



Ópera española: las obras de Felipe Pedrell

La producción operística de Felipe Pedrell es una de las más interesantes, y a la vez desconocidas, del siglo XIX y principios del XX. La polémica que se tejió alrededor de su persona y de sus postulados estéticos ensombreció la autenticidad y la validez de sus ideas. El artículo nos ofrece una aproximación a la producción operística pedrelliana, estudiada a partir del análisis musical e histórico. La nueva visión aportada por óperas como *L'Ultimo Abenzeraggio*, *Els Pirineus* o *La Celestina*, permite reenfocar los postulados apriorísticos que hasta ahora defendían el nacionalismo musical de Pedrell, al tiempo que pone de manifiesto la reutilización de algunas ideas nacionalistas que circularon durante la segunda mitad del siglo XIX. A la luz de los nuevos datos aportados, el pretendido manifiesto nacionalista *Por Nuestra Música* (1891) debe entenderse como un opúsculo que pretendía justificar a posteriori su ópera emblemática *Els Pirineus*. No podemos suponer la inmutabilidad del modelo establecido en dicho opúsculo, ya que óperas posteriores, como *La Celestina* (1902) o *El Comte Arnau* (1904) muestran una madurez, una evolución de su lenguaje musical y una intuición dramática muy considerables.*

"Homni soit qui mal y pense"

Sólo una época de polémicas podía justificar que Pedrell abriera con esta divisa su autobiografía, proponiendo guarecerse de posibles críticas adversas. Y de hecho, su obra no siempre se ha valorado enderezadamente; ni tampoco se la ha tratado globalmente. La interpretación de su labor creadora ha sido víctima de encomios apasionados y de descréditos insostenibles. En primer lugar no toda la obra compositiva de Pedrell puede ser clasificada bajo las premisas del nacionalismo. Una parcela muy importante de ella la constituye la producción lírica; pero

*Felipe Pedrell's operatic output is one of the most interesting and, at the same time, unknown of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. The polemic which was woven around him and his aesthetic propositions overshadowed the authenticity and validity of his ideas. This article gives us an overview of Pedrell's operatic output, studied using historical and musical analyses. The new vision offered by operas such as *L'Ultimo Abenzeraggio*, *Els Pirineus* or *La Celestina*, allows us to reconsider the a priori propositions which until now, Pedrell's musical nationalism championed, at the same time as revealing his re-use of some nationalist ideas which circulated during the second half of the nineteenth century. In light of new information put forward, the supposed nationalist manifesto *Por Nuestra Música* (1891) should be interpreted as a short treatise whose intention was to justify a posteriori his emblematic opera *Els Pirineus*. We cannot imagine the immutability of the model established in the above-mentioned treatise, since later operas such as *La Celestina* (1902) and *El Comte Arnau* (1904) revealed a very considerable maturity of his musical language and a dramatic intuition.*

no olvidemos que nos enfrentamos a un catálogo de más de 399 obras, compuestas entre 1856 a 1906. El repertorio presenta una indudable evolución estética, en los diversos géneros en que compuso Pedrell. Así, sus primeras obras consisten en marchas y arreglos de arias y bailables para bandas u orquesta. Desde ahí hasta una ópera como *La Celestina*, el compositor pasó por diversos registros, omitidos la mayoría de la veces en favor de unas pocas obras, y en injusto menoscabo de otras.

En primer lugar no podemos entender su producción operística sin tener presente su programa nacionalista. Pero la realidad de dicho programa debe ser redefinida. La magnificación de su opúsculo *Por Nuestra Música*, el cual ha tenido visos de manifiesto nacionalista, desvirtúa el contenido de absolutamente toda su producción, no únicamente la operística. Si por una parte ha existido una manipu-

* El trabajo de investigación "El nacionalismo musical de Felipe Pedrell" sobre el que se basa este artículo recibió el premio de investigación musicológica Emili Pujol, 1995, otorgado por el Institut D'Estudis Ilerdens de la Diputació de Lérida.



Felipe Pedrell

lación de su ideario a través de sus prosélitos, como Rafael Mitjana y el padre Uriarte, también es cierto que Pedrell bebió de diversas fuentes para poder dar forma a su ideario. Tampoco no es menos carente de fundamento la consideración que el ideario expuesto en *Por Nuestra Música* es muy deudor del momento histórico de 1891, con una zarzuela en crisis y un regreso a antiguos proyectos de creación de una ópera nacional fallida hasta el momento. El nacionalismo pedrelliano es deudor del modelo de Barbieri, como también lo es de Inzenga, Eslava, o Masarnau; la originalidad de Pedrell estriba en coordinar las distintas herencias recibidas durante parte del siglo XIX, y aportar nuevas soluciones; éstas pasaban por la adopción de una parte del modelo wagneriano entendido entonces como opción de futuro, la integración del lied, el enriquecimiento a partir del canto popular, la revalorización de la música redescubierta por la nueva musicología, y la oposición al modelo italiano. Sin embargo, la riqueza de matices de este ideario se circunscribe, al menos en lo que a producción lírica ahora nos incumbe, a un lapso cronológico muy breve, cuando no ceñido a una o dos óperas, *Els Pirineus* y en parte *La Celestina*. El resto de su producción deberá ser evaluada a partir de parámetros distintos, libres de unos prejuicios nacionalistas muy determinados.

La primera ópera que compuso Pedrell, y que ha llegado hasta nosotros,¹ es *El Ultimo Abencerraje*, compuesta en el año 1868.² En sus *Jornadas de Arte* el compositor confesaba que en aquellos años remotos ya tenía la intención de "explorar en el terreno virgen de los cantos populares, y de escribir una ópera fruto de tal exploración. Era una idea confusa —continuaba diciendo el compositor—, nacida, sin duda, del efecto que me produjo la lectura de Freyschütz de Weber."³ El libreto de *El Ultimo Abencerraje* se basaba en

la obra homónima de Chateaubriand, sobre el cual el mismo Pedrell realizó la selección del texto aconsejado por J. B. Altés. Esta primera versión de la ópera, la cual fue presentada al concurso promovido en Madrid el año 1869 por los editores Romero y Arrieta, jamás sería representada. Posteriormente Pedrell realizó una primera revisión, una segunda versión, y una refundición ulterior de la segunda versión. Las diferencias en la concepción del desarrollo dramático y en la forma musical de la obra nos hablan mucho acerca de la evolución de su pensamiento creativo, y también sobre las distintas influencias estéticas.

La primera versión, compuesta en 1868, respetaba todavía los convencionalismos italianos, evidentes sobre todo en la clara alternancia recitativo-aria. El texto, en castellano e italiano, oponía la fluidez del recitativo a la repetición textual de las arias. La adaptación del texto de Chateaubriand giraba alrededor de los modelos libretísticos de Scribe, situados en ambientes parahistóricos, a fin de prestarse a la hilación de un gran número de escenas contrastadas entre sí, buscando el espectáculo visual y la posibilidad de introducir varios bailables coreados. En la distribución de las escenas abundan las marchas, y unas escenas inspiradas en el folklore hispano: un bolero, una zambra, dos romances moriscos, y la "Balada del Desterrado". En la escritura vocal casi había desaparecido la tendencia al bel cantismo y a las *fioriture*; en la caracterización de los personajes hallamos concomitancias con las primeras óperas de Verdi: el baritono en *El Ultimo Abencerraje* desempeña un papel importante como evolución del antiguo basso cantante, mientras que se contraponen un papel de tenor ligero a lo que Pedrell llama "tenor fuerte", un spinto. No podemos hablar todavía de intencionalidad nacionalista stricto sensu, sin embargo sí que queda patente la búsqueda de un espíritu exótico, a medio camino entre lo que llamaríamos pintoresquismo y el nacionalismo de la década de los noventa.⁴ Este es el caso del "Romance morisco" del

¹ En sus escritos autobiográficos (*Jornadas de Arte*), y en su *Catálogo Manuscrito*, se registra un intento de adaptación de la tragedia de Víctor Balaguer *Pepín el jorobado*.

² *El Ultimo Abencerraje*, ópera en cuatro actos. La partitura original y la reducción de canto y piano se encuentra en la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú, Ms. 178. Éste ejemplar fue dedicado a Balaguer por Pedrell, y donado en el proceso de creación del fondo del museo.

³ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte*, p. 72.

⁴ En todo caso, la introducción de estos números bailables no presentan ningún punto de contacto con los ideales nacionalistas concebidos y defendidos por Pedrell en su etapa de madurez, esto es, aquellos que se reflejan en el opúsculo *Por Nuestra Música*.

segundo acto, en el cual el compositor escribió al margen de la partitura: "Para dar colorido á esta pieza y con la viveza propia del romance, el autor la ha compuesto sobre un tema que los árabes de Túnez han ejecutado hace poco en la Exposición de París, y sobre melodías que cree no son extrañas al carácter nacional".⁵

El año 1870 realizó una primera revisión de la partitura, la cual fue destruida por el mismo compositor en 1894.⁶ De los retoques realizados sobre esta primera revisión, surgió en 1874 la segunda versión, esta vez presentada bajo el título francés *Le Dernier Abencérage*. Esta es la versión que fue representada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona el 14 de abril de 1874; el estreno fue posible gracias a los buenos oficios de Obiols y de Josep Pujol. Las críticas recibidas muestran que la obra obtuvo una acogida favorable, y en todas ellas se destaca la existencia de un estilo por ellos denominado "nacional". Fargas i Soler opinaba que: "El coro final del primer acto es de un cantable elegante y festivo, de género español [...] De la romanza de soprano (romance moresco) se desprende cierto carácter árabe español, que cuadra a los versos traducidos oportunamente del Cid." La *Ilustración Española y Americana* opinaba, a través de Coll i Britapaja, que en la ópera se oían "vaporosas melodías que nacieron a orillas del Ebro y del Turia y del Genil."

El año 1875 Pedrell modificó el tercer acto, con vistas a un hipotético estreno en el Teatro Real de Madrid. En 1881 actuó de nuevo sobre la partitura, esta vez para realizar una nueva traducción al italiano, realizada por el poeta francés Lauzières de Thémines.⁷ No se registra que se efectuaran más alteraciones de la ópera hasta el año 1889, después de que el compositor atravesara unos años de inactividad. En esa fecha, año 1889, el empresario barcelonés Evarist Arnús tuvo la iniciativa de programar un repertorio renovador en la programación de

óperas, en el fastuoso Teatre Líric construido bajo sus auspicios. Los consejos del crítico Cuspinera, y el buen recuerdo que habían dejado los estrenos de óperas de Pedrell, animaron a Arnús a solicitar a Pedrell la reposición de su primera ópera. El día 6 de octubre de 1889 se efectuó el reestreno; por la tarde del mismo día se había ofrecido *Orfeo* de Gluck, obra recibida entonces con todos los visos de auténtica novedad. Entre el primero de agosto y el 10 de septiembre Pedrell refundió nuevamente la obra.⁸ Teniendo en cuenta los días necesarios para realizar las copias y los *spartitos*, los solistas sólo tuvieron veinte días para estudiar sus partes y montar la ópera. De ahí se desprende la inseguridad que detectó la crítica contemporánea en la interpretación de algunas partes el día del estreno.

Si comparamos la versión de 1889 con las dos anteriores de 1868 y 1874 registramos un total de 21 escenas totalmente modificadas. Tanto en la macroestructura como en detalles de instrumentación, configuración de las voces o nuevos fragmentos, casi podemos hablar de dos óperas distintas; la forma de las versiones de 1874 y de 1868 es bastante más similar, comparativamente, y son bastante próximas en cuanto a contenido. El último acto fue reducido de diez números que tenía en la primera versión a sólo cuatro en la de 1889; los demás actos también se vieron reducidos drásticamente en su extensión, mientras que el tercero fue trastocado por completo. Únicamente se mantuvieron inalterados los nombres de los personajes y las didascalias de la escenografía. Por otra parte la forma interna y externa del libreto también refleja la evolución en la nueva concepción operística de Pedrell. En la versión de 1874 el argumento estaba presidido por sentimientos amanerados que repercutían en una acción lenta, al tiempo que favorecía los grandes conjuntos y los ballets, una tendencia propia de la Grande Opéra francesa. En 1889 nos encontramos, en cambio, con un texto más dinámico y mucho más dramático, con una considerable profundización en intensidad sentimental. Sin em-

⁵ PEDRELL, Felipe. *El Último Abencerraje*. Ms. 178, vol. II, p. 30.

⁶ Esta revisión tenía como objetivo la inmediata representación de la ópera en Barcelona, pero los estragos que causó en la Ciudad Condal una epidemia de fiebre amarilla frustraron las expectativas. (Vid. PEDRELL, Felipe. *Catálogo Manuscrito*, Biblioteca de Catalunya, M-1970.)

⁷ Carta de Lauzières de Thémines a Felip Pedrell. 12 de marzo de 1881. Biblioteca de Catalunya, M-964.

⁸ La partitura de esta última refundición, con título en italiano —*L'Ultimo Abenceraggio*— se conserva en la Biblioteca de Catalunya, M-802.

bargo la continuidad dramática se ve entorpecida en aquellos momentos en los que el compositor copió fragmentos enteros de las versiones antiguas.

En la concepción de las voces se detecta cierta vacilación por parte de Pedrell: la parte de Don Carlo estaba asignada en 1868 a un barítono, en 1874 el papel se muda a la tesitura de tenor ligero, mientras que en 1889 vuelve a la parte de barítono. En otros casos se muestra con claridad la alteración de las voces preferidas por el teatro lírico de la época: Lautrec, un tenor ligero en 1868 evoluciona en la versión de 1889 hacia una tesitura y un estilo de canto propios del *spinto*. La comparación entre las orquestaciones confirma también la evolución técnica del compositor: a pesar de no introducir aún la trompa de pistones, los recursos sonoros aumentan en la partitura de 1889 y se enriquece la variedad tímbrica.

La capacidad melódica pedrelliana es más penetrante en la versión de 1889. Ya en la obertura detectamos el uso de una melodía principal con presencia de intervalos de segunda aumentada y de cuarta de tritono, una de las características de la música alhambriata:



Ejemplo 1. *L'Ultimo Abenzeraggio*. Obertura, B.C., M-802.

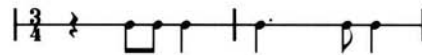
El acompañamiento de los recitativos ha cambiado totalmente su forma. Reducidos éstos a los típicos trémolos y notas mantenidas en la versión de 1868, el compositor supo contraponer en la versión de 1889 otras líneas melódicas a la voz del recitado; los violonchelos son usados con gran interés melódico en su registro agudo, una característica de la instrumentación pedrelliana de esta etapa. El recitado abandona ya el convencionalismo italiano de mediados de siglo para bascular hacia un estilo muy próximo al modelo cantabile francés.

Si bien la influencia italiana decrecía, en cambio aumentó el deseo en acentuar los rasgos hispanos en la música: Pedrell optó por sustituir el recitativo-ario-

so del número 11 por una *Zambra moresca*, pensada para combinarse con una danza; sin embargo, el cambio equivalía a engarzar la zambra con la *Granadina* y la *Jerezana* que le seguían. Episodios como éste abundan en la versión de 1889; sin embargo, la partitura conservada patentiza que se efectuaron diversos cortes para la representación, suprimiéndose varios bailes. Existen diversos detalles que nos hacen pensar ya que en aquellas fechas, Pedrell poseía un ideario nacionalista más consciente: por vez primera nos encontramos con ritmos tomados directamente del folklore, inéditos en las primeras versiones de la ópera:



Ejemplo 2. Ritmo de la *Jerezana*. M-820, nº12.



Ejemplo 3. Ritmo de la *Granadina*. M-802, nº12.

Las canciones populares insertas en el cuerpo de la ópera son infrecuentes en la versión de 1874. En la nueva refundición se ofrece un claro incremento de tales canciones: Pedrell optó por usar la melodía del romance "Abenamar, Abenamar, moro de la morería" en el cuarto acto; también nos encontramos una *canzone* en el segundo acto basada en el romance "Paseábase el rey moro/ por las calles de Granada". Pese a la proximidad de esta obra con la composición de *Els Pirineus*, no podemos hablar todavía ni de wagnerismo, ni tampoco de incorporación de música histórica; al fin y al cabo *L'Ultimo Abenzeraggio* mantenía sus cimientos inmersos en los años de juventud.

En 1873 Pedrell se trasladó de Tortosa, su ciudad natal, a Barcelona; había conseguido la dirección de una compañía de zarzuela que actuaba en el teatro Circo. Es a partir de esta fecha cuando su catálogo re-

coge la composición y adaptación de varias zarzuelas: *Les Aventures de Cocardy*, *El Diplomático*, *Lluch-Llach*, *La Dot malplacé*, *La Fantasma Grogga*. Sin embargo sabemos muy poco de ellas puesto que no se han localizado todavía las partituras. Únicamente se ha hallado el libreto de *La Fantasma Grogga*, zarzuela en tres actos, una adaptación de *La Dot mal placé*,⁹ y quizás todavía se pueda identificar algún fragmento de la zarzuela en tres actos *La guardiola*, con libreto de Vidal i Valenciano.¹⁰

Pertenecientes ya a una etapa posterior se han conservado algunas de sus obras de repertorio zarzuelístico. Pedrell no se manifestaba lo más mínimo indulgente con respecto a sus primeras zarzuelas; sin embargo, podemos suponer que tenía un buen conocimiento del género a juzgar por la factura de las obras que después comentaremos.

Cuando Pedrell realizaba en 1874 la refundición de *Le dernier Abénçerage* para su estreno, recibió el encargo de la composición de una nueva ópera basada en la obra de Victor Hugo *Nôtre-Dame de Paris*. Según las memorias del compositor, la forma y el estilo italianos de la ópera le fueron virtualmente impuestos.¹¹ El libreto fue confeccionado por J. Barret. Entre los meses de julio y octubre de 1874 compuso la reducción de canto y piano, acabando la instrumentación en diciembre de 1874.¹² Los distintos papeles se crearon en función de la compañía contratada en ese momento en el Liceu, entre cuyos cantantes figuraban Francisco Uetam y la Borsa Giuli. La ópera en cuatro actos, titulada *Quasimodo*, se estrenó en el teatro del Liceo el 20 de abril de 1875,

dirigida por el propio compositor. Los juicios peyorativos e irónicos del compositor acerca del resultado artístico de la interpretación no coincidieron con la buena acogida que recibió la obra por parte del público, enmarcada en el contexto del gusto estético de la época; así lo ponen de manifiesto las críticas que se emitieron. La casa editorial Vidal e Hijo publicó diversos fragmentos de la obra con una lujosa presentación gráfica, otro indicio de que los parámetros usados por Pedrell fueron del gusto del momento.

La ópera presenta externamente algunos puntos de contacto con la versión de *Le dernier Abénçerage* de 1874, principalmente en la instrumentación. En cambio, la escritura vocal y el planteamiento dramático basculan decididamente hacia la estética italiana: las arias y los recitados presentan un acompañamiento más efectista, a la par que disminuye el uso de número de bailables, y los coros son tratados mediante giros italianizantes; a su lado podemos detectar, no obstante, diseños melódicos más próximos al operismo de Gounod. A parte de las influencias patentes debemos destacar tres aspectos que sobresalen en la concepción de la ópera. En primer lugar la importancia que adquiere en el transcurso de la obra el tema que denominamos de la "fatalidad"; Pedrell había concebido una ópera presidida por el fatal desenlace final. En sus memorias, este hecho lo juzgaba de forma negativa, pues a su entender era la omnipresente fatalidad la que había entorpecido el buen resultado de la composición: "*El fatum de la obra era la fatalidad misma, y mi corazón, sediento de otros ideales ¿cómo podía sentir todas aquellas tenebrosas negruras de una acción encaminada, fatídicamente, hacia un objetivismo tan desconsolador?*"¹³

Sin embargo, es precisamente este elemento dramático el que consigue dotar de unidad y continuidad al discurso musical, representado en el tema de la fatalidad, el cual reaparece a lo largo de la obra:

⁹ Contraportada de *L'Angeleta y l'Angelet*, de Josep Coll i Britapaja. Barcelona: Imprenta de Jaume Jepús, 1879. Ejemplar en el archivo lírico de la Delegación de Barcelona de la SGAE.

¹⁰ Según el *Catálogo Manuscrito*, (B.C., M-1970, fol. 19r.) "Inédita también, y a cuya representación me opuse para acabar con el género, y hacer que por falta de repertorio se cerrara el teatro, como así sucedió". Posterior a la fecha de 1874 existe una versión de Martí sobre el mismo argumento de Vidal i Valenciano.

¹¹ Naturalmente, no hemos de olvidar que este es un punto de vista emitido en 1902, muy distante de la situación distinta del compositor en 1874.

¹² PEDRELL, Felipe. *Quasimodo*, ópera en cuatro actos, libreto de José Barret. Biblioteca de Catalunya, M-799.

¹³ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte*, p. 79.

Ejemplo 4. Pedrell, F., *Quasimodo*. Obertura. Tema de la "fatalidad"

En segundo lugar, en *Quasimodo* Pedrell utilizó por primera vez una pequeña orquesta sobre la escena, un recurso que jugará un papel importante en sus obras posteriores. El diseño instrumental de este grupo se corresponde con la disposición de una banda, con saxofones, cornetines, trompas y trombas –denominación de las trompetas–, trombones y bombardinos y bajos, sin especificación de la naturaleza de estos últimos. Es en el tercer acto allí donde el compositor consiguió los mejores efectos tímbricos, sobre todo en transparencia orquestal, y el mejor equilibrio en el tratamiento vocal. No podemos decir lo mismo del último acto, puesto que el deseo de obtener una penetrante fuerza orquestal provocó que el compositor se refugiara en modelos arquetípicos, restando la originalidad obtenida en otros momentos; puede incluso que se diera una cierta premura en acabar la obra. A pesar de ello, el nivel de la orquestación es más que remarkable.

La ambientación histórica y el estilo grandilocuente, acompañada de los golpes de fuerza propios del teatro de Verdi de esa época, impactaron favorablemente en el auditorio ochocentista del Liceo. La consecuencia más positiva que el éxito de *Quasimodo* le reportó a Pedrell fue que se le otorgara una ayuda de estudios en el extranjero donado por las Diputaciones de Gerona y Tarragona. Esto le permitiría realizar el consabido viaje a Roma y a París, destinos de rigor para los compositores españoles de la época, al tiempo que en Roma se verificó el inicio de sus estudios musicológicos –el ambiente musical de la ciudad no le complació lo más mínimo– y, posteriormente, la intensificación de la actividad compositiva en París, ciudad donde coincidió con Chapí. A pesar de la parquedad de noticias sobre estos años,¹⁴ el in-

flujo del ambiente francés implicó un giro radical en su estética creadora. Podemos hablar de un antes y un después de su marcha al extranjero; en el terreno de la creación musical dicho cambio se explicitó con la composición de las dos series de lied: *Orientales*, sobre texto de Victor Hugo, y *Consolations*, texto de Théophile Gautier, ambas fechadas en 1876. El mismo compositor describió con una sorprendente autoconsciencia y honestidad el momento del giro de dirección estética; su creación musical puede corroborar sus opiniones subjetivas.

El cambio se produce ya en el proyecto de una nueva ópera, *Le Roi Lear*, obra iniciada en París como consecuencia de una particular apuesta mantenida con el literato francés Alphonse Baralle. Éste incitó al compositor a que tratara de adaptar operísticamente el argumento shakesperiano de *The King Lear*, con el cual habían fracasado otros compositores. Pedrell inició los borradores de la obra en 1876, a partir de una adaptación del libreto confeccionada por el mismo Baralle. Sin embargo no llegaría a concluirla, convencido de que el tema central del argumento, la ingratitud, presentaba los mismos inconvenientes dramáticos que su obra anterior, *Quasimodo*. La larga justificación de Pedrell nos ayudará a comprender su posición, e intuición, en el momento de juzgar la validez dramática de sus obras líricas. Esta autoexigencia de adecuación dramática del repertorio lírico será una constante, y un valor positivo, a lo largo de toda su vida creadora.

"[...]Le Roi Lear es una obra perdida, [...] y al estudiar su efecto en conjunto, es un libro anti-musical: la música ha salvado alguna situación, pero era imposible salvarlas todas. Adivinando, sin embargo, desde principios del acto tercero, que la obra resultaría monótona por la insistencia de un mismo sentimiento y un colorido uniformes, quise continuarla, creyendo que la música podría obrar milagros como los había obrado en los dos actos primeros. ¡Inútil empeño! [...] Tengo para mí que sólo el compositor puede tener una idea cabal del efecto general de una obra lírico-dramática, y que para esto hay

¹⁴ El compositor destruyó un libro de memorias de sus viajes en Italia, haciendo desaparecer, incomprensiblemente, un documento de gran valor para nosotros.

que estudiarla concluida completamente, y desechar todo trabajo, toda obra cuyo conjunto no satisfaga igualmente a nuestra cabeza y a nuestro corazón. Son derrotas en aras de la experiencia.”¹⁵

Los borradores de *Le Roi Lear* nos han permitido conocer con exactitud cuál era el método de trabajo pedrelliano en la composición de una obra lírica.¹⁶ Sobre un sistema de tres o cuatro sistemas, en lo que podríamos llamar la reducción de canto y piano, el compositor iniciaba la tarea a partir de la disposición de la línea melódica, los temas y motivos principales de acuerdo con la acción dramática; esta primera disposición suele estar realizada a lápiz. El siguiente paso consistiría en desarrollar la melodía situando bajo ella las funciones armónicas principales, las cuales eran desarrolladas en un tercer estadio de concreción. Este proceso no completaba de forma continua la partitura, sino que entre la aparición de una idea temática y la siguiente suelen abundar compases dejados en blanco. En ocasiones se añade la letra. Es posible que ello le sirviera al compositor para calibrar el tiempo necesario para desarrollar una idea o exponer un texto determinado, puesto que era siempre en último lugar cuando rellenaba esos huecos, momento en el cual los borradores muestran un sinfín de enmiendas.

El estilo de la ópera inacabada muestra notables diferencias con las dos obras anteriores. En *Le Roi Lear* las frases musicales se construyen a partir de modelos progresivos, muy al gusto francés. El desarrollo melódico y armónico es mucho más fluido en *Le Roi Lear*, con un claro predominio de temas rítmicos, junto con motivos temáticos breves y contrastados. Hay indicios en los borradores que no indican que Pedrell había intentado realizar un ópera en la que desapareciesen los números cerrados, y que tendiera a un modelo abierto y continuado, sin las tí-

picas cesuras entre las distintas escenas. También observamos influencias del género bufo, caso de la *Chanson à boire* y del *Choeur de soldats et couplets bouffes*. El cuarto acto está apenas esbozado, mientras que del quinto y último acto únicamente existe un número.

De la misma época de París nos han llegado los borradores de una sinfonía dramática, *De Lénore*. Iniciada en 1880, se inspira en la balada onírica del alemán Gottfried August Bürger. La obra surgió fruto de un encargo realizado por un editor francés, del cual desconocemos el nombre. El mismo personaje también le encargó la redacción de un oratorio, *La Samaritaine*, del cual únicamente se conserva el texto. *De Lénore*, según los materiales hallados, consistía en unas ilustraciones escénicas. El argumento de la obra deriva del *Sturm und Drang* alemán, con escenas de cementerios, difuntos resucitados y ambientes lúgubres y terroríficos. El libretista había anotado los momentos en que debía intervenir la música. La obra no tendría demasiada importancia si no fuera porque en el tercer número de la sinfonía dramática *Le Bal des Morts* Pedrell anotó que el tema inicial era “*imité du cant de loup composé en 1218 pour célébrer la morte de Simon, comte de Montfort*.” Es la primera vez que usaba lo que denominaremos música histórica; esta pieza volverá a ser utilizada indirectamente en la composición de *Els Pirineus*, años más tarde. Desconocemos las razones por las cuales no se concluyeron ni *La Samaritane* ni *Lénore*; Pedrell apuntaba que se debió a la mala comprensión entre él y el editor. Las dos obras no pasarían de su condición de obras circunstanciales, para asegurarse el pane lucrandi.

En 1878 Pedrell inició la composición de otra ópera, *Cléopâtre*,¹⁷ una obra que podemos considerar de transición, ya que marca un punto de inflexión entre las obras líricas sujetas al estilo operístico que en esos momentos dominaba la escena hispánica, y las realizaciones maduras y personales iniciadas con *Els Pirineus*. El argumento de *Cléopâtre* se debe a una sugerencia del amigo de Pedrell, el poeta leridano

¹⁵ PEDRELL, Felipe. *Catálogo Manuscrito*. B.C.-1970, fol. 28 v.

¹⁶ Los borradores de *Le Roi Lear*, ópera en cinco actos, poema de monsieur Alphonse Baralle, compuesto por un total de ciento once folios, están en el fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya, M-814.

¹⁷ *Cléopâtre*, ópera en cuatro actos y cinco escenas, libreto de A. de Lauzières. Biblioteca de Catalunya, M-803.

Magí Morera, también compañero del compositor en París. Si bien la obra se basa en el *Marco Antonio* y *Cleopatra* de Shakespeare, Pedrell conjuntamente con Magí Morera iniciaron el planteamiento de la ópera partiendo de lecturas de Plutarco y del egiptólogo Mariette Bey. La selección de escenas que realizaron compositor y poeta de la obra de Shakespeare fueron remitidas al francés Lauzières de Thémines, con el cual ya habían colaborado en otras ocasiones, y a quien encargaron la redacción del libreto. El libretista tituló la obra como *L'Egyptienne*. Diseñada en cinco actos y seis escenas, el libreto no estuvo preparado hasta octubre de 1878, a pesar que el compositor lo reclamaba desde mayo. Pedrell compuso la obra en un pequeño estudio que los hermanos Morera poseían en las afueras de Lérida, bajo un clima de gran concentración y tranquilidad, un hecho infrecuente en el devenir vital de Pedrell. En las puertas de la finca colgaron un cartel fijando el régimen de visitas a los artistas encerrados en febril trabajo: "Permiso para visitar las fieras, los domingos".¹⁸ Como ejercicios preparatorios para esta ópera, en la cual el compositor había fijado muchas esperanzas —podemos hablar de un paralelismo claro con los trabajos que los becarios de la Academia de San Fernando debían remitir como ejercicio de fin de estudios—, compuso dos poemas líricos de bastante nivel, *Mazeppa* e *Il Tasso a Ferrara*, ambos con texto de Lauzières. Entre el 6 de noviembre y el 6 de diciembre redactó la partitura de canto y piano; desde enero hasta marzo estuvo ocupado en la tarea de orquestación, en Tortosa.

Estructuralmente la ópera se diferencia de las anteriores en que, por primera vez, Pedrell había dispuesto los cambios de escena sin interrupciones, como ya habíamos intuido en *Le Roi Lear*. El único momento donde se produce una espera es en la última, motivada por un cambio de decoración escénica, la cual no fue resuelta con un interludio orquestal, seguramente por razones técnicas. En cuanto a la instrumentación destaca su riqueza en comparación a

las obras anteriores: la cuerda adquiere un lenguaje más ajustado a su idiomática natural, independiente del resto de la orquesta; existe una total diferenciación entre el tratamiento de la cuerda y el del viento, tanto desde el punto de vista técnico como temático, aunque podamos apuntar cuantitativamente un mayor peso de la familia de la cuerda.

El diseño melódico y armónico se basa en un peculiar cromatismo: abundan las distancias de cuartas disminuidas, segundas aumentadas, que encuentran su justificación no tanto en el uso de escalas orientales sino en los propios procesos moduladores de una armonía compleja. Son abundantes los procesos de cambio tonal producidos por enarmonías, con especulaciones en tonalidades ambiguas, una forma de proceder que será muy usual en sus obras de madurez. Aunque no podamos hablar de la existencia de leitmotiven en cuanto a tales, sí que hemos podido hallar varios elementos motivicos con un perfil rítmico o melódico muy contrastado, y asociados casi siempre a ideas abstractas, como el amor, la persecución, o el terror a la derrota:



Ejemplo 5. F. Pedrell: *Cléopâtre*. Acto IV, fol. 50 v.

De nuevo aparecen en *Cléopâtre* temas que están inspirados en el folklore de forma inequívoca. El mismo compositor escribió en la partitura la procedencia de un par de melodías originarias de "*une monodie orientale très ancienne*". La realización total de la obra es muy equilibrada y cuidada en detalles: el final de la ópera no denota las prisas que hemos patentizado en algunas de sus partituras, quizás a causa de las circunstancias peculiares en las que el compositor pudo dar término a la obra.

Felipe Pedrell consideraba como paréntesis en su labor compositiva los años comprendidos entre 1884 a 1887. Fueron aquellos unos años de crisis personal, en los que se vió envuelto en una agria polémica

¹⁸ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte*, p. 129-132.

mientras ocupaba el magisterio de capilla de la iglesia barcelonesa de Santa Ana; en esos años desaparecieron dos publicaciones ambiciosas impulsadas por él: las *Notas Musicales y Literarias*, y el *Salterio Sacro-Hispano*, y pasó momentos de precariedad económica. Sin embargo se registra la composición de tres óperas cómicas, un género considerado de segunda categoría por Pedrell, cultivado en esos momentos para paliar su situación. Las obras compuestas fueron *Eda* (1887), *Little Carmen* (1888) y *Mara* (1889). Las tres surgieron como consecuencia de un encargo realizado por un amigo suyo residente en Nueva York.¹⁹ En ellas se demuestra que el compositor era un buen conocedor del género, sobre todo de la estética bufa con la que entraría en contacto en sus años de director en el teatro del Circo.

Little Carmen puede ser considerada como un sainete de costumbres. Ambientado en una corrala valenciana, contiene todos elementos arquetípicos del género: celos causados por un triángulo amoroso, reyertas entre mujeres, insinuaciones picantes y escenas costumbristas.²⁰ El libreto procede de mano anónima, seguramente escrito por la misma persona que le encargó el sainete; este libretista le indica las tesituras y el cariz cómico o semiserio que debía poseer cada personaje. Entre los materiales de esta obra se ha encontrado la habanera *Mi Delirio*, letra de Benito M. Albó y música de Pablo M. de Perlado, la cual había de ser introducida, o mejor "fusilada", por Pedrell en un momento determinado del sainete. El autor del libreto indicaba en didascalias aparte los lugares en que debía intervenir la música, pero sobre todo enfatizaba en los ritmos bailables y en los efectos teatrales a conseguir. Así, se exigía que el sainete se abriera con "una sinfonía muy sandunguera", basada en la "fotografía la jota del Postillón de la Rioja, donde meterás pandera, castañuelas, chasquidos de látigo, y estando aún bajo el telón, empieza a tocar sobre la escena y

con gran estrépito y desafinación, una música callejera (murga)".²¹ Esta farsa, continuada con algunas palabras explicativas de la murga dirigidas hacia el público, se encuadra perfectamente dentro de los recursos propios de la ópera bufa, introducida tanto en Madrid como en Barcelona por la compañía de Arderius. Las referencias a estas obras cómicas son mínimas en la autobiografía pedrelliana, y ello es lógico si consideramos que desde el punto de vista estético e ideológico Pedrell militaba en el grupo de los que juzgaban que la zarzuela no era el máximo exponente del teatro lírico nacional. En este sentido podemos hablar de un claro paralelismo entre la postura de Pedrell con Manuel de Falla: ambos abominaban la zarzuela y los sainetes, no obstante conocer e incluso dominar su lenguaje, y haber compuesto alguna que otra obra del género aunque fuera a causa de móviles económicos.

El año de 1891 constituye un hito en la carrera compositiva y en la aureola nacionalista de Pedrell. Las circunstancias personales que le habían impulsado a escribir operetas cómicas habían mudado completamente. No podemos comprender el clima en que se compuso la ópera *Els Pirineus* sin contextualizarla: el reestreno en 1889 de *L'Ultimo Abenceraggio*, y el reconocimiento unánime por parte de la crítica barcelonesa a su ópera, aportaron un grado de confianza suficiente al compositor para adentrarse hacia la búsqueda definitiva de su reforma lírica. El artículo escrito por Josep Yxart,²² en el que hacía un detallado análisis de las óperas estrenadas ese año, en especial *Los amantes de Teruel* y sobre todo *L'Ultimo Abenceraggio*, situaba a Pedrell como el más indicado para encabezar una nueva cruzada en pro de la ópera nacional. Pedrell haría suyo el ideario de Yxart.²³

¿Por qué escogió precisamente Pedrell el argumento de *Els Pirineus* como libreto para una ópera que debía significar el inicio de una nueva escuela nacionalista? Con anterioridad ya había puesto músi-

¹⁹ Todavía no ha sido posible identificar a dicho personaje. Pedrell, en sus memorias, citaba únicamente las iniciales de los nombres propios, dejando muchas veces abierta la incógnita sobre la identificación de varios personajes.

²⁰ *Little Carmen*, opereta cómica, conservada en la Biblioteca de Catalunya, M-813.

²¹ *Id. Ibidem*. Fol. 1 recto.

²² YXART, J. "El año pasado", Barcelona: ed. Librería Española de López, 1889.

ca a algún fragmento de esta tragedia de Víctor Balaguer.²⁴ En las relaciones epistolares entre Pedrell y Balaguer, aquél se refiere a una antigua promesa verbal por parte del poeta de reservar los derechos para adaptarla a ópera, promesa por lo que parece bastante olvidada por el compositor. Dentro de los ambientes literarios de la Renaixença catalana, las tragedias de Balaguer empezaban a considerarse como formas periclitadas, e incluso eran criticadas abiertamente. Era la obra de Jacint Verdaguer la que en aquellos momentos constituía la cima del movimiento literario —y cultural—, con sus dos poemas épicos *Canigó* y *L'Atlàntida*; estos eran, en efecto, los dos monumentos más representativos del nacionalismo catalán contemporáneo. Ello no va en menoscabo del valor nacionalista de la obra de Balaguer, valor innegable, y, quizás, incluso poseedor de unos valores nacionalistas más radicales, al tiempo que políticamente sospechosos.

Sea como fuere, en 1890 Pedrell refería a su amigo Francisco Asenjo Barbieri que "*el seráfico y listo autor de los Amantes*" pretendía arrebatarle la tragedia de Balaguer, a raíz del encargo de una ópera que el Círculo del Liceo había realizado a Bretón después del éxito arrollador del estreno de los *Amantes de Teruel* en Barcelona.²⁵ La petición de Bretón a Balaguer es históricamente cierta, como puede comprobarse a

través de una carta fechada en 7 de abril de 1890.²⁶ El día 1 de abril Pedrell se había dirigido epistolarmente a Balaguer reclamándole sus derechos sobre la obra —derechos que a juzgar por lo que confesaba a Barbieri eran más platónicos e irrealizables que no efectivos—. El altercado, que parecería no haber trascendido, podría no tener más importancia y pasar desapercibido, si no fuera tan cronológicamente próximo a la crítica explosiva que Pedrell dedicó en 1892 al estreno barcelonés de la nueva ópera de Bretón, *Garín*, publicada en el *Diario de Barcelona*.²⁷ La crítica apareció después de haber atenuado su crudeza por imposición editorial, cosa que comportó la dimisión voluntaria e inmediata de Pedrell del puesto de crítico musical, un trabajo en el que hasta aquel momento el compositor se sentía plenamente a gusto. El disgusto que la crítica produjo sobre Bretón permanecería por muchos años en su recuerdo: así lo recojen unas palabras ácidas dedicadas a Pedrell que años más tarde Bretón anotó en su Diario. Y no hay ninguna duda que esta animadversión personal sería otra de las causas que frustrarían el estreno de *Els Pirineus* en el Teatro Real de Madrid, y provocaría también la dimisión de Pedrell del Real Conservatorio, abandonando Madrid desolado.

Víctor Balaguer i Cirera fue uno de los personajes claves de la Renaixença catalana: impulsor de numerosas publicaciones de ideología liberal, publicó una de las primeras apologías de la lengua catalana, participando decisivamente en la reinstauración de los Jocs Florals de Barcelona.²⁸ Políticamente militaba en el partido liberal fusionista, y su ideología ambiguamente nacionalista le supuso el exilio político en 1865, momento en el que entró en contacto con los grupos felibristas del sur de Francia, entablando una

²³ En la redacción de *Por Nuestra Música* es fácil observar la adopción de las propuestas de Yxart (Vid. BONASTRE, F. "El nacionalisme de Felip Pedrell, Reflexions a l'entorn de *Por Nuestra Música*", en *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, en prensa). De forma análoga, Pedrell había hecho suyos muchos de los principios nacionalistas expuestos por Eustoquio Uriarte, en especial los publicados en "El lirismo en Música", en *Il·lustración Musical Hispano-Americana* IV, 15 de febrero de 1891, como otras ideas surgidas en su relación con Francisco Asenjo Barbieri. De hecho el precedente más claro del siglo XIX está en la figura de Barbieri, y a nuestro entender las figuras de Barbieri, por una parte, y Pedrell, por otra, hombres de distintas generaciones, resumen ampliamente el alcance y la profundidad de la recuperación musical española durante el siglo XIX (Vid. CASARES, E. "Pedrell, Barbieri, y la restauración musical española", en *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, en prensa).

²⁴ En 1880 Pedrell compuso un *Sirventès*, op. 104 C, para barítono y piano, procedente de la tragedia balagueriana *Lo comte de Foix*. Actualmente la pieza está en la Biblioteca de Catalunya, M-812.

²⁵ Carta de Felip Pedrell a F. A. Barbieri, 21 de agosto de 1890. Publicada por GÓMEZ-ELEGIDO, M. C. "La correspondencia entre Felip Pedrell i F. A. Barbieri", en *Recerca Musicològica* IV, 1984, p. 221.

²⁶ Carta de Tomás Bretón a Víctor Balaguer. 7 de abril de 1890. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer. M-389.

²⁷ De otra forma es difícil comprender que, a pesar que Pedrell y Balaguer estuvieran trabajando sobre el libreto con un abundante intercambio epistolar, la carta formal por la cual el poeta autorizaba a Pedrell a poner música a sus Tragedias lleva fecha de 20 de diciembre de 1890, cuando la ópera estaba casi concluida.

²⁸ MIRACLE, J. *La Restauració dels Jocs Florals*. Barcelona: Aymà, 1960, p. 204-207.

duradera amistad con Frederic Mistral. Otra faceta suya no menos importante fue su militancia activa en la masonería: era Gran Maestro con grado 32 del Gran Oriente de España; la condición de masón era una práctica bastante extendida en la clase política de la época.²⁹

La ópera de Felip Pedrell *Els Pirineus*, se basa en dos tragedias escritas por Balaguer en 1897: *El Comte De Foix* y *Raig de Lluna*, subtitulada la última como segunda parte de la primera. La composición de una tercera parte estaba ya prevista por Balaguer antes de que Pedrell retomara el texto. Pedrell le solicitó también la composición de un Prólogo que justificara y diera hilazón a la gran Trilogía.³⁰ Balaguer viajó en el verano de 1890 a Foix para documentarse. En la redacción del libreto el literato y amigo de Balaguer don Luís Cutchet desempeñó un gran papel a través de sus consejos y sus entrevistas con Pedrell.³¹ La tercera parte, *La jornada del Coll de Panissards* quedó redactada por Balaguer en diciembre de 1890, mientras que el Prólogo no quedó terminado por el poeta hasta finales de abril de 1891.

El argumento de *El Comte de Foix* —primera parte de la Trilogía y primer acto de la ópera— se desarrolla en 1218 en el castillo de Foix, en tiempos de la primera cruzada contra la herejía cátara. El conde había sido hecho prisionero por la Inquisición, la cual quería adueñarse del castillo de Foix contra la voluntad de la condesa de Foix y de sus vasallos. Balaguer pretendía dar visos de autenticidad histórica a sus obras de corte fantasioso y novelesco. Basándose en la *Historia de los albigenses* de Napoleón Peyrat, y

en otras fuentes de la época, distorsionó intencionalmente la realidad, retocando la cronología y los acontecimientos y personajes a fin de adaptarlos a sus intereses ideológicos liberales. La segunda parte de la Tragedia balagueriana, y segundo acto de la ópera, *Raig de Lluna*, se centra en el año 1245; la acción supone el prendimiento del conde de Foix, Roger Bernat II, por parte de la Inquisición, al mismo tiempo que se producía el desastre de las tropas catalanas en la batalla de Muret. La última parte, *La jornada del Coll de Panissards*, reproduce la victoria de Pere III el Gran sobre los franceses, interpretándolo como venganza por la pérdida de Occitania por causas político-religiosas, suceso bélico encabezado por los míticos almogávares.

La ambientación de la ópera se centra en el punto culminante del mundo trovadoresco occitano. Algunos de los personajes escogidos por Balaguer, como Raimond Miraval, Guillem de Cabestany, Sicart de Marjèvol, o Izarn, fueron trovadores activos en la zona occitana, tal como lo recogen las *Razons* y los primeros estudios realizados por Raynouard y Anglade.³² Pero a pesar de estos aparentes visos de rigor en el libreto, existe un filocatarismo en la obra de Balaguer, y un filooccitanismo políticamente peligroso en aquellos momentos. La obra permite una lectura claramente anticlerical, y esconde una calculada apología de la nación catalana en la época de la Corona de Aragón, apología que rápidamente fue acusada de separatista dentro de los ambientes conservadores barceloneses. Una lectura menos ofensiva era la exaltación de los ideales de la *Renaixença* catalana y de los Juegos Florales a través del primer acto de la obra principalmente. Pero además podemos hacer una interpretación del argumento en clave masónica: ajusticiamiento de un inquisidor, y crítica abierta a la Iglesia romana, considerada como un poder opresor y malévol, exaltando al contrario los valores de "fraternidad", "hermandad", "cortesía" y "cultura" de los trovadores occitanos.³³

En la redacción definitiva del libreto, al menos

²⁹ SANCHEZ FERRER, P. *La maçoneria a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 200.

³⁰ Existe una gran confusión en aplicar correctamente el término de "trilogía" a las óperas pedrellianas. Una cosa es la "Trilogía Ideal", el proyecto de componer tres óperas de marcado sentido nacionalista, basadas en el lema de los Juegos Florales "Patria, Fe y Amor"; otra bien distinta es "la Trilogía" de *Els Pirineus*, una trilogía por basarse en tres Tragedias de Victor Balaguer: *Lo comte de Foix*, *Raig de Lluna* y *La jornada del Coll de Panissards*, esta última escrita ex profeso para la ópera, y editada después por Balaguer como obra literaria.

³¹ El proceso creador del libreto y la ópera es riquísimo en detalles históricos, que nos muestran el trabajo estrecho entre poeta, músico y Luís Cutchet.

³² ANGLADE, J. *Les Troubadours*. París: Imp. P. Brodard, 1908.

en su forma dramática, las opiniones de Pedrell y Cutchet tuvieron un peso determinante: Pedrell acortó los diálogos de los personajes, y suprimió alguna escena que dramáticamente no tenía ni suficiente sentido ni acción. Allí donde existen más diferencias entre la obra de Balaguer y el libreto de la ópera es en *El Comte de Foix*: el compositor introdujo algunas modificaciones a fin de obtener mayor efectismo teatral, y realizó hasta veintitrés cortes sobre el texto balagueriano original. En el segundo acto, con unos diecinueve cortes, si bien las alteraciones no fueron tan radicales como en el primer acto, sí que se abrevió de forma más radical la extensión, demasiado larga, de la poesía en los diálogos.

Desde el punto de vista musical *Els Pirineus* significa el punto de partida de la nueva forma de concebir el teatro lírico por parte de Pedrell. La estructura en cuatro actos y un prólogo muestra una gran trabazón entre todas las escenas internas de cada acto. En la nueva concepción tiene mucho que ver la adopción, y corrección, del modelo operístico wagneriano. La presencia de los temas, *leitmotiven*, es un primer signo de ello; su propuesta personal incluía además el uso de la música histórica y de la canción popular como elementos fundamentales con los que "nacionalizar" su música.

En el opúsculo *Por Nuestra Música* Pedrell dedicó una parte considerable a justificar y a describir el uso de los motivos-guías; su prurito nacionalista llegaba a defender la idea que el jesuita Juan Andrés había expuesto antes que Wagner, la idea de asociar "tonos, temas o motivos" a "situaciones de personajes".³³ En su discurso argumental, descubrimos que Pedrell no distinguía entre "tema típico" y "frase típica". De esta forma, quedaban en un marasmo de confusión el *Leitmotiv*, el *Hauptmotiv* y lo que podríamos denomi-

nar "tema reminiscente". Los temas guías usados por Pedrell en *Els Pirineus* están a medio camino entre el "motivo reminiscente" y el *Leitmotiv* usado por Wagner en sus últimas óperas. A partir de estos temas encontramos el sentido y la continuidad musical de las óperas pedrellianas: no es en la coherencia armónica —aunque ésta exista de una forma sorprendentemente profunda—, ni tampoco en el juego formal y estructural allí donde reside el principio de crecimiento musical, sino que será siempre la correspondencia entre la acción dramática y los temas aquella que dote de coherencia formal a sus últimas óperas. Los temas, y motivos, usados por Pedrell en *Els Pirineus* se caracterizan por su brevedad, por su significación armónica, por el contenido dramático y psicológico invariable. No existe ningún tema asociado a un personaje en concreto; los motivos pueden estar o bien presentes en el canto o exclusivamente interpretados por la masa orquestal; en ocasiones dos motivos pueden aparecer asociados de acuerdo con el trasfondo argumental, y finalmente los motivos jamás aparecen mezclados con canciones populares, sino que se limitan a aparecer en los recitativos y los *raconti*. Si realizamos el seguimiento de los temas, y motivos temáticos, presentes en *Els Pirineus* percibimos un total de quince elementos, un número bastante reducido si lo comparamos con el extenso aparato temático utilizado por Wagner en sus óperas. Dejando aparte su total coherencia argumental, Pedrell no realizó sobre ellos ningún tipo de variación ni desarrollo temático, sino que el principal recurso utilizado es la progresión tonal de un mismo tema, compensado con distintos acompañamientos rítmicos y colores instrumentales.



Ejemplo 6. Tema del "Legat Papal"



Ejemplo 7. Tema "Foix" en menor

³³ Estos términos poseían una especial connotación dentro del vocabulario empleado en las logias masónicas españolas; es sintomático el uso intenso que Balaguer hace de estos términos en el diálogo del libreto. (Vid. SANCHEZ FERRER, P. Op. Cit.)

³⁴ PEDRELL, Felipe. *Por Nuestra Música*, Barcelona: Henrich, 1891, p. 36. Reeditado en facsimil, introducción de BONASTRE, F., CORTÉS, F. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.



Ejemplo 8. Tema de la victoria

De cara a las obras posteriores, fueron decisivas las consideraciones que el ruso César Cui formuló a Pedrell sobre el uso que éste había realizado de los temas en *Els Pirineus*.³⁵ Cui opinaba que el *Leitmotiv* era un principio peligroso, debiéndose de referir únicamente a personajes y jamás a ideas o cuestiones abstractas, ya que cada personaje puede tener una concepción independiente sobre una misma idea. En segundo lugar Cui le objeta que si no atribuye un *Leitmotiv* a cada personaje, entonces no puede dotar de carácter propio a dicho personaje. También creía que la brevedad de los motivos pedrellianos no favorecía el desarrollo melódico y armónico, condenándose el compositor a una reiteración monótona y enojosa de los temas. Si bien Cui reiteraba y aprobaba la bondad y acierto de los temas de *Els Pirineus*, hallaba en la partitura de canto y piano un exceso de recitativo frente a poca variedad de acompañamiento, extremo que él personalmente quería contrastar con la partitura de orquesta. Alguna de estas observaciones serían tenidas en cuenta por Pedrell en su próxima ópera.

Por lo que respecta al uso de música histórica como material temático inserto en la ópera, Pedrell realizó una selección empleando criterios nacionalistas. En el opúsculo *Por Nuestra Música* se exponían las razones estéticas; justificaba esta toma de materiales como “acto de conciencia artística” que le permitía “remontarse con inteligencia a las corrientes artísticas”, además de constituir esta inspiración en materiales de otros compositores no un collage o un *pastiche* musical sino un “acto fecundo de gran interés artístico el estudiar lo antiguo para comprender lo presente”.³⁶ El

fragmento de la ópera que contiene más elementos históricos es el *Prólogo*, donde encontramos un *Benedictus Dominus Deus Israel* de Ginés Pérez, un fabordón de primer tono de Tomás de Santa María, y una *Lamentación a once y tres coros* y el salmo *Cum invocarem* de Joan Baptista Comes. También se introduce alguna melodía atribuida a trovadores, procedente de manuscritos franceses. El grupo principal de obras de música histórica procede, por un lado, de la polifonía renacentista hispánica —Ginés Pérez, Tomás de Santa María— y por otro lado del barroco pleno de Comes. Todas estas obras pertenecen al repertorio litúrgico a través del cual Pedrell pretendía reflejar el supuesto “misticismo ideal” de la escuela polifónica hispánica —una idea ampliamente difundida en las obras de Rafael Mitjana y Henri Collet, hoy obsoleta—. El Renacimiento y el Siglo de Oro constituían aquel lapso cronológico en el cual la música hispánica revestía todo esplendor, además de ser totalmente pura, y no haber recibido las influencias negativas de la música italiana, efecto perturbador que ya se iniciaría durante el barroco.³⁷ En los momentos donde era necesario buscar un efecto escénico grandilocuente, el compositor recurrió a las obras policorales de Comes. Siempre encontraremos en *Els Pirineus* las obras polifónicas hispánicas en momentos crucialmente importantes del argumento. En cambio, los fragmentos tomados de Palestrina o de Vicenti son extraídos del repertorio profano, poseen menor extensión y se sitúan en momentos de menor importancia argumental. El hecho de introducir estos fragmentos puede ser discutible. Aún más cuando Pedrell proponía en sus escritos estéticos la manipulación, y la transformación, de los materiales históricos para extraer de ellos lo que él creía era el “espíritu de la música nacional”, mientras que en *Els Pirineus* nos encontramos con citas casi textuales, poco desarrolladas, y de las cuales no saca apenas elementos temáticos que se reproduzcan a si-

³⁵ Carta de Cesar Cui a Pedrell. Fontanka, 22 de marzo de 1893. Biblioteca de Catalunya, M-964. Entre ambos compositores se desarrolló un interesante flujo de opiniones por vía epistolar, intercambiándose composiciones.

³⁶ PEDRELL, Felipe. *Por Nuestra Música*, p. 55-56.

³⁷ El nacionalismo hispano del XIX identificó el italianismo con el enemigo invasor a perseguir. Cualquier atisbo de influencia italianizante era sinónimo de música no nacional, y por ende, obligada a ser olvidada y relegada al oprobio.

militud de los *leitmotiven*, una técnica que habría aportado cierta dosis de originalidad al préstamo de música histórica.

La concepción del diálogo armónico de *Els Pirineus* es muy interesante. Pedrell era consciente de la necesidad de buscar la novedad armónica. Su mentalidad se muestra romántica en cuanto que entendía la armonía como una evolución constante en busca de la novedad. Cada *nuance* nueva era otro peldaño en el proceso de progreso musical que conducía hacia la libertad del compositor. En líneas generales, detectamos las siguientes características técnicas: intercambiabilidad entre modo mayor y modo menor, para huir de lo que él denominaba "tiranía de los dos modos"; empleo de un sistema funcional basado en los grados I-IV-V de la tonalidad, es decir, la funcionalidad de Riemann, hecho que explica las abundantes modulaciones pasajeras, las dominantes intercaladas, la función modificada o la función contraria;³⁸ descubrimiento del mundo complejo de la armonía basada en escalas antiguas, momento en el que surgen con fuerza todas sus teorías de la tonalidad nacional; relación entre tonalidades alejadas armónicamente; especulación con acordes alterados, una técnica que iría intensificándose progresivamente en el lenguaje armónico de Pedrell con el paso de los años; predominio de lo que Schönberg denominaba tonalidad extendida, es decir, la relación manifiesta entre drama y música, con modulaciones sorprendentemente lejanas sin significación ni estructural ni funcional, únicamente pueden ser justificadas a partir del programa poético subyacente en el discurso musical;³⁹ uso de las progresiones con la variante denominada secuencia, usadas como sistema de desarrollo formal (*Durchführung*) sin recapitulaciones.⁴⁰

El uso del orientalismo le valió a Pedrell muchas críticas negativas. El compositor utilizó el recurso a segundas aumentadas en los sextos y séptimos gra-

dos descendentes de escalas menores, y también la candencia I – VII< – VI> – V. No es únicamente la armonía la implicada en la orientalización, sino también el uso de ciertos patrones rítmicos. Ahora bien, generalmente estos modelos orientalizantes se utilizan únicamente ligados a determinadas canciones populares o a ciertos personajes, como lo es la melodía que caracteriza a la juglaresa "Raig de Llu-na", gitana morisca que entona el bello pasaje de "La mort de Na Joana". Utilizando melismas y esquemas estructurales en apariencia irregulares, descubrimos un largo fragmento basado en la modalidad de re, al tiempo que se usan los grados alterados II> y VI>, precisamente los que provienen de la escala turca Maqâm Hijâz Kar.

El canto popular suele recibir una armonización diferente de todo el contexto de la ópera. En su *Cancionero Musical Popular Español* Pedrell sugirió unas pautas sobre la armonización de los cantos populares.⁴¹ Sin acabarse de definir acerca del uso de tonalidad o modalidad, y manteniendo un vago concepto de "ambientes armónicos", proponía utilizar en las armonizaciones los modos eolio, jastio, frigio y los que él denominaba oriental y cromático oriental —es decir las escalas turcas Maqâm Hijaz Kar y la Maqâm Ushshâq—. La función tonal principal es la denominada "tónica dominante, y viceversa, del mayor",⁴² es decir el V grado que sustituye a la verdadera tónica. La relación del orientalismo o "arabismo" con la música popular hispánica fue una cuestión que preocupó a Pedrell constantemente. Según él, la música árabe no había ejercido ninguna influencia sobre la música hispánica. Sin embargo, tanto en sus tratados teóricos como en sus óperas, usaba elementos melódicos y armónicos árabes u orientales en canciones hispánicas. En sus *Apuntes constitutivos de la canción popular española*, esbozó una comparación entre los modos argelinos y los modos peninsulares; parte de estos apuntes pasarían posteriormente a su *Cancionero*.

³⁸ GUT, S. "Plaidoner pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale". *Analyse musicale*, 1er trimestre, 1993, p. 19.

³⁹ SCHÖNBERG, A. *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990, p. 87-117.

⁴⁰ *Id*, *Ibidem*. p. 127-138.

⁴¹ PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona: Boileau, 1958, p. 33-37.

⁴² PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. p. 36.

El análisis armónico de *Els Pirineus* demuestra la existencia de grandes procesos de tensión-distensión con los que se estructura la ópera. Podemos distinguir entre unos momentos de quietismo armónico, opuestos a fragmentos de cambio tonal constante en medio de una tonalidad en constante fluctuación. En el primer caso se hallan los fragmentos de marcado orientalismo, las canciones populares, los préstamos de música histórica, caracterizados todos ellos por un nivel de tensión armónica baja. En el punto opuesto se encuentran los diálogos entre personajes y los *racconti*, en los cuales entramos en una dinámica de modulación constante provocada por el trabajo temático y de las progresiones.

La masa orquestal requerida para *Els Pirineus* es de grandes dimensiones. En la familia de los bajos se pedía ya un Bass-tuba en sustitución de los antiguos oficleides; todavía se utilizan dos trompas de mano junto con dos trompas cromáticas. A la extensa masa sinfónica, se añade un grupo de 8 instrumentos de metal, reconstrucciones historicistas de antiguos instrumentos romanos, realizados por la casa Mahillon;⁴³ en el final del Prólogo se suma al conjunto orquestal una banda de saxofonos y saxhornos, con trombones y tuba.

En general el color de la instrumentación es muy cambiante, sobre todo en los recitativos. Las trompas se usan como un grupo homogéneo y autosuficiente en algunos momentos. La madera, además de su papel armónico, cobra independencia a través de intervenciones solísticas. En este sentido debemos hablar de la existencia de sonoridades preferidas como solistas: el corno inglés, y también de los violonchelos, a veces doblados en el agudo por violas, la mixtura de flauta y oboe, el clarinete doblado en el bajo por el corno inglés, o acordes en el metal.

⁴³ Estos instrumentos, integrantes de una fanfarria, eran tres *Trombe*, tres *Tube* y tres *buccine romane*, que la casa Mahillon de Bruselas fabricaba como reproducciones de instrumentos de la antigua Roma, conservadas en el museo del Conservatorio de Bruselas dirigido por Victor Mahillon. Pedrell encargó dichos instrumentos directamente a Mahillon. Su intención no era tanto la de emular las tubas wagnerianas como la de buscar el efectismo escénico, al hacerlas aparecer entre el coro de almogávares en el Prólogo y en el último acto.

A ellos se oponen los momentos de sonoridades mixtas, con pasajes de color más ligero y transparente. Los *Leitmotiven* suelen tener siempre un color instrumental determinado aunque pueden cambiar según la situación dramática. La orquestación sigue la disposición de distintos niveles instrumentales, cada uno de ellos con una figuración rítmica y temática distinta. Los distintos niveles no son autosuficientes desde el punto de vista armónico, sino que se trata de un crecimiento de grupos orquestales por estratos, generalmente a partir de entradas escalonadas de grupos instrumentales heterogéneos; de esta forma se llega al *tutti*. *Els Pirineus* presenta una instrumentación bien trabajada, deudora de recuerdos wagnerianos y de reminiscencias, en el caso de los grupos sobre la escena, de otros compositores. Quizás no existan logros sorprendentes, pero un trabajo comparativo con el nivel medio de la orquesta sinfónica española nos sitúa un grado de desarrollo orquestal alto.

Antes de concluir la ópera, Pedrell ya barruntaba la promoción para conseguir su estreno. De hecho, el opúsculo *Por Nuestra Música* no era entonces más que un extenso folleto “explicativo” de la ópera, en el cual el compositor movido de sinceridad artística pretendía exponer sus elementos internos, y, al mismo tiempo, ponerse a resguardo de unas críticas que se preveían inminentes. Las críticas se dirigirían en contra del modelo nacionalista pedrelliano, y surgirían, presumiblemente, de los que Pedrell llamaba “malrahonadors”, del grupo modernista catalán. Los dicitos estéticos del modernismo consideraban ajenos a la esencia nacional catalana todos los elementos que no viniesen del Norte —es decir, del modelo alemán—; al contener la música de Pedrell alusiones que ahora nos sonarían orientalistas o alhambrietas —de hecho no son sino elementos propios de cantos populares del Camp de Tarragona—, su obra se convertiría en el blanco de las críticas, al considerarla no patriótica.

A mediados del mes de julio, Pedrell dirigió una carta a la Junta del Liceu solicitando que estudiaran la posibilidad de estrenar su ópera. Desde el mes de febrero los periódicos barceloneses, y alguno de Madrid, publicaban pequeñas noticias sobre la

redacción y composición de la ópera. El 1 de febrero *La Vanguardia* recogía la lectura del texto que Víctor Balaguer realizó en el Centre Català, presentando el acto Serafí Soler "Pitarra". El 8 de marzo, de nuevo *La Vanguardia* incluía una crónica de la audición que Enric Granados había ofrecido, de forma privada, de la reducción de piano de *Els Pirineus*.

Fue Ruperto Chapí quien durante el mes de agosto de 1891 le sugirió a Pedrell la posibilidad, más idónea a su entender, de presentar la ópera al concurso que el Teatro Real de Madrid tenía abierto —por exigencias del propio Reglamento— a fin de representar dos ópera españolas cada temporada. Pedrell acudió a Balaguer para que éste, a través de sus diversos contactos personales y políticos, pusiera cerco al conde de Michelena, empresario del Real. Emilio Arrieta, amigo de Pedrell, también tomó cartas a favor de *Els Pirineus*, dándose la casualidad de que Arrieta era el presidente del tribunal que debía decidir sobre la adjudicación del premio. Pedrell, al mismo tiempo, entró en contacto con Luigi Mancinelli, el director artístico del Real, el cual se decantó también a favor de *Els Pirineus* en cuanto recibió la partitura. Víctor Balaguer, entonces residente en Madrid, parecía implicarse en el asunto. Sin embargo, su interés acabó limitándose a la promoción literaria de la obra:

"[...] Como si no lo hizo, quiero que me mande enseguida un libro de V. con autógrafo a Castelar, quien se propone reunir la semana próxima en su casa a varios literatos de punta para una lectura en catalán de *Los Pirineos*, cosa desusada en Madrid."⁴⁴

Adivinando ya algunos problemas en la promoción de la ópera, tanto Chapí como Arrieta solicitaban la presencia inminente de Pedrell en Madrid. Éste demoró su traslado, prometiéndose ya el estreno en febrero de 1892, y lanzando campanas al vuelo sobre estrenos internacionales. Víctor Balaguer

se despreocupó tácitamente de la cuestión, e intentó vincular el estreno de *Els Pirineus* con los actos festivos que se preparaban en Madrid para los actos de Cuarto Centenario del descubrimiento de América en 1892. Los avatares políticos darían al traste con aquellos festejos. Sin embargo, el futuro de la ópera, a pesar de ganar el premio y obtener por Real Orden todas las bendiciones oficiales para su estreno, era francamente incierto. Ya en noviembre de 1891 el editor J. Montaner intuía problemas: "[...] *Que se preparaba una cruzada, y grande, contra Los Pirineos, no lo dude V.; que han estado inspiradísimos al no estrenar la obra en Barcelona es innegable.*"⁴⁵

Hay varias razones que explican el fracaso. Una de ellas reside en el auténtico y fáctico boicot ejercido por Bretón a través del Teatro Real y del vacío ejercido por la familia real. Ya hemos visto antes cómo de partida existía una clara animadversión entre Bretón, enfrentado con el grupo de Arrieta y Barbieri, y ahora también con Pedrell. La otra la hallamos en la persona del marqués de Comillas, Claudio López Bru, destinatario de la dedicatoria de *Por Nuestra Música* y de la primera edición de la ópera. Balaguer y Pedrell confiaban en su intervención para conseguir una facilísima representación en el Liceu, o bien una gestión personal del marqués con la familia Real. Sin embargo, una vez que Claudio López recibió el libreto de la ópera, la pasó a considerar sospechosa por el papel nocivo de los "herejes albigenses".⁴⁶ El hecho de que Balaguer identificara a los triunfadores y a los vindicados de la ópera con los cátaros —herejes perseguidos por la iglesia católica romana— significaba socabar el poder del Papa, y confundir a todas las personas desconocedoras de la historia. Según una carta dirigida a Pedrell, la música no contenía ningún peligro, sino que era en el libreto donde existían interpretaciones perniciosas; si Balaguer accedía a

⁴⁵ Carta de J. Montaner a Balaguer. Barcelona, 3 de noviembre de 1891. Museu-biblioteca Víctor Balaguer.

⁴⁶ Las opiniones de López Bru se volvieron negativas después que Miguel Badía publicara un extenso artículo en el *Diario de Barcelona*, el 22 de setiembre, criticando el anticatolicismo del libreto de Balaguer, aunque considerando de gran valor la música de Pedrell. Para Badía, el compositor tortosino se había equivocado en la elección del argumento.

⁴⁴ Carta de Balaguer a Felipe Pedrell. Madrid, 23 de octubre de 1891. B.C., M-964.

modificarlo, él daría su aprobación y sufragaría los gastos de edición de la obra. Ni Pedrell ni Balaguer quisieron saber nada de las rectificaciones y vanamente intentaron que el padre Llanas, Johan Fastenrath y Frederic Mistral convencieran al marqués de lo inofensivo del argumento. Éste se separó de su proyecto.

El traslado de Pedrell a Madrid en 1894 no tiene otro motivo de fondo que el intento de estrenar su ópera en el Teatro Real. Desde febrero de 1892, y ante la pasividad de Balaguer que ya había cosechado todo el éxito posible con la versión literaria, el intermediario de Pedrell en Madrid fue Antoni Alfred Moragas i Llobart. Después de un principio de acuerdo con Michelena, y de que Bussato iniciara los proyectos de la escenografía a la par que Apelles Mestres diseñaba los figurines de los personajes, el estreno de *Garín* detuvo los ensayos de *Els Pirineus*. Rafael Mitjana, que también intervino en parte en las gestiones, juzgaba ciertas las sospechas del boicot a la ópera. Su estreno se pospuso a 1893, para de nuevo retrasarse a 1894, con cambio de empresario en el Real. Sin embargo, la situación económica era demasiado calamitosa como para lanzarse a la siempre arriesgada aventura de estrenar una obra de autor nacional, detrás de la cual había un oscuro entramado de pasiones y odios mal escondidos. El fracaso de las óperas wagnerianas durante aquellos años de fines de siglo en el Real era otro impedimento para el estreno de una obra, la de Pedrell, que se fundamentaba en principios wagnerianos. Todos los datos que se han recogido muestran cómo el momento propicio del estreno ya había pasado.

Además del proyecto del Real se han documentado otras iniciativas de estreno en teatros europeos. La primera se registró en el mismo año de 1891. Por iniciativa de Johan Fastenrath, traductor del libreto al alemán, la ópera fue propuesta a doña Paz para su estreno en la ópera real de Múnic. El mismo Fastenrath intentó obtener mejores resultados en el teatro de Sajonia-Weimar, y posteriormente en los teatros de Hamburgo y Praga.⁴⁷ Isaac Albéniz, por su parte, hizo de intermediario entre Money Cutts y un amigo de Pedrell en Nueva York para una probable representación en la ciudad americana; Albéniz propuso al

compositor tortosino que se trasladara a Nueva York junto con un protector suyo, don Toledo. Otro de los proyectos pasó por las manos de Arrigo Boito, el cual juntamente con Bossi, intentó el estreno en la Scala de Milán. Boito había asistido al estreno del Prólogo en Venecia, en 1897.⁴⁸ Enrique Granados intentó hacer prosperar el estreno de la ópera, sin éxito, en el teatro de la Monnaie de Bruselas. Finalmente, también existe documentación acerca de tentativas de representaciones al aire libre —inspiradas en el estreno de *Déjanire* de Camille Saint-Saëns en Béziers—. Pedrell estudió la posibilidad de una representación en la Maestranza de Sevilla, para lo cual se realizó un estudio de escenografía; también se estudió la posibilidad de una puesta en escena en el teatro de Sagunto.

No sería hasta 1897 cuando se realizó la primera audición parcial. Por mediación de Charles Bordes, el italiano Tebaldini se interesó por la partitura pedrelliana. La Società Liceo Benedetto Marcello de Venecia estrenó el Prólogo de la obra el 12 de marzo de 1897, con un estrepitoso éxito. A partir de allí surgieron diversas iniciativas para escenificar la ópera en el extranjero. En Madrid, el Ateneo organizó un acto de homenaje del compositor a su regreso. En *La Ilustración Española y Americana* del 22 de abril, Esperanza y Sola dedicaba vivos elogios al Prólogo. Desde principios de 1900 la posibilidad del estreno en el Liceu de Barcelona parecía tangible: diversas personalidades relacionadas con la Junta del Liceu estaban interesadas en el proyecto. Después de que la Junta quisiera obligar a una audición parcial a cargo de Nicolau en los conciertos de Cuaresma —condición a la que se negó rotundamente Pedrell por temor a la mala interpretación que pudiera tener la obra—, el 6 de julio de 1901 se firmó el contrato definitivo entre Bernis, empresario del Liceu, y Pedrell —a través de los editores Ramon Fornell y Manuel Salvat, ya que entonces el compositor todavía residía en Madrid—.

⁴⁷ Epistolario de Joan Fastenrath a Felip Pedrell. Biblioteca de Catalunya, M-964.

⁴⁸ Carta de Arrigo Boito a Pedrell. Milán, 14 de octubre, (sin año). B.C.-M-964.

Joan Goula fue el director designado para el estreno.⁴⁹ Pedrell facilitó los instrumentos diseñados por Mahillon. Los trajes se hicieron de acuerdo a los figurines realizados con gran calidad artística por Apelles Mestres, y las decoraciones fueron obra de Maurici Vilomara i Virgili. La ópera se cantó en italiano, continuando la periclitada costumbre de considerarlo el idioma oficial de la ópera.⁵⁰ Dada la gran extensión de la partitura, le fue exigido al compositor la realización de unos cortes para abreviarla; cuando se barajaba el estreno en el Real, Michelena ya había obligado al compositor a realizar cortes en la partitura, a lo cual el compositor se negó en un principio. Actualmente aún se conservan en la partitura manuscrita estos cortes. Su envergadura es tal que podemos hablar de dos versiones distintas de la ópera: la original y la abreviada. Existen alrededor de cuarenta y seis abreviaciones, de distinta extensión. La versión abreviada mejora enormemente la parte dramática, ya que el compositor disminuyó la extensión los *racconti*, en líneas generales, e introdujo importantes supresiones en todos aquellos lugares en los cuales la excesiva locuacidad del libreto de Balaguer entorpecía el ritmo dramático creando puntos muertos, de escaso interés musical. En el libreto de mano que se editó para la representación se especificó en nota a pie de página que "La linea di punti, o i punti spazieggjati, indicano le parole, o i brani, ome si nel libreto."⁵¹

El estreno se realizó la noche del 4 de enero de 1902. La ópera alcanzó nueve representaciones, a parte de dos ensayos públicos, hasta el 26 de enero, fecha en la que se cerró la temporada de ópera. La prensa nacional, no exclusivamente la barcelonesa, recogió la noticia. Todos los medios remarcaron el

número considerable de representaciones; existió una aceptación general positiva, de un tono más moderado que el que consiguiera el *Garín*. Personajes tan independientes e imparciales como Joaquim Pena no dudaron en celebrar la bondad de la ópera pedrelliana. En el aspecto musical se destacaba la necesidad de acortar todavía más alguna escena. Desde los ambientes modernistas se criticó el libreto de Balaguer, y también la ineptitud de éste para escribir argumentos dramáticos. La crítica fue unánime en dos cuestiones: la necesidad —y al mismo tiempo la dificultad habida cuenta de los tiempos— de que la ópera permaneciera en el repertorio, y las pésimas condiciones en que fue representada la obra: montaje con pocos ensayos, el vestuario se realizó bajo mínimos si contemplamos las fotografías de la época, y la dirección topó con aprietos para salvar el conjunto, con voces desiguales, circunstancias habituales siempre que se montaba una ópera de autor nacional.

La obra únicamente volvió a escenificarse en 1910, en el teatro Colón de Buenos Aires, a cargo de una empresa montada por Joan Goula; en la misma temporada de teatro lírico español se representaron la *Maja de Rumbo* de Bretón, el *Raimundo Lulio* de Villa, dos zarzuelas de Serrano, y las wagnerianas *Lohengrin* y *Tanhäuser*. La ópera de Pedrell fue la que inauguró la temporada de ópera española, con éxito. En 1906 Rafael Mitjana posibilitó audiciones parciales en La Haya, y posteriormente en la sala Érard de París. El 12 de diciembre de 1909 La Société Sainte Cécile de Burdeos interpretó el Prólogo de la ópera; el mismo fragmento se programó en 1916 en el Augusteo de Roma.

La siguiente ópera que compondría Pedrell todavía seguiría su proyecto de Trilogía Ideal. El lema a seguir fue el Amor, tomando como tema la obra de Fernando de Rojas *La trágicomedía de Calixto y Melibea*. De nuevo, el compositor tortosino se enfrentaba al reto de una nueva obra, después de la euforia del éxito por el estreno de *Els Pirineus*. Inmediatamente después de regresar del estreno barcelonés de 1902, Pedrell empezó por seleccionar la fuente del libreto. Supuestamente, Bernís habría propuesto a Pedrell la posibilidad de estrenarle otra ópera. En *La Celestina*

⁴⁹ Goula ya había estudiado la partitura cuando se plantenó el estreno, fallido, en Madrid.

⁵⁰ No olvidemos que en aquellos mismos años se estaban cantando en Liceu títulos wagnerianos traducidos enteramente al italiano como *Il vascello fantasma*, *Tristano e Isota*, *Il crepuscolo degli dei*, o *I Maestri Cantori de Norimberga*.

⁵¹ PEDRELL, Felipe. *I Pirinei. Libretto*. Barcelona: Universo Musical (antigua Juan Bautista Pujol), 1901, p. 7.

Pedrell hacía frente a varios retos. Por una parte continuaba su Trilogía Ideal; disponía de una relativa seguridad de haber hallado un camino hacia la “ópera nacional”; adaptaba un texto literario de innegable calidad, pero de una difícil adaptación escénica; y se arriesgaba a escribir una ópera con libreto en prosa, y no en verso.⁵² Es muy posible que el mismo argumento lo tuvieran en mente Amadeo Vives y Ruperto Chapí, pero de nuevo tenemos a un Pedrell que se adelantó en el proyecto.⁵³

Desde finales de junio inició la selección del texto de la obra de Rojas, al mismo tiempo que iniciaba la composición por el último acto, a fin de evitar el cansancio, según sus palabras. De hecho, y por la correspondencia con Magí Morera y con Ramón Fornell, sabemos que tenía grandes dudas sobre el planteamiento del inicio de la obra y sobre el equilibrio del primer dúo de la obra al iniciarse ésta. Fueron los consejos de Morera los que darían forma al primer acto, introduciendo elementos que estaban implícitos en el texto de Rojas. A principios de septiembre de 1902 ya estaban concluidos los primeros borradores, y se disponía a iniciar la instrumentación, a la par que preparaba la edición de la partitura de canto y piano, en vistas de nuevo a una rápida promoción.

Para la selección del texto Pedrell utilizó dos versiones de la Tragicomedia: la editada en Valencia en 1514, según Krapf, de la que poseía una edición con prólogo de Menéndez y Pelayo, editada en Vigo en 1900 —ésta sería la que podríamos considerar versión definitiva de la obra de Fernando de Rojas con

veintiún autos y con el llamado “acto de Traso”—, y la versión impresa en Sevilla en 1501 llamada la *Comedia de Calisto y Melibea, con sus argumentos nuevamente añadidos*, —versión esta última de sólo dieciséis autos—. El compositor ya conocía a través de lecturas anteriores la obra, y pudo realizar la selección del texto profundizando en la personalidad de cada personaje y en el mejor desenlace de la acción dramática. La forma final de la ópera se aproxima mucho más a la versión primitiva de la *Comedia de Calisto*; en la edición primitiva de Burgos 1499, Calisto, después de haber seducido y poseído a Melibea se precipita rápidamente hacia el desenlace mortal y el inmediato suicidio de Melibea. El libreto de la ópera adaptado por Pedrell presenta algunas diferencias respecto al de Rojas. De entrada, el compositor inventó una escena de cacería a partir de las didascalias iniciales de la obra de Rojas. En cierta medida, sustituyó a lo largo de todo el primer acto la ambientación cubicular y urbana de la obra de Rojas por un marco campestre tardorromántico. A partir del segundo acto, Pedrell trastocó el orden de los autos de la obra de Rojas para adaptarlos a las exigencias de la escena; el ritmo dramático es muy distinto en las dos versiones: Rojas no pretendía realizar una obra teatral, sino un drama “humanístico”; Pedrell debía de alterar el orden y abreviar los excursos morales para conseguir una obra aceptable dramáticamente. La muerte de Celestina, fugaz y rápida según Rojas, es amplificada en la ópera hasta transformarla en un cuadro grandilocuente en el que con horror popular y teatralidad son ajusticiados Sempronio y Pármeneo. Algo inverso ocurre con el suicidio de Melibea, obviando la prolijidad verbal natural, y necesaria, en Rojas. Es también interesante anotar que Pedrell realizó una versión eufemística de *La Celestina*, al introducir sinónimos menos malsonantes a los oídos de una sociedad todavía decimonónica, y al ocultar el realismo de las escenas amorosas. La finalidad de la obra de Rojas difiere sutilmente de la versión pedrelliana: mientras que a Rojas le interesa la finalidad ejemplar de los amores truncados por los desatinos, el compositor romántico es ajeno a tales ejemplaridades argumentales. Pedrell, como la mayoría de literatos

⁵² Sobre este tema ya trataba en la última parte de *Por Nuestra Música*. En 1880, Pedrell anotaba en su *Catálogo Manuscrito* su intención de escribir un día u otro una ópera con texto en prosa. (*Catálogo Manuscrito*. B.C., M-1970, fol 33 r. y v.)

⁵³ En sus memorias *Orientaciones*, p. 239, Pedrell asegura que entre los días 24 y 28 de julio de 1902 coincidió con Chapí en Valencia; Pedrell que ya sabía algo de los planes de Chapí, le expuso su proyecto, sin que Chapí le objetara nada. Por las mismas fechas apareció en la revista *El Evangelio* un artículo firmado con el pseudónimo “El Lazarillo Vizcardi”, en el cual se refería la conversación de Chapí con Pedrell acerca de *La Celestina*. El artículo acababa desafiando a Chapí y a Vives con la proclama “¡Si ya la teneis vencida/ tate, bien podeis matalla”. En 1903 Chapí escribió el artículo “El Nacionalismo en Música”, un ataque frontal a hasta entonces su amigo Pedrell. (Vid. IBERNI, L. “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”, en *Recerca Musicologica* XI-XII, 1991-1992, en prensa.)

del siglo XIX, buscaban un significado oculto en la Tragicomedia, bajo el cual el amor se transformaba en muerte por causas misteriosas, haciendo realidad la dualidad amor-muerte. Este cambio de enfoque explica que Pedrell sitúe el punto culminante de su ópera en lugar distinto con respecto a la obra literaria.

Realizaremos un breve análisis musical utilizando los mismo parámetros que en *Els Pirineus*. Digamos, a priori, que *La Celestina* es en nuestra opinión la ópera mejor equilibrada, más coherente y madura de toda la producción pedrelliana.⁵⁴ Ya en el número de temas notamos un aumento ostensible: treinta y seis elementos temáticos. El significado armónico de los mismos experimenta un progreso con relación a *Els Pirineus*, a la par que su caracterización rítmica y melódica permite una vertebración formal más compleja. Varios temas o bien son modulatorios, o bien se abren sobre acordes disonantes, retardos y apoyaturas, los cuales permiten una vasta especulación tonal en su resolución. El trabajo de variación y desarrollo basado en los temas de *La Celestina* no tiene nada que ver con lo que se ha dicho de la ópera anterior. Por un parte nos encontramos con temas vinculados directamente con personajes; existe una jerarquía expresiva entre ellos, desde los puramente relacionados con hechos descriptivos, hasta los que poseen una carga immanente abstracta. La modificación de los temas, ya sea rítmica, armónica, tonal o exponiendo un fragmento del mismo, está íntimamente relacionada con el discurso argumental. La técnica de construcción formal a partir del trabajo temático presenta un grado de madurez encomiable, como podemos ver en un ejemplo de variación del tema F (Ejemplos 9, 10 y 11).

La canción popular está presente en proporción mucho mayor que en *Els Pirineus*. Pedrell puso énfasis en trasladar el repertorio popular de la canción a la esfera culta de la ópera, obedeciendo a la dicotomía popular-culto que todavía mantenía validez en la



Ejemplo 9. Tema F, *La Celestina*, p.72



Ejemplo 10. Tema F, *La Celestina*, p.29



Ejemplo 11. Tema F, p.207

etnología de la época. Buena parte de las canciones populares proceden de canciones hispánicas de los siglos XVI y XVII, en un intento de aproximarse cronológicamente al momento histórico de la ópera, el siglo XV. La extensión de un canto popular en el contexto de la ópera rara vez sobrepasa los treinta compases de extensión. Es muy curioso constatar que la mayor parte del repertorio usado procede de su *Cancionero Musical Popular Español*. Además, la clasificación por subgéneros de las canciones usadas en *La Celestina* casi coincide con el plan inicial con que Pedrell proyectó la publicación de su *Cancionero*. La explicación es fácil. Durante los meses de abril y mayo de 1900 Pedrell se dedicó a armonizar los cantos populares que había recolectado hasta el momento. En ese mismo año entró en contacto con Dotesio y con Fornell para publicar su obra etnomusicológica. El recuerdo de un intenso trabajo sobre el repertorio popular estaba muy próximo en su memo-

⁵⁴ PEDRELL, Felipe. *La Celestina*. Opera en cuatro actos. Partitura original conservada en la Biblioteca de Catalunya, M-798. En 1903 se publicó la reducción de canto y piano.

ria cuando redactó *La Celestina*. El efecto de collage que pueden ofrecer algunos pasajes de *Els Pirineus* desaparece por completo en *La Celestina*: el compositor prepara armónicamente la llegada a la modalidad de la canción popular, y después de haberla abandonado reaparecen motivos derivados de las melodías populares. En el lado contrario, por su disminución, se encuentra la música histórica. El compositor únicamente empleó cuatro fragmentos, y los cuatro fueron extraídos de romances del libro de Salinas *De musica libri septem* (Salamanca, 1577).

Otro aspecto en el cual detectamos una mayor madurez compositiva es en el manejo armónico. En primer lugar las escalas modales son utilizadas profusamente como elemento de organización melódico-rítmica. Determinados temas toman su estructura melódica de escalas basadas en los modos jastio o hipomixolidio, modos que Pedrell consideraba como más representativos de la música popular hispánica. La preponderancia del mundo modal, principalmente en los pasajes basados en canciones populares, contrasta con el perfil tonal modulante de los otros fragmentos. Contrariamente a lo que pueda parecer la supuesta antinonimia entre estos dos tipos de discursos, modal y tonal, no provoca ningún tipo de desequilibrio interno: los pasajes que podríamos denominar de preponderancia del perfil tonal constituyen un devenir constante de clara direccionalidad tonal, mientras que los episodios más modales no se limitan al estatismo armónico sino que a través de la especulación con grados alterados de la modalidad, y el ambiguo constante de modalidad mayor a menor, les confiere una personalidad contrastante. Además, el tránsito de un tipo de lenguaje a otro no se produce de forma brusca, sino que en la mayoría de los casos hallamos unos compases de transición en los cuales conviven los dos tipos de lenguajes. El uso de las progresiones tonales ha cedido terreno en relación con la importancia creciente del uso de funciones de Riemann, sobre todo la función de intercambio, sustituyendo el VI grado a la función de la tónica. El uso abundante de los acordes de novena se traduce en el predominio de una sonoridad sugerente, la cual no parece alterar en principio el juego estructural de la

armonía; lo que sí se enriquece es el juego de equívocos a partir de la mayor posibilidad de usar retardos y apoyaturas. Este recurso, en principio colorístico, será desarrollado profusamente en su última creación lírica de gran alcance, *El Comte Arnau*. Podemos hablar del mayor engarce del mundo armónico con el trasfondo dramático de la ópera: por un lado, las funciones tonales aparecen más definidas, pero para hacer frente a unos cambios tonales sorprendentes, cuando no especulativos, los cuales se explican en último término a partir del contexto dramático.

Es ejemplar la conducción armónica que nos conduce hacia uno de los dos puntos culminantes de la ópera, el asesinato de Celestina. A través de un juego de progresiones ascendentes para incrementar la tensión que nos conduce hacia la región de los sostenidos y a la dominante de do menor, se incurre en un proceso de aparente incertidumbre tonal que se resuelve sobre la tónica do menor. El largo fragmento después de interrumpirse el proceso lógico coincide con la disputa entre Sempronio y Pármeno, como forma de reflejar la espectación sobre el desenlace.

En cuanto a la orquestación debemos hacer mención de la variedad y elaboración de tratamientos a los que se somete a las familias de la cuerda y la madera, el equilibrio entre grupos, las mixturas, la disposición orquestal, la compensación de tesituras instrumentales y la buena disposición de la orquestación, en la que se evitan los vacíos sonoros armónicos que aún apreciábamos en *Els Pirineus*. Pedrell se decide finalmente a emplear las cuatro trompas cromáticas en fa, destacándose el grupo de cuatro fagots y un contrafagot. También se identifican los temas con sonoridades determinadas, en especial la mixtura de fagots, flauta y corno inglés, trompas con sonido *cuivré*. La masa orquestal requerida le permite conseguir sonoridades muy contrastadas, y subrayar con contundencia determinados temas cuando ello es conveniente desde el punto de vista dramático. El coro es utilizado en dos ocasiones del cuarto acto como un elemento sonoro más mezclado con la orquesta, de una forma que casi podríamos definir como impresionista. La experiencia que le supuso al compositor oír el resultado de la

The image shows a musical score for 'La Celestina' with two staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the piano staff, there are chord symbols: 'D' under the first measure, 'D (fa)' under the second measure, 'D (mi b)' under the third measure, '7 (+) (do)' under the fourth measure, and '9 7 + (La b)' under the fifth measure. A bracket spans the first two measures.

Ejemplo 12. *La Celestina*. Partitura canto y piano, p 96

orquestración de *Els Pirineus* puede explicarnos los numerosos cambios experimentados en *La Celestina*; el resultado es francamente interesante, de factura muy cuidada hasta el final de la obra.

El estreno de *La Celestina* debía de producirse en el Liceu ocupando el lugar de la primera función de la temporada de 1902/1903. Las negociaciones con el empresario Bernís y con el director Mascheroni fueron delegadas por Pedrell a Salvat y Fornell. No sabemos por qué razón la Junta del Liceu decidió estrenar la ópera *Cristoforo Colombo* de Franchietti en su lugar. Existe constancia documental de que el compositor casi llegó a recurrir a abogados para reclamar lo que él creía un precontrato por parte de Bernís. Entre tanto, vió la luz el tomo segundo de la *Opera Omnia Ludovici Victoria*. A finales de junio de 1903 apareció publicado un pequeño opúsculo, *La Celestina*,⁵⁵ que no era más que la edición del libreto con las didascalias. El proceso de promoción recuerda a la aparición de *Por Nuestra Música* No parece que el proceso judicial anteriormente mencionado progresara, puesto que el 18 de junio de 1903 Pedrell y Bernís intercambiaron cartas en las que se contenían los detalles del presupuesto del montaje de *La Celestina*. El presupuesto del montaje de la escenografía ascendía a 10.147 pesetas, aprovechando materiales ya existentes. Sin embargo, Bernís no podía hacer frente a dicho presupuesto, ni tampoco

podía asegurar al compositor que la compañía dispusiera de dos sopranos de primera categoría para interpretar los papeles de Celestina y de Melibea, al menos en unas mínimas condiciones de calidad. Después del 27 de julio de 1903 parecen perderse por el momento todos los contactos con el Liceu para proseguir el proyecto de estreno. Antes del inicio de la temporada de 1914-1915 la Junta del Liceu prometió al compositor el estreno de la ópera "si había alguna posibilidad".

El compositor contaba por entonces sesenta y un años, y debía cuidarse del proyecto desde Madrid. Al cabo de dos años abandonaría la capital por unas circunstancias lamentables, desencantado y envuelto en polémicas. Los trabajos de investigación musicológica, la catalogación del fondo Carreras i Dagas y la posterior publicación del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, habrían de desviar su atención de las tareas de promoción de *La Celestina*. A pesar de ello, Pedrell contó con unos buenos valedores que intentaron facilitarle las gestiones. Sin lugar a dudas el más activo de ellos fue Manuel de Falla. La mayoría de las gestiones de don Manuel se realizaron en París, con fecha posterior al estreno de *La Vida Breve*. La correspondencia epistolar anterior sólo muestra interés de Falla por el estado de la composición y por el posible estreno en el Liceu. Falla, a través de su amistad con Albert Carré, intentó que la Opéra Comique de París o la Opéra de Niza le abrieran sus puertas; gracias a los contactos de Albéniz, logró implicar en la cuestión al tenor Thomas Salignac, a Albert Wolff, a Mme. Carré,

⁵⁵ PEDRELL, Felipe. *La Celestina, Tragicomedia-lírica de Calisto y Melibea*. Barcelona: Tip. Salvat, 1903.

al secretario de la Ópera Comique Luois Laloy, a Henri de Curzon —el traductor del texto al francés—, a Camille Bellaigue —el cual realizaría uno de los primeros estudios sobre la ópera— y a Collet. Sin embargo, el proceso se vió truncado en 1914 por el estallido de la Gran Guerra, y el posterior abandono de París por parte de Falla. Sin embargo, sus desvelos para con la ópera del “maestro” no se truncaron. Una vez instalado en Madrid, Falla prometió a Pedrell tratar “de un modo formal” el estreno de *La Celestina* en el teatro de la Zarzuela. La devoción hacia su maestro Pedrell animaba a Falla a hablar frecuentemente de *La Celestina* —no olvidemos que su Homenaje a Pedrell se basa en temas de esta ópera, los mismos que usaría en otra ocasión Robert Gerhard—. En 1916 y durante el viaje que Falla y Diaghilev realizaron a Andalucía para buscar argumentos para *El Corregidor* y *la molinera*, Falla no dudó en mencionarle la bondad de la ópera de Pedrell. EL 12 de julio el compositor gaditano se dirige a Pedrell solicitándole un ejemplar de la partitura de *La Celestina* para Diaghilev, en quien había logrado despertar curiosidad.

La primera interpretación parcial de la ópera se realizó el 22 de octubre de 1921 bajo la iniciativa de Pau Casals, en un concierto homenaje a Pedrell, en el que también se interpretaron obras de Garreta y Pahissa. Casals, en el programa de mano editado, justificaba la programación del fragmento como un homenaje merecido después de que diversas campañas periodísticas no hubieran conseguido el estreno de la ópera por desidia de la dirección del Liceu. Las crónicas de la época coinciden en la originalidad de la obra y en reclamar su urgente representación. Pedrell moriría al año siguiente.

Antes de concebir el proyecto de composición de *La Celestina*, al menos por la documentación hallada, Felip Pedrell ya había solicitado a Joan Maragall permiso para componer una ópera basada en el poema que éste estaba redactando: *El Comte Arnau*. Era el año 1900.⁵⁶ Enric Morera y Joan Gay habían manifestado el mismo deseo a Maragall, el cual no podía dar respuesta por el hecho de no haber concluido la

redacción su poema. Cuatro años más tarde, en 1904, Pedrell reiteró de nuevo su interés. El poeta no le negó la cesión del texto, pero si que le expuso sus dudas acerca de la dificultosa adaptación de su poema:

“*El Comte Arnau* sigue andando y algo verá usted de ello: éste me parece a trozos muy musical, pero teatralmente no lo siento ni sé cómo lo hiciera. Sólo comprendo que un músico hiciera de él lo que Strauss del *don Juan* de Lenau (guardando las distancias) [...]”⁵⁷

La canción popular de “El Comte Arnau” data de finales del siglo XVI o principios del XVII.⁵⁸ La leyenda, de la cual deriva la canción, del conde que es condenado a vagar como ánima en pena junto con sus vasallos, adquirió un gran difusión en Cataluña durante el siglo XIX: según el propio Milà en aquellos momentos pervivían pocas tradiciones en la Catalunya romántica con tanta fuerza como la del conde Arnau. La canción la publicó Milà y Fontanals en 1853 en sus *Observaciones sobre la poesía popular*, a partir de una versión procedente de Marià Aguiló. El marco histórico en el que se desarrolla el mito del Comte Arnau era lo suficientemente atrayente para los hombres de la Renaixença catalana como para iniciar una fecunda tradición literaria que se continuó hasta el siglo XX.

La versión de Joan Maragall partía de las distintas “visiones” del conde en la imaginación del poeta. Esta interpretación onírica dotó a su obra de una concepción nueva y vitalista, con una sorprendente fuerza moral. Los poemas de Maragall —ya que la obra no tiene carácter unitario sino fragmentario, distanciado cronológicamente— poseen un claro valor simbólico. Hasta cierto punto podríamos hablar de una especie de biografía o evolución psicológica del poeta a través de la transformación de la conducta de

⁵⁷ Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. Antes del octubre de 1904.

⁵⁸ ROMEU FIGUERES, J. *El Comte Arnau. La formació d'un mite*. Barcelona: Aymà, 1947, p. 18. Otras interpretaciones quieren atribuirle unos orígenes más lejanos, aunque la hipótesis es poco probable.

⁵⁹ TRIAS, E. *El pensament de Joan Maragall (La crisi espiritual de Maragall el 1907)*. Barcelona: Ediciones 62, 1982, p. 29.

⁵⁶ Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. 9 de enero de 1900.

Arnau.⁵⁹ El mito de Arnau fue un *Leitmotiv* siempre presente en la producción del poeta, en el cual se constata el paso de la influencia de Novalis, hacia un retorno al vitalismo de Nietzsche. El primer fragmento del poema se publicó en la revista *Catalònia* el 8 de enero de 1900. En 1902 el poeta volvió a trabajar sobre la continuación del poema, alargándose las "apariciones" y sucesivas redacciones hasta 1903. Es en este momento, en 1903, cuando Pedrell y Maragall entraron en contacto y mantuvieron relaciones epistolares para la composición de su poema lírico. Durante el verano de 1904 Maragall redactó en Caldetes otro fragmento del poema, unos versos que ya no pudieron ser utilizados por Pedrell. En 1906 se editaron las partes *L'ànima*, *La cançó del Comte Arnau* y *Escolium*. Estos tres fragmentos constituían lo que el poeta denominaba segunda parte del poema, mientras que la tercera parte, *La fi del Comte Arnau* no apareció hasta 1911. En la versión de Maragall es la canción popular la que consigue redimir al conde de sus culpas y de su maldición. Pedrell, obviamente, no pudo conocer el desenlace final —aunque lo intuyó acertadamente—, por lo que su poema lírico debía afrontar la dificultad de no tener todavía un final convincente, desde el punto de vista dramático. Por otra parte, *El Comte Arnau* no es una ópera como tal. Desde los primeros contactos entre poeta y músico, aquél expresó sus dudas sobre la idoneidad de su obra poética adaptada a ópera, y por el contrario le sugirió: "No ha pensado usted nunca tratar musicalmente la tragedia griega? ¿Prometeo, Los Persas, etc?"⁶⁰ El compositor tortosino, por afinidades estéticas, no participaba de la idea de escribir un poema sinfónico o un poema lírico. De aquí que el subtítulo que atribuyó a la obra, e incluso la forma, es el de "Festival Lírico Popular", un título que se explica más por las circunstancias que circundaron a la composición y proyectos de montaje de la obra que no a su auténtica forma musical: Pedrell adoptó las indicaciones sugeridas respecto a la utilización de una forma próxima al teatro griego clásico —al menos así lo confiesa el mismo compositor en el prólogo de la edi-

ción de *El Comte Arnau* para canto y piano—, una idea que le había sugerido Maragall. En otras cuestiones, el planteamiento estético de Maragall difería considerablemente del de Pedrell: Maragall no se sentía implicado en los ideales de la *Renaixença*, pertenecía a la generación siguiente, mientras que Pedrell aún participaba en buena parte de la corriente ideológica de la *Renaixença*; así se desprende de unas confesiones de Maragall a Pedrell sobre la evolución de la versión lírica: "[...] No me pregunte por qué yo estoy seguro de que usted ya tiene su desenlace y mi Conde, un poco asustado de lo que pasa, se esconde en su misterioso viaje en la más oscura tiniebla."⁶¹ La falta de comprensión se manifiesta también en los distintos puntos de vista entre el plan más dramático y teatral del compositor, y la vivencia ideal y poética que mantenía invariablemente el poeta.⁶²

Por testimonios de Rafael Mitjana de Gordon, podemos asegurar que la idea de componer una ópera sobre el poema de el conde Arnau existía en la mente de Pedrell con bastante anterioridad a 1903. La composición de la obra se inició, siempre según las noticias extraídas de su *Catálogo Manuscrito*, hacia el quince de diciembre de 1903.⁶³ En enero ya tenía preparados los borradores y parte de la reducción de canto y piano. Antes de continuar con el proceso de creación, Pedrell pensó ya en la forma de conseguir un estreno inmediato. Para ello ideó el proyecto de constituir una Sociedad la cual organizara festivales líricos con obras de autores españoles. A primeros de enero, comunicó a Maragall que ya había interesado en el proyecto a Adrià Gual, destacado director teatral, y también decorador y escenógrafo modernista; fue el poeta quien dirigió a Pedrell a contactar con Gual, pues éste había realizado en 1903 una versión

⁶¹ Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. Barcelona, 10 de marzo de 1904.

⁶² También conviene tener en cuenta que Joan Maragall consideraba el género teatral como un modelo literario imperfecto, en comparación con la novela o la poesía. De ahí que la unión de poesía y música teatral fuera un combinado en el cual su obra literaria disminuiría en contenido y profundidad, hecho no querido por el poeta.

⁶³ *El Comte Arnau*. Festival Lírico-Popular en dos partes. Partitura manuscrita conservada en la Biblioteca de Catalunya, M-804.

⁶⁴ Carta de Joan Maragall a Pedrell. Barcelona, 5 de enero de 1904.

⁶⁰ Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell. Antes del octubre de 1904.



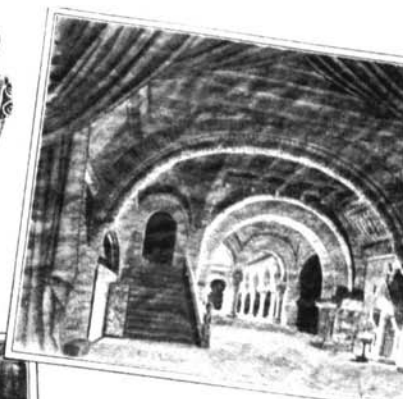
Act I - Escena IV
de Foix



Miraval

Raó de luna

Heraldos



Monasteri



D. Victor Balaguer



Acte III
Colde Pinasars



D. Felipe Pedrell

I. - Escena IV



Conde de Foix. - Frailes

Almogàres

Condesa de Foix

Acto II. - Escena



Decorados y figurines para Els Pirineus

muy acertada del *Edipo Rey* de Sófocles.⁶⁴ Otro de los gestores del proyecto fue Lluís Millet, fundador del Orfeó Català, quien ya había ofrecido su colaboración para el estreno de *Els Pirineus*. Millet puso a disposición del maestro su masa coral para el estreno de *El Comte Arnau*. Millet junto con Joaquim Cabot, presidente del Orfeó, buscaron el lugar idóneo para la celebración de los Festivales Populares, una idea que se había acabado de fraguar gracias al intercambio de ideas entre Pedrell y Gual. El escenario escogido fue el de los jardines que en ese momento estaba construyendo Eusebi Güell bajo la dirección del arquitecto Antoni Gaudí, el actual Parque Güell. El mismo Gaudí fue quien realizó la traza sobre el terreno del lugar que debía ocupar el teatro y las graderías afines al proyecto, en un emplazamiento que poseía una excelente acústica según los testimonios del mismo Millet.⁶⁵ Sin embargo, la junta gestora disintió entre sus miembros y también difería con el mismo compositor. Todos eran unánimes en pedir detalles de la obra a Pedrell: Millet para repartir los ensayos y contratar cantantes, Gual para diseñar escenografías, y Cabot y Fornell para conocer siquiera un esbozo del presupuesto final y las fechas en que debía anunciarse, con suficiente antelación el Festival. El compositor no podía ofrecer respuestas: aún no había acabado siquiera la obra. Por otra parte, Maragall empezó a distanciarse por disentir de la idea general de una representación al aire libre y casi a la luz del día, unas condiciones opuestas a su idea de sombras, apariciones y luces fantásticas requeridas por su poema. La tardanza en buscar soluciones llevaba la cuestión a su fracaso total, y con ello un progresivo distanciamiento de Maragall de la problemática. Pedrell intentó, incluso, una representación en la plaza de Las Arenas de Barcelona, aprovechando los esbozos trazados ya por Gual; el proyecto fracasó al preferir el empresario de la plaza contratar al torero Mazantini antes que al "conde Arnau". Des-

pués del verano cesaron ya los esfuerzos de una hipotética representación. La obra cayó casi en el total olvido por parte del compositor; no sería editada hasta 1911 como consecuencia del homenaje que recibió en su ciudad natal de Tortosa.⁶⁶ La edición, dedicada en homenaje a Pedrell, corrió a cargo de una comisión encabezada por Cristòfor Taltabull, Domènec Mas i Serracant y Lluís Millet.

La adaptación del poema de Maragall como libreto del Festival Lírico-Popular la realizó el mismo Pedrell. La obra se divide en dos actos, o mejor partes, basándose cada una de ellas en las únicas dos partes de la leyenda mítica editada hasta entonces por el poeta; cada una de esas partes se divide en varias escenas, diez en la primera parte y siete en la segunda. Pedrell dependía sobremedida de la estructura del poema; pero el punto crítico se halla en el hecho de que la estructura del poema no obedece a principios dramáticos, ni de acción, ni cronológicos, sino a una funcionalidad semántica y onírica. De ahí que las escenas consistan en realidad en una especie de cuadros cerrados, muy próximos a lo que serían unas ilustraciones musicales, pero con música continuada, sin interrupción de diálogo. La escenografía debía de reproducir ese ambiente onírico de atmósferas nebulosas y fosforescentes. Cada una de estas escenas se basa musicalmente en el desarrollo y exposición de unas determinadas ideas, especificadas en unos perfiles rítmicos y armónicos muy precisos; al mismo tiempo parece no existir ligazón aparente entre las distintas escenas. De ahí que no podamos hablar de ópera, sino de una especie de forma bastante original en relación con el teatro lírico de la época, aunque surgida como fruto de la necesidad. El final de la obra, un inmenso cuadro con los coros entonando un Alleluya, como supuesta redención del conde, surgió de la inventiva de Pedrell; ni Maragall ni Magí Morera —el cual aconsejó de nuevo al compositor— compartían la idea del final grandilocuente, tan del gusto de Pedrell.

⁶⁵ Carta de Lluís Millet a Felip Pedrell. Barcelona, 18 de febrero de 1904. Editada por MILLET i LORAS, M.D., en *Recerca Musicològica*, VI-VII, 1986-1987, p. 328.

⁶⁶ Vid. BONASTRE, F. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona, 1976, p. 82-86.

⁶⁷ Los ejemplares manuscritos de la ópera (B.C., M-804) conservan aún los trazos y los cortes que Pau Casals realizó para adaptar la obra al concierto de 1936.

El papel jugado por los temas y motivos guías en *El Comte Arnau* se aparta de la práctica anterior vista en las dos últimas óperas. No se aprecia la conexión unívoca entre tema y contexto dramático. Existen únicamente diez elementos que podemos clasificar como temas, o a lo sumo como células temáticas. Los temas surgen de la especulación armónica, no de ideas melódicas, predominando aquellos temas que proceden de un acorde de séptima con apoyaturas:



Ejemplo 13. *El Comte Arnau*. Partitura canto y piano, p. 9

En cambio sí que podemos distinguir una marcada reelaboración y variación de los temas a lo largo de la obra, con especulaciones armónicas muy interesantes. Alguno de los temas de *El Comte Arnau* presenta ciertas concomitancias con *Leitmotiven* de la ópera wagneriana *Parsifal*. El espíritu cromático que se respira en la última producción lírica de Wagner alienta también al Festival lírico-popular pedrelliano, como si éste quisiera establecer algún paralelismo entre el “Festival Sagrado” de Wagner, y su “Festival Popular”.

Es en el tratamiento armónico allí donde destacamos un trabajo muy profundo e innovador por parte de Pedrell. En ninguna otra obra suya podremos detectar el grado de especulación que se da en *El Comte Arnau*. Aunque el uso de la canción popular haya descendido considerablemente, y se limite a ejemplos escasos, por otra parte se consigue una asimilación de elementos populares dentro del lenguaje compositivo más original e interesante. Los cambios de tonalidad se efectúan de forma muy rápida y pasajera; su brusquedad es uno de sus atractivos, así como la profusión en el uso de acordes alterados. Por otra parte, la necesidad de las progresiones, como medio de crecimiento armónico, continúa siendo importante, aunque más elaborada y

basada preferentemente en las funciones de Riemann y en la ambigüedad tonal. En *El comte Arnau* se usan con una particular intensidad los acordes no clásicos, sobre todo el de sexta añadida, y aquellos que derivan de una apoyatura no resuelta; el tema del “conde Arnau” se basa en uno de estos acordes alterados sobre una novena, su sonoridad particular unifica buena parte del cromatismo de la obra.

La línea vocal se encuentra supeditada a las particulares condiciones del libreto: largas líneas melódicas, que engarzan sin solución de continuidad las distintas progresiones armónicas. El compositor reflejó el carácter del personaje a través del trazo melódico, pero sin conseguir la concisión y agudeza que hemos visto en *La Celestina*. El diseño de la línea melódica depende directamente del sustrato armónico; en la escritura de Pedrell han desaparecido los trazos italianizantes, de melodías cantables, para tomar de forma definitiva unos rasgos más angulosos, próximos al tipo de melodía “infinita” wagneriana. El personaje principal, Arnau, es cantado por un barítono, otra muestra del abandono de los convencionalismos operísticos italianos. Se introduce el papel de un corifeo, interpretado por un tenor; con esta parte Pedrell quiso resolver el problema de la adaptación de aquellos fragmentos del poema maragalliano escritos en tercera persona. El tipo de melodía del corifeo, aun siendo de base armónica, es propensa a un estilo de recitado, con saltos interválicos de sexta o de séptima. La organización y la distribución de las partes cantadas no se encuentra dentro de los moldes tópicos de la ópera: las frases suelen ser algo más largas de lo habitual. El tratamiento del coro presenta abundantes doblamientos para conseguir un lenguaje armónico rico. Desde el punto de vista dramático, sin embargo, el coro no tiene un papel destacado; en este sentido podría existir una semejanza con el papel desempeñado por el coro en el teatro griego clásico, con una función de comentar o glosar una acción que a duras penas se realiza sino que únicamente se refiere.

La orquestación de *El Comte Arnau* presenta una gran unidad interior en cuanto a color tímbrico se refiere: un sonido de timbre oscuro y grave,

penetrante, conseguido a través de la unión de oboe, corno inglés y flautas en piano en el registro grave; a ellos se añade la presencia casi constante de los fagots y el contrafagot, junto con el clarinete bajo. Desaparecen los conjuntos brillantes del metal, tan usados en estilo Meyerbeer en *Els Pirineus*. La instrumentación en diferentes superficies sonoras empieza a diluirse a través de las mixturas orquestales, y a pesar de que la cuerda no se presente tan elaborada en conjunto como el viento, nos sorprenden algunas páginas por las disposiciones tan impresionistas conseguidas por el compositor. Esta profundidad en la orquestación, en la cual y a grandes trazos predomina el grupo del viento, decae de forma sorprendente en el segundo acto: el interés en el detalle sonoro se vuelve más desigual, dependiendo demasiado del trasfondo armónico de la reducción de piano. La explicación podríamos hallarla en las prisas con las que Pedrell compuso la obra, y el desánimo en el que debió caer cuando las expectativas del estreno fueron desvaneciéndose; es muy probable que concluyera la instrumentación del segundo acto sin la misma motivación con la que había resuelto el primer acto.

El Comte Arnau únicamente fue interpretado fragmentariamente en una ocasión. De nuevo fue Pau Casals, como en *La Celestina*, quien en su afán por difundir la música catalana contemporánea, programó las escenas V a la VIII de la primera parte. El concierto, celebrado el 25 de abril de 1936, se enmarcaba dentro de los actos organizados en Barcelona durante la celebración del III Congreso Internacional de Musicología y el XIV Festival Internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En concreto, este concierto en el que tomaron parte la orquesta Filarmónica de Madrid, la Sinfónica y la Orquesta Pau Casals, estaba dedicado a ofrecer un programa íntegro dedicado a la música hispánica. Se programaron obras de Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Manuel de Falla, Salvador Bacarisse, Turina, Albéniz, Sanjuan, Juli Garreta, Enric Granados y *El Comte Arnau* de Pedrell que debía cerrar el concierto.⁶⁷

Con posterioridad a *El Comte Arnau*, Pedrell fue invitado a participar en los llamados "espectáculos-audiciones" organizados por el pintor y escenógrafo

Lluís Graner. Durante la temporada de 1905 se representó *La matinada*, una ilustración musical con texto de Adrià Gual y escenografía de Miquel Junyent.⁶⁸ La música reduce sus ambiciones a hilvanar acordes que describieran la impresión de un amanecer, para llegar a un clímax tímbrico en el momento de la salida del sol. La obra, circunstancial, debía mucho al montaje escénico diseñado por Junyent. La buena acogida que recibió esta obra dió coraje a Pedrell para intentar la composición de una nueva obra, con la cual completaría su Trilogía Ideal, trunca después de *La Celestina*. La quiebra de la empresa de Graner dejó el futuro de la obra en suspenso. Pedrell retomó el proyecto inicial de escribir una ópera inspirada en la vida de Ramón Llull, bajo el epígrafe "Fe". Como libreto utilizó unos poemas publicados por Magí Morera i Galícia, y también fragmentos de la obra *Desconhort* de Ramón Llull, con el título *Visions de Randa*.⁶⁹ La obra requiere una escenografía muy simbolista, influida quizás por la experiencia que Pedrell obtuvo en el montaje de *La Matinada*. Se usa el *Leitmotiv*, referido casi siempre a ideas abstractas, con un gran contenido psicológico la mayoría de ellos. En el discurso musical han desaparecido toda clase de referencias al folklore o a la música histórica y se nota que en el lenguaje musical del compositor se había producido un cambio muy importante, tendente a renovar su lenguaje y a superar estadios propios del nacionalismo decimonónico. La última gran producción que compuso fue *La Glosa*, en 1906, nacida del encargo realizado por el Orfeó Català de una obra sinfónico-coral para la inauguración del Palau de la Música Catalana. Propiamente no es una obra lírica ni escénica; el compositor la clasificó como una sinfonía "jubilar" para coros y orquesta. La obra se basa en el poema de Joan Maragall *Glosa*, escrito en 1904, un conjunto de visiones alegóricas muy al estilo del poeta. Citamos la

⁶⁸ PEDRELL, Felipe. *La matinada*. "Visió de naturalesa." Biblioteca de Catalunya, M-824. Una copia de la partitura se encuentra en el archivo de líricos de la Delegación de Barcelona de la SGAE.

⁶⁹ PEDRELL, Felipe. *Visions de Randa. Ramon Llull*. Poema lírico, en cuatro escenas. Biblioteca de Catalunya, M-825.

obra por los numerosos puntos de contacto, tanto argumental como técnico, desde el punto de vista musical, que *La Glossa* mantiene con *Els Pirineus*: uso de nuevo de la canción popular, aparición de un coro que actúa como cronista, y aparición de nuevo de melodías trobadorescas. Desde el punto de vista armónico, sin embargo, parece continuar el camino iniciado con *El Comte Arnau*, con gran abundancia de acordes de novena y disonancias sin resolver, o los cambios cromáticos abordados con resoluciones libres.

Tenemos pues una obra lírica de Pedrell rica en opciones estéticas, no exclusivamente centrada en una faceta nacionalista. La forma de entender su nacionalismo vino dada por un proceso de acrisolamiento de sus ideas, y de una fructífera adopción de las corrientes imperantes en el momento; el proceso es incomprensible sin entender el valor que para el Pedrell musicólogo y forjador de una corriente nacionalista tuvieron sus ensayos en el terreno de

la composición: su obra creativa constituyó la prueba definitiva de las ideas que después el Pedrell musicógrafo aseveraría. Quizás es el momento de revalorizar alguna de sus óperas y poner en tela de juicio la historiografía que ha magnificado alguna de sus obras con unas miras excesivamente nacionalistas. Su quehacer en pro de la ópera nacional es fruto del debate habido en nuestro país acerca de lo que ésta debía ser. Si las especulaciones se hubieran limitado a meras disquisiciones tendríamos una cultura estéril. La obra operística de Pedrell demuestra lo contrario: la polémica llegó a generar obras de arte, sin entrar de nuevo en las inútiles discusiones de su validez mientras éstas no sean escenificadas. No podemos comprender la ingente labor de Pedrell sin situar su ingente labor creativa al lado de sus trabajos de investigación musicológica, como tampoco podemos ignorar la pervivencia de su mensaje a través de las distintas interpretaciones realizadas por sus discípulos.