

Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español

ANTONIO MARTÍN MORENO

La preocupación por la historia de nuestra música teatral de los siglos XVII y XVIII se inicia en el siglo XIX. Es cierto que hay algunas referencias a la música teatral en el propio siglo XVIII en las obras de nuestros teóricos, como es el caso de Francisco Valls o los jesuitas expulsos, pero con escasa atención a la historia de nuestro teatro musical.

Durante el siglo XVIII las más tempranas referencias a nuestro teatro musical las encontramos en *La Poética* de Ignacio de Luzán, cuando escribe en 1737, con la desaprobación propia de su actitud neoclásica, que:

Se ofreció por entonces ocasión de lucir aquel estilo de rosicleres en los dramas con música, que se representaban en palacio, adornados con toda máquina y decoración teatral que nos vino de Florencia. La primera función de esta especie fue *La selva sin amor*, égloga de Lope de Vega, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas antes del año 1630; cosa nueva en España, como dice el mismo Lope. Siguiéronse después otros dramas representados y cantados con que el cardenal-infante Don Fernando divertía a la Corte en su casa de campo de la Zarzuela, a las cuales dieron nombre de zarzuelas por el sitio donde se empezaron a representar. Agradó mucho esta invención que, perfeccionada por buenos poetas y buenos músicos, pudiera ser un equivalente de la ópera italiana, y más adaptada que ella al genio y gusto de nuestros nacionales. Y como admitía grande aparato, tuvo frecuente uso en las celebridades y diversiones palaciegas desde entonces hasta principios de este siglo. Eran obras que se encargaban por la corte a los poetas más estimados, como Calderón y, después de él, Agustín de Salazar, Francisco Bances Candamo, y otros. Los asuntos se tomaban comúnmente de la mitología; y como el principal fin era entretenér la vista con máquinas, tramoyas y apariencias, y ejercitar el oído con estrépito, clausulones, conceptos y tiquismiquis, se dejó conocer cuán insensatas serán estas composiciones, aunque tengan sembrados algunos buenos versos. Desde que faltó Cal-

derón y fueron faltando sus auxiliadores, calmó la que podemos llamar avenida de poetas dramáticos; pues aunque hubo bastantes hasta el fin de siglo, no con la abundancia que en tiempo de Felipe IV. Exceptuando pocos los demás eran meros imitadores¹.

Años más tarde, Tomás de Iriarte, en su poema «La música» reconoce que el auge de la música teatral corresponde a Italia y es, quizás, el primero que hace una definición de la zarzuela:

Digna mención pudieras
haber hecho también de nuestro drama
que zarzuela se llama,
en que el discurso hablado
ya con frecuentes arias se interpola,
o ya con duo, coro y recitado:
cuya mezcla, si acaso se condena,
disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.

Tampoco nuestra alegre tonadilla
hubieras olvidado, que antes era
canzoneta vulgar, breve y sencilla,
y es hoy a veces una escena entera,
a veces todo un acto,
según su duración y su artificio².

Una evidente imitación de este poema de Iriarte, que gozó de una extraordinaria fama en su tiempo, la encontramos en la obra de Manual García de Villanueva Hugalde y Parra, quien en 1802 publicó un poema que había encontrado sobre el teatro español, en verso, en el libro titulado *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Allí se refiere a Calderón de la Barca diciendo que:

Don Pedro Calderón, gloria de España:
el cual uniendo dulce y soberano
lo tierno, lo chistoso y cortesano

¹ LUZÁN, I. DE, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ediciones de 1737 y 1789). Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974, p. 303-304.

² IRJARTE, T. DE, «La Música», poema. Madrid, imprenta real de la Gaceta, 1779, p. 96-97.

de la selva de amores en la falda,
mereció de Minerva la guimalda,
logrando dignos timbres inmortales
los Autos que escribió Sacramentales.

Ese divino Fénix que, al Sol vuela,
hizo de España la *primera Zarzuela*
o representación de dos jornadas
de la harmoniosa música ilustradas
a quien por exquisita y primorosa
La Púrpura (la puso) *de la Rosa*
en el año que al mundo ser compete
de mil seiscientos y cincuenta y siete.

Imitó con científicos talentos
de Calderón los altos pensamientos,
si sus comedias sin pasión recorres,
Don Agustín de Salazar y Torres:
siguió tan fecundísimo reclamo
Don Francisco de Bances y Candamo
cuyas comedias valen un tesoro,
como la del *Esclavo en grillos de oro*.
Dieron luego al teatro regocijo
Leyva, León, y el Conde de Clavijo.
A fines de aquel siglo laureado
y principios del otro celebrado,
entraron en España en feliz hora
desde Italia, bellísima inventora
de todas las humanas diversiones
las *Óperas*, o músicas funciones,
que el noble *Oracio Vechi* en Roma inventa
año de mil quinientos y noventa,
y que *Perrin* con más vigor promueve
el de seiscientos y sesenta y nueve.
Principiaron también en tiempos tales
las *serenatas, dramas y natales*.
que son por sus cadencias numerosas,
Fiestas insignes, regias y gustosas;
y así mismo empezaron, según cuentan,
las *Follas Reales* que aún se representan
ramillete de varias novedades,
y miscelánea, en fin de habilidades:
Luego el teatro cómico mejora
el señor *Don Antonio de Zamora*,
cuyo ingenio entre chistes y juguetes
compuso tales bailes y sainetes,
que no tiene en sus gracias ejemplares.

Siguiole *Don Joseph de Cañizares*,
que supo con dulzura y melodía
a la música unir la poesía³.

Ya en la parte histórica en prosa, Villanueva hace una rápida referencia a las «Zarzuelas u óperas españolas», y escribe que:

Éstos eran unos dramas de música y versos, adornados de grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, tomado su argumento de la mitología. Se le dio este nombre por ser este Real Sitio donde regularmente se divertía el soberano con esta clase de espectáculos.

Pasaron luego de la historia fabulosa a componerse de argumentos más sencillos, tratados entre personajes domésticos, como el de *Las labradoras de Murcia*, *Los pescadores*, *La majestad en la aldea*, *Los cazadores*, *Las labradoras astutas*, *Las fonoarrateras*, *El maestro de la niña*, *El Farfulla*, etc.

Habiéndose ejercitado en esta clase de composiciones musicales, entre los primeros maestros compositores nacionales Don Luis Misón, hombre de singular talento músico, que compuso las de *Eco y Narciso*, *Píramo y Tisbe* y otras que agradaron entonces mucho. A este siguieron *Don Ventura Galván*, *Antonio Guerrero*, *Castel*, *Ferreira*, *Don Antonio Rosales*, *Don Pablo Esteve* y los dos que actualmente dedican sus tareas musicales al buen servicio del público y compañías cómicas que son *Don Blas de Laserna* y *Don Pablo del Moral*; cuyo talento músico es bien notorio dentro y fuera de esta corte por las muchas composiciones suyas dadas a los teatros⁴.

La aportación de Teixidor y Mariano Soriano Fuertes

La primera historia universal de la música escrita con esa pretensión por un español es la de José Teixidor, que en 1804 publicó en Madrid el primer volumen de su *Discurso sobre la historia universal de la música*. Dejó su obra a falta de un segundo volumen del que realizó al menos dos versiones que no llegaron a una redacción definitiva. El manuscrito de ese segundo volumen junto con algunos apuntes y notas para la confección del mismo,

³ GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, M. *Origen, épocas y progresos del Teatro Español. Discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, Fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres. Un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente*. Madrid, Imprenta de don Gabriel de Sancha, 1802.

⁴ *Ibidem*, p. 295.

fueron utilizados, después de la muerte de Teixidor, por Mariano Soriano Fuertes (1817-1880)⁵.

En esta «prehistoria» de nuestro teatro musical barroco, no debemos silenciar el nombre del primer historiador de la música española: Mariano Soriano Fuertes, a pesar de que el descrédito en que cayó por su polémica con el todopoderoso Hilarión Eslava, haya puesto de moda durante más de un siglo el descalificarlo de un plumazo. Una tarea urgente, en la que vengo trabajando hace años, es la revisión y contraste de las fuentes de su *Historia de la música española*, con vistas a una futura edición crítica de la misma. Aunque se ha atacado de superficial y científico a Mariano Soriano Fuertes, debo decir, en honor a la verdad, que en todas las ocasiones que he debido contrastar sus fuentes éstas han sido siempre ciertas y exactas. Es cierto que utilizó el manuscrito de Teixidor, pero lo dice siempre que lo hace.

Por lo que respecta a nuestro teatro musical, Soriano Fuertes defendió con entusiasmo tesis que hoy comienzan a estar de moda, como la influencia de Lope de Vega en el teatro y ópera italianos del siglo XVII. Soriano Fuertes dedica al tema del teatro barroco numerosas páginas de su historia, al menos en los tres últimos volúmenes, y plantea la hipótesis, de nuevo hoy vigente, de la tremenda aportación española a la causa de la música teatral, así como la prioridad española en el uso de la monodia. Soriano Fuertes, siguiendo a Teixidor la mayor parte de las veces, es el primero en narrar los detalles de la aparición de la zarzuela española, así como de las primeras representaciones de la *Selva sin amor*, las referencias y la música en Lope de Vega, etc. etc., referencias y datos que han sido utilizados hasta la saciedad por todos los historiadores posteriores de la música española que, prácticamente jamás, han citado su procedencia⁶. Como dato imposible de silenciar (el comentario extenso de la aportación de Soriano escapa de los límites de mi intervención), debo añadir que Soriano Fuertes finaliza cada uno de sus tomos con ejemplos musicales, alguno de los cuales hace referencia a nuestra música teatral, como los fragmentos titulados «Dulce esperanza mía», «Los comedadores», «Ay qué cansera, déjeme usted», «Fuego mortales rapaz agraciado; cuidado cielos, con Nice», «Bercebú cague contigo, Menguilla» (en el volumen II); «El Zarambeque», «Lamentos

⁵ LÓPEZ-CALO, J. «Barbieri y la historiografía de la música española» prólogo a la edición de E. Casares de *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. XXI. López Calo afirma que se conserva ese manuscrito, aunque no especifica si es el mismo conservado en la Biblioteca Nacional con el título de *Fragmentos autógrafos*, sig. MSS. 14060/14.

⁶ SORIANO FUERTES, M., *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid, Bernabé Carrafa; Barcelona, Imprenta de D. Narciso Ramírez, 1855, 1856 y 1859, 4 vols.

de Diana en la Diana de Montemayor», «Al pie de un verde aliso», «Ay de mí, mas, ay de mí», «Yo te quiero Gileta» (volumen III); «Es tan violento el estrago de tus ojos peregrinos» (cuatro), «Salid del Averno, ministros del ira», «Qué quiere el escribano», «Esposo mío» (volumen IV).

La polémica de Soriano Fuertes con Hilarión Eslava

La aportación de Soriano Fuertes se resintió de su tremenda polémica con Hilarión Eslava, aspecto éste que publiqué hace ya algunos años⁷ y que ahora cito para recordar que esa polémica condicionaría quizás demasiado las aportaciones de Eslava y de Soriano. Eslava, en su *Breve memoria histórica de la música española* se dedica principalmente a impugnar las afirmaciones de Soriano en su *Historia* y, entre otros muchos errores que le echa en cara, anota Eslava que «El Sr. Soriano ha exagerado demasiado en la importancia de los melodramas, comedias con música, o zarzuelas»⁸.

La respuesta de Soriano no se hizo esperar, y lo que nos interesa de la misma es que Soriano cuenta la historia del manuscrito de Teixidor, manuscrito que perteneció a su padre, que después se puso en venta y fue a parar a manos de Eslava, que:

Copió de él lo que quiso; publicó lo que le acomodó; devolviólo cuando ya no lo necesitaba, y en ese estado, y publicadas ya las primeras entregas de nuestra *Historia de la música española* compramos el autógrafo, y extractamos de él lo que nos pareció, manifestando siempre de dónde tomábamos las noticias; lo que el señor Eslava no ha hecho, sino una sola vez en los apuntes publicados en la *Gaceta Musical*, siendo así que mucha parte de dichos *apuntes históricos* están sacados del manuscrito de Teixidor, así como también varias de las noticias que da en su *Breve memoria histórica de los organistas españoles*.⁹

Lo que nos interesa de esta polémica es que el todopoderoso Eslava había distribuido ya las diversas áreas de investigación sobre la música española, como argumento para desacreditar la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes. Según Eslava:

⁷ MARTÍN MORENO, A. «Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española», en *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona, Dip. Provincial, Institución Príncipe de Viana, 1978, p. 267-273.

⁸ ESLAVA, H., *Breve memoria de la música religiosa española*. Madrid, Imp. de Luis Beltrán, 1860, p. 69.

⁹ SORIANO FUERTES, M., *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Barcelona, Estab. Tip. de Narciso Ramírez y Rialp, 1863, p. 25-26.

Todos los profesores inteligentes en historia musical estaban convencidos de que no era posible que poseyéramos la correspondiente a España, escrita debidamente, si antes no se publicaban trabajos parciales acerca de cada uno de los cuatro ramos o géneros principales en que se divide el arte, que son: 1º, el Religioso, 2º, el Dramático, 3º, el Popular, y 4º, el Didáctico. [...] es muy difícil hallar un hombre que a sus vastos conocimientos literario-musicales, a su gran práctica en el arte y a su fino criterio, reúna la paciencia y actividad que son necesarias para tan difícil empresa. Porque es necesario tener presente que en el día [de hoy], las historias sobre bellas artes, si no van comprobadas con documentos y monumentos no merecen estimación alguna¹⁰.

Con este criterio de realizar previamente estudios parciales antes de acometer la publicación de una historia general de la música española, Eslava justifica la publicación de su *Lira sacro hispana*, y da por terminada su labor en lo que a la música religiosa se refiere con la *Lira* y con su *Breve memoria de la música religiosa*.

En cuanto a los restantes «Ramos o géneros principales», Eslava se congratula de que Barbieri estuviese trabajando sobre la música dramática, D. José Inzenga sobre la música popular y Baltasar Saldoni sobre las efemérides de los músicos españoles. Esto lo escribía Eslava en 1860; pues bien, ocho años más tarde, en 1868, aparecía el primer tomo de las *Efemérides* de Saldoni, que deberían esperar a partir de ahí doce años para ver aparecer el segundo y tercer tomos¹¹. Por otra parte, José Inzenga (1828-1891) daría a la imprenta su colección folklórica *Ecos de España*, así como sus *4 cuadernos de cantos y bailes populares de España (Galicia, Valencia, Murcia y Asturias)* con prólogos explicativos.

En cuanto a Barbieri, que acometió la historia de la música dramática española, recogió infinidad de datos sobre obras, autores, actores, etc., especialmente del teatro del siglo XVIII, sin que llegara a publicar esa prometida historia completa, cuyos datos, conservados en la Biblioteca Nacional, «Papeles de Barbieri», podemos hoy consultar fácilmente gracias a la edición del legado Barbieri¹².

¹⁰ ESLAVA, H., *Breve memoria de la música religiosa española*. Madrid, Imp. de Luis Beltrán, 1860, p. 2-3.

¹¹ SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1868, primer vol., 1880 segundo y tercero. Hay una edición facsimilar a cargo del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.

¹² CASARES, E., (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988, 2 vols.

Barbieri llegó a publicar varios pequeños opúsculos en los que dio cuenta, en parte, de sus preocupaciones por el tema de la ópera y la zarzuela española, como son los titulados *La Zarzuela* (1864) y *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela* (1877). En cuanto a su trabajo de investigación histórica, en *La correspondencia musical*, que editaba Zozaya, con el título de «Curiosidades históricas», escribe que:

Hace muchos años que tengo la [curiosidad histórica] de ir adquiriendo cuantas obras teatrales se han ejecutado en España, en las cuales interviene la música. Así he logrado reunir un gran número de libretos de todas clases, desde la farsa y el auto hasta la zarzuela y la ópera, ordenándolos cronológicamente y sacando de ellos las indispensables papeletas bibliográfica.

En estos días, en que tanto se discute sobre la zarzuela y la ópera española, se me ocurrió la idea de publicar el catálogo de todas las que poseo, pero como éste hubiera sido demasiado extenso, he preferido hacer sólo el de autores, y aún éste redactado a los que han dado sus obras al teatro desde el año 1832 hasta el presente. Me sirvo de esta fecha como punto de partida por una razón muy obvia. El día 2 de abril de 1831 se inauguró solemnemente el Real Conservatorio de Música María Cristina, que había sido creado por Real Decreto de 15 de julio de 1830. Aún no había transcurrido un año desde aquella fecha cuando, con motivo de celebrar el nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda en febrero de 1832, se representó en el mismo Conservatorio, con la calificación de melodrama, una verdadera zarzuela en dos actos intitulada *Enredos de un curioso*, cuyo libreto y música habían sido compuestos expresamente por profesores de dicho establecimiento y cuya representación estuvo a cargo de los alumnos aventajados del mismo¹³.

También debemos considerar fruto de ese interés por la música teatral española su prólogo a la *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, de Luis Carmena y Millán¹⁴.

No puedo evitar referirme a que esa pasión por el teatro musical español, especialmente del siglo XVIII, como trama de nuevas zarzuelas, fue toda una moda iniciada por Barbieri, y secundada por nuestros compositores de zarzuelas del XIX, que encontraron en el siglo XVIII el gran filón argumental.

¹³ BARBIERI, F. A., «Curiosidad histórica» en *La correspondencia musical*, editada por Zozaya en el número 216 de fecha 19 de febrero de 1885. Edición facsimilar a cargo de Antonio Gallego. Francisco Asenjo Barbieri, *La Zarzuela*. Madrid, Ed. Música Mundana, 1985.

¹⁴ CARMENA Y MILLÁN, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, con prólogo de D. Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, Minuesa de los Ríos, 1878.

Felip Pedrell y el teatro lírico español anterior al siglo XIX

En este ambiente polémico y desagradable surge la gran aportación de Felip Pedrell, que, desde un principio, se desmarca públicamente de las polémicas historiográficas y apenas cita en sus trabajos ni a Soriano ni a Eslava como antecedentes de los mismos. Pedrell desautorizó tanto a Mariano Soriano Fuertes como a Hilarión Eslava.

En su *Diccionario biográfico*, escribe Pedrell que:

A poco de inaugurarse *La Gaceta*, principió a publicarse en Barcelona la *Historia de la música española* por Don Mariano Soriano Fuertes, cuyas últimas entregas se repartieron en julio de 1860. Su autor, con objeto de hacer desentona a Eslava, se atribuía el título de *primer historiador de la música española*. Molesto éste replicaba que no se le había ocurrido la idea de aspirar al dictado de historiador primero, ni segundo, ni vigésimo, y de aquí, que empeñados uno y otro en una ridícula polémica de tiquismiquis literarios, se quedase poco menos que sin escribir la real y verdadera *Memoria histórica de la música religiosa en España*, y como no escrita la *Historia de la música española*¹⁵.

Algunos años más tarde volvería a insistir en esta misma opinión, al escribir de Soriano Fuertes que:

La música española ha tingut la gran dissort de tocar-li un historiador de condicions tan completament negatives com en Mariano Soriano Fuertes¹⁶.

Pero tampoco salva a Eslava, al mismo tiempo que justifica que no se pueda utilizar a estos autores cuando escribe que:

Se queixava l'historiador de la *Música española* de qu'Eslava, en sa *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (travall gens recomenable, escrit ab una sans façón y una pedanteria qu'a un lo deixen aplanat), en lloc d'ocupar-se veritablement de la tal història, s'entretingués en provar qu'ell, y no Soriano Fuertes, era'l tan desitjat historiador. De totes aquestes polèmiques resulta que tant Eslava como Soriano Fuertes varen fer, en matèria d'història musical de nostre país,

¹⁵ PEDRELL, F., *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*. Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897. Letras A-F inclusive, únicas publicadas.

¹⁶ PEDRELL, F., *Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Palau de la Diputació, 1908, tom 1, p. 50.

un pa com unes hòsties, y que no se'ls pot citar gayrebé may: per una que'en encerten, n'erren a milers¹⁷.

El teatro lírico español anterior al siglo XIX

Así pues, nada hay, al menos expresamente, de las aportaciones anteriores en la gestación de la más importante obra de F. Pedrell dedicada al «género dramático», su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La génesis del *Teatro lírico* se debe a la larga estancia de Felip Pedrell en Madrid, desde el otoño de 1894 hasta 1904. Esa larga estancia madrileña le dio la oportunidad de trabajar en los valiosísimos fondos de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Municipal de Madrid. Como recoge Francesc Bonastre, el resultado de aquellas entusiastas investigaciones fue la aparición en 1897 del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, «vasta obra recopiladora donde se recogieron los más antiguos testimonios de nuestro teatro musical barroco»¹⁸.

Especialmente los tomos III a V (el IV y V van encuadrados juntos), son, sin lugar a dudas, la primera y más importante aportación al conocimiento directo, sobre la partitura, de nuestro teatro musical de los siglos XVII y XVIII. De su importancia era plenamente consciente el propio Pedrell, quien escribe en la introducción al volumen III que:

Un afortunado hallazgo nos ha revelado, de repente, una curiosísima manifestación de cultura musical ignorada por completo hasta ahora (...). Aigo sabíamos, no mucho, a decir verdad, de la música religiosa del siglo XVII, pero ni una sola palabra de la teatral, y escasamente podíamos contestar cuando se nos preguntaba acerca del estilo y carácter que pudo tener la música de El Jardín de Falerina, de El Laurel de Apolo, de aquellas Zarzuelas, Comedias y Fiestas de Música (...). El servicio que prestará la documentación que ofrezco en este volumen y en el siguiente es importantísimo, pues podrá permitir la formación de una historia verdadera de la evolución musical española llenando los grandes vacíos que aparecían en ella, uno de los más enormes, sin ninguna clase de duda, el de la música teatral del siglo XVII¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ BONASTRE, F., *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*. Tarragona. Ed. de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1977, p. 127.

¹⁹ PEDRELL, F., *Teatro lírico español anterior al siglo xix*. La Coruña, Canuto Berea y Cía, 1897-98, vol. III, p. 6.

El afortunado hallazgo hacía referencia fundamentalmente a una serie de manuscritos que cita páginas más adelante y que son la base de su edición:

- Un legajo de *Tonadillas de hidalgo*, catalogado por Gallardo.
1. Libro manuscrito de música, pautado a mano, en folio de 255 hojas, que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri.
 2. Libro de tonos humanos en fol. grande manuscrito en partitura de música de atril, hecho en Madrid a 3 de septiembre de 1655 / años. Diego P. Barro /capón...
 3. Libro manuscrito regalado a Barbieri por el señor D. Francisco Uhagón en Madrid, mayo de 1884²⁰.

¿Cuál es la situación actual de esas cuatro fuentes? Respecto del legajo de *Tonadillas de hidalgo*, es cierto que fue catalogado por Gallardo, quien le atribuyó la signatura Aa. 211²¹, correspondiente a la antigua signatura que tenía la colección que citamos a continuación que hoy figura en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el siguiente número y denominación:

137. Contreras, Hidalgo, Castel, Garau, caja con 57 cuadernos, papel, formato diverso, apaisado, copia de los siglos XVII-XVIII²².

Anónimos (3);

Castel (1);

Agustín Contreras (1);

Garau (2);

Hidalgo 50 cuadernos.

También utilizó Pedrell el contenido de la siguiente caja en su Teatro lírico «138. Vado, Hidalgo, Galán, Patiño, Ruiz, Marín...: Tonos Humanos, Villancicos. Se trata de una caja con 55 cuadernos, papel, formato diverso, siglos XVII-XVIII»²³.

Los cincuenta y cinco cuadernos se distribuyen de la siguiente forma:

²⁰ *Ibidem*, vol. III, p. XXX; IV-V, p. XX.

²¹ GALLARDO, B., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, 1863-1889, tomo II, apéndice, p. 74.

²² ANGLÈS, H.; SUBIRÀ, J., *Catàlogo musical de la biblioteca nacional de Madrid*. Barcelona, CSIC, 1946, vol. I (Manuscritos), p. 274. sig. M. 3880.

²³ ANGLÈS, H.; SUBIRÀ, J., *Catàlogo musical*. vol. I (Manuscritos), p. 280.

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| Ambielas, Miguel de (1); | Melón, José (1); |
| Anónimos (3); | Moratilla (1); |
| Egues, Manuel (2); | Patiño, Carlos (4); |
| Escalada, maestro (3); | Ruiz, Matías (1); |
| Galán, Cristóbal (3); | Segovia (1); |
| Hereter (1); | Vado, Juan del (5); |
| Hidalgo, Juan (3); | Varios (1); |
| Marín, José (13); | Veana (1) ²⁴ . |
| Martínez Díaz, Julián (1); | |

Por lo que hace referencia al manuscrito citado por Pedrell como «Libro de tonos humanos en fol. grande...», es el que se conserva en la Biblioteca Nacional con la siguiente denominación:

136. Tonos humanos, a cuatro voces

Pap., 262 fols., 34 x 24 cm., 14 pautados, siglo XVII. Un volumen de 262 fols. numerados modernamente a lápiz, copiados por varios amanuenses, caja de 32 x 22 cm. El número de pautados es variable, 14 como máximo. Encuadernación de la época en pergamino; en el tejuelo: «Libro de Tonos». Este volumen lleva por título: *Libro I de Tonos I humanos.* (...) Al final del fol. 6: «En Madrid a 3 de septiembre de 1655 Años. Diego Pizarro, Capón»²⁵.

Incluye doscientas veintiséis piezas distribuidas de la siguiente manera entre los diversos autores:

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| Anónimos (158); | Murillo, Bernardo (16); |
| Borly (1); | Navarro, Francisco (1); |
| Correa, Padre (29); | Patíño, Carlos (6); |
| Felipe de la Cruz (2); | Romero, Mateo (3) |
| Machado (10); | |

En cuanto a la fuente citada por Pedrell como «Libro manuscrito regalado a Barbieri por el señor D. Francisco Uhagón, en Madrid, mayo de 1884», Varey y Shergold nos cuentan su trayectoria:

Este manuscrito se encuentra hoy día en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge. Dice la portada: «Este libro es de D. Miguel Martín, Músico

²⁴ *Ibidem*, p. 280-290, sig. M. 3881.

²⁵ *Ibidem*, p. 266-274, sig. M. 1262.

de su Magestad, en el qual se incluyen los tonos siguientes escritos por fr. Martín García de Olague, religioso de la Santísima Trinidad y organista insigne de dicho Combento y compuestos por Dn. Joseph Marín»²⁶.

Los citados autores narran a continuación las peripecias del manuscrito, que perteneció a Miguel Martín, posteriormente a José Martín Ibáñez y, ya en el siglo XIX, fue adquirido por Francisco Uhagón, que lo presentó a Barbieri en mayo de 1884. No se sabe bien cómo llegó más tarde a la casa Maggs Brothers, de Londres, que lo ofertó, siendo comprado por el Profesor J.B. Trend el 22 de febrero de 1928. A su muerte, el manuscrito pasó en mayo de 1958, al Fitzwilliam Museum, donde tiene la signatura MU. 4-1958 (32-F-42). Sobre él trabaja el Profesor Sage, quien lo ha bautizado como el «Cancionero de Cambridge». Los propios Varey y Shergold intentaron que el Sr. D. John Maggs, de la casa de Maggs Brothers, averiguase la manera por la que el manuscrito pudo haber llegado a Londres, lamentablemente sin éxito²⁷. Más recientemente han dedicado su atención al citado manuscrito R. Goldberg, «El Cancionero de Cambridge», y A. Lázaro, «José Marín y el manuscrito Uhagón-Barbieri»²⁸.

Queda, finalmente, la fuente que hemos dejado para comentar en último lugar y a la que Pedrell se refiere como «Libro manuscrito de música, pautado a mano, en folio de 255 hojas, que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri».

Incluso Anglès y Subirà dieron por perdido este libro manuscrito cuando, refiriéndose a las posibles fuentes de Pedrell en su *Teatro lírico*, escriben al describir el manuscrito M 3880 que:

F. Pedrell, [en] *El teatro lírico español anterior al siglo XIX*, III (1897) p. XXX s., habla de una colección con ocho obras de Hidalgo diferente de la presente²⁹.

Efectivamente, durante muchos años se dio por perdido dicho manuscrito que siempre estuvo en la Biblioteca Nacional, si bien catalogado en la sección de manuscritos y no en la de música, de tal manera que ni Anglès, ni el propio Subirà, que realizaron el catálogo, pudieron intuir su existencia.

²⁶ VAREY, J.E; SHERGOLD, N.D., *Juan Vélez de Guevara: los celos hacen estrellas*. Londres, Tamesis Books, 1970, p. xciv.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ GOLDBERG, R., «El Cancionero de Cambridge», en *Anuario Musical*, 41, Barcelona 1986; y LÁZARO, A., «José Marín y el manuscrito Uhagón-Barbieri» en *Música Antigua*, núm. 5, Córdoba, 1986, p. 6-12.

²⁹ ANGLÈS-SUBIRÀ, *Catálogo...*, tomo I, p. 280.

Hace ahora algunos años, Carmelo Caballero pudo localizar dicho libro en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional, con el título de *Música vocal antigua*, catalogado con la signatura mss. 13.622. Me vino a ver sorprendido por el hallazgo y le animé a que publicara lo antes posible una descripción del citado libro y a que fuese objeto de su tesis doctoral. Los resultados de su descripción los publicó en la *Revista de Musicología*³⁰, recuperando lo que en realidad nunca se había perdido, pero que, como tal se daba por todos los estudiosos. Se trata, quizás, del manuscrito más rico en cantidad y calidad de las obras que contiene y está fuera de toda duda que es al que se refiere Pedrell como Manuscrito «que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri». Este manuscrito contiene obras de:

Aldea (1);	Literes (8);
Ambiela (7);	Lledó (1);
Anónimos (73);	Marín (1);
Asturiano, J. (1);	Martí Valenciano (1);
Bassa (10);	Martínez, F. (1);
Beana (3);	Martínez, J. (2);
Berxes (1);	Monjo (2);
Cabrega (3);	Navas (10);
Cassedá (3);	Núñez (1);
Durón, S. (21);	Paredes (1);
Ferreira (1);	Peyró (2);
Ferrer (4);	Portería (1);
Garay (1);	Ríos (1);
Hereter (1);	Sanz (1);
Hidalgo (7), contando que una de ellas consta de once números;	Serqueyra (2);
Imaña (1);	Torre, de la (1);
Justo (1);	Torres (4);
Latorre (15);	Torres, de las (1);
	Valls (1);
	Villaflor (8);
	Zacarías (1).

El manuscrito contiene un total de doscientas treinta y tres obras repartidas entre treinta y ocho compositores, más los anónimos, encabezados en lo que al número de obras se refiere por los anónimos, con un total de setenta y tres, a

³⁰ CABALLERO, C. «El manuscrito Gayangos-Barbieri», *Revista de Musicología*, vol. XII, núm. 1, enero-junio de 1989, p. 203.

los que siguen Sebastián Durón, con veintiuna, y Gerónimo Latorre con quince.

De este manuscrito, Pedrell publicó:

Anónimos (25);	Literes, Antonio (1);
Asturiano, Joseph (1);	Marín, Joseph (1);
Bassa, Joseph (3);	Martí Valenciano, Miguel (1);
Berxes, Francisco (1);	Monjo, Francisco (1);
Durón, Sebastián 7;	Navas, Juan de (4);
Ferrer, Miguel (1);	Peiró, Joseph (2);
Hidalgo, Juan (11);	Torre, de la (1);
Justo, Joseph (1);	Villaflor (1).
Latorre, Gérónimo (2);	

***El Diccionario Biográfico, el Catàlech de la Biblioteca Musical
de la Diputació de Barcelona y otros escritos sobre música teatral
del barroco español***

Además de esta importantísima aportación a la edición musical de los primeros ejemplos de nuestra música teatral, Pedrell dedicó importantes artículos de su Diccionario Biográfico a aquellos autores, tanto del texto literario como de la música comprendidos entre las letras A-F, únicas que llegaron a ser publicadas.

Entre los citados artículos debemos mencionar los de Bances Candamo, Sebastián Durón, José de Cañizares, Conde de Clavijo, José de Bustamante, Calderón de la Barca, así como los extensos e importantes artículos dedicados a Espinel y Juan de la Encina entre otros autores literarios y musicales de nuestro teatro.

Por otra parte, dedicó al Misterio de Elche uno de los primeros estudios referidos al mismo, publicado en 1901, con el título de «La festa d'Elche ou le drame lyrique La Mort et Assomption de la Vierge»³¹, al que seguiría pocos años más tarde un primer estudio sobre «La selva sin amor», de Lope de Vega, así como la música y los músicos en la época de Calderón, publicado en 1909³².

³¹ PEDRELL, F., «La festa d'Elche ou le drame lyrique La Mort et Assomption de la Vierge», *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, enero-marzo, 1901, p. 203-252. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

³² PEDRELL, F. «L'Eglogue La forêt sans amour, de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón», *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, oct.-dic. 1909. Leipzig, Breitkopf und Härtel, p. 55-104.

El mismo año de 1909 aparece el segundo tomo del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* y ahí de nuevo nos encontramos con la tremenda pasión de Felipe Pedrell por el teatro musical español, pues al dedicar una sección del *Catàlech* a «Lloes, Comedies, Tonadilles, Zarzuelas, etc.», no puede evitar la tentación de transcribir y editar en el citado *Catàlech* la «Música en la Loa de la Comedia de *El Jardín de Falerina*», de la que dice que «Conté alguns números en partitura de la música de la famosa loa de Calderón. La trovalla es de tal importancia, que seguidamente n'insertem la transcripció en notació moderna»³³. Allí mismo hace referencia al tercer tomo del Teatro Lírico en el que había publicado un primer fragmento de la loa, procedente del manuscrito Gayangos-Barbieri, que la atribuye a Joseph Peiró y le sirve para hacer la misma atribución en el *Catàlech*.

El Cancionero musical popular español

De nuevo nos encontramos con una importante aportación al campo de la música teatral en una obra que, en principio, parecería no tener ninguna relación con la misma: el *Cancionero musical popular español*. Al tratarse de la última gran obra de Felipe Pedrell, publicada en cuatro tomos entre 1919 y 1922, la podemos considerar como la obra en la que sintetiza y ejemplifica su concepto nacionalista. Al aparecer el último volumen el mismo año de su muerte, Francisco Bonastre lo define como «su dramático testamento musical, el de un hombre que desde su primera luz consagrará su vida a la redención cultural de un país, a sabiendas del calvario que por esta dedicación le sería otorgado»³⁴.

Para entonces, Pedrell había añadido a su conocimiento de los fondos de música teatral citados anteriormente, su conocimiento de la Biblioteca de Cataluña, cuyo catálogo en dos tomos publicó en 1908 y 1909³⁵.

Toda la producción musicológica de Felipe Pedrell está presidida por una lógica absoluta y por el convencimiento de la estrecha conexión que se da en la música española entre lo culto y lo popular. Esta es la razón que le motivó a indagar en los aspectos más aparentemente distantes de la musicología histórica, como es el canto popular: su profundo convencimiento de que la

³³ PEDRELL, F., *Catàlech...* tomo II, pp. 286-291. Incluye la transcripción íntegra de la Loa.

³⁴ BONASTRE, F., *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*. Tarragona, Ed. de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1977, p. 17.

³⁵ PEDRELL, F., *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels documents més importants per a la Bibliografia espanyola*. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, 2 vols.

gran característica de la música española es su interdependencia del gran acervo de la música popular.

Por esta razón acomete la edición del *Cancionero musical popular español*, cuyos dos últimos tomos están dedicados a ejemplos de la música histórica española, como demostración de su tesis de la implicación de lo popular en lo histórico en la música española:

Ya lo dije en un programa previo que trataría en una *Tercera Parte*, o también en una *Cuarta Parte*, si la exemplificación lo reclamaba, de «el canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalidad del arte, secundada por la tradición técnica y quasi constante de componer sobre la base del tema popular».

Fundando el canto popular sobre la base de los modos antiguos cantó en gracia de Dios cuanto le dictó la *música natural*. No pudo realizar esto la música artificial fundada sobre bases convencionales y arbitrarias, supresión de los modos antiguos, substitución de toda tonalidad aceptando sólo la absoluta de la modalidad mayor y menor hasta que llegaron los tiempos en que pudo cantar con todas las cuerdas de la lira, como había cantado eternamente la música natural.

La encarnación de mis ideas en la realidad la hallará en la exemplificación siguiente a partir del siglo XIII en que el lector podrá hallar bien difundida hasta nuestros tiempos.

Sin más dilaciones, expongamos en el Índice de este Proemio toda la materia de comprobación de esta especie de fusión del arte natural con el arte artificial³⁶.

Efectivamente, la exemplificación lo reclamó, y tuvo que dedicar dos tomos, el III y el IV del *Cancionero* a lo que en realidad es una antología de la música española desde el siglo XIII hasta el XVIII, ambos incluidos, tal es la profusión de ejemplos. Y como lema en portada, en la página inmediatamente anterior a los comentarios de los ejemplos musicales, la obsesiva máxima:

El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y quasi general de componer sobre la base del tempa popular³⁷.

³⁶ PEDRELL, F. *Cancionero musical popular español* Barcelona, Boileau, 19583. p. III, «Proemio-Índice» al tomo III.

³⁷ *Ibidem*. Pportadilla que precede a los comentarios a los ejemplos musicales en los tomos III y IV.

El tomo III del *Cancionero musical popular español* ofrece una notable antología musical española de los siglos XIII al XVII. En él podemos igualmente rastrear su pasión por el teatro musical y su convencimiento del aspecto popular del mismo, aspectos éstos que ya encontrarnos en sus comentarios de los ejemplos de Juan del Encina ofrecidos.

Al comentar los villancicos «Gasajémonos de hucía» y «Ninguno cierre las puertas», observa esa temprana implicación de la música en el teatro español, concretamente en Juan del Encina:

Hay una égloga de Juan del Encina intitulada «Del escudero que se tornó pastor» y otra «De los pastores que se tornaron palaciegos», que sirve de continuación a aquella. A ésta pertenecen los villancicos que aquí se presentan,

Gasajémonos de hucía
qu'el pesar
viene sin lo buscar.

Que se cantaba en la mitad de la égloga; y el villancico de terminar, la siguiente, en cuyo final tomaban parte todos los personajes de la acción, cuya letra dice:

Ninguno cierre las puertas
si amor viniere a llamar,
que no le ha de aprovechar.
(*Vide Canc. Barbieri*, 353-354)³⁸.

Una intuición (todavía hoy no demostrada), le asalta al comentar el siguiente ejemplo, también de Juan del Encina, y en la que hace referencia a su «excelente amigo», el musicólogo malagueño Rafael Mitjana. La intuición es, ni más ni menos, la de plantear hasta qué punto no debemos considerar a Juan del Encina como el creador del teatro musical moderno. El ejemplo en cuestión es el villancico de Juan del Encina «¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!», del que escribe que:

Es el villancico final de la égloga de este título.
Son interesantísimas estas églogas del que pasa por fundador de nuestro teatro.

Dice mi excelente amigo Rafael Mitjana que «estas églogas deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de una de ellas hubo baile entre los pastores y sus esposas; después de un villancico can-

³⁸ *Ibidem*, tomo III, p. 17.

tado tórnanse a razonar los pastores, y se vuelve a proseguir en diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio³⁹.

Todavía en el mismo tomo tercero del *Cancionero musical español* aparecen importantes alusiones a nuestro teatro musical. Prácticamente se puede considerar también el citado *Cancionero* como una pequeña antología en lo que se refiere igualmente a la historia de nuestro teatro musical. Al comentar la obra *Álamos del soto, adios*, de Juan Blas de Castro, escribe Pedrell que:

Esta composición, como las siguientes pertenece, sin ninguna clase de duda, a los cuatro de empezar, de nuestro Teatro Nacional⁴⁰.

Y da precisos datos sobre la personalidad de Juan Blas de Castro, el amigo y colaborador de Lope de Vega, «cuya amistad duró toda la vida». En esta primera etapa de nuestro teatro musical barroco, Pedrell detectó perfectamente la importancia de Juan Blas de Castro (1569-1634), que fue:

El compositor encargado de poner en música y cantar las poesías de Lope, haciéndole figurar éste en su *Arcadia* y en sus *Pastores de Belén*, bajo el seudónimo de *Pastor Brasildo*.

En la nota aclara que en la *Arcadia*, Lope de Vega se introdujo como personaje con el nombre pastoril de Belardo, así como a sus mejores amigos, entre ellos el músico Juan Blas de Castro, al que llama *Brasildo*⁴¹.

Incluye a continuación una serie de cuatros de empezar, como el del Maestro Matías Romero (†1647), «llamado maestro Capitán», «Aquella hermosa aldeana».

Los de Gabriel Díaz Besón, «Barquilla pobre de remos» y el siguiente: «Burlóse la niña de amor», procedentes del *Cancionero musical y poético de Claudio de la Sablonara*, publicado por Don Jesús Aroca.

³⁹ *Ibidem*, tomo III, p. 17 y 18. La obra de Rafael Mitjana a la que se refiere F. Pedrell es *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid, Sucesores de Hernando, 1918.

⁴⁰ *Ibidem*, tomo III, p. 37. Al comentar otros cuatros teatrales más adelante, expone su teoría sobre el cuadro de empezar: «El uso de *cuadro* (canto a cuatro voces) llamado de empezar es muy antiguo en el teatro español: es lo que resta de aquella antigua costumbre de entonces, vihuela en mano, el *introito* de salutación dirigido al público. Entonábanlo todas las mujeres de la compañía de representantes, "desde la graciosa abajo, vestida de corto" a lo que llamarán, después, en vez de cuatro tono. Ordinariamente el arpista de la compañía tañía el arpa, tañía cantando la parte de acompañamiento del *cuadro*.

Formaría un cuadro encantador el a cuatro de voces blancas, como he dicho en otra parte, entonando a guisa de prólogo una poesía ajena y libre en un comedia o drama caballeresco de Calderón» (*Ibidem*, p. 40-41).

⁴¹ *Ibidem*, tomo III, p. 37.

Otro de Álvaro de los Ríos (†1623): «Sin color anda la niña». Recoge Pedrell la nota de Jesús Aroca, de que Alvaro de los Ríos «fue muy celebrado de los poetas de su tiempo, y en especial del maestro Tirso de Molina».

Otro de Manuel Machado (fines siglo XVI), «de Lisboa y discípulo de Duarte Lobo, según Vasconcellos en *Os Músicos Portugueses*». El título del cuadro es «Qué entonadilla que estaba la pícara en el portal» y la fuente el famoso *Libro de tonos humanos*, que había sido la fuente principal de su *Teatro lírico anterior al siglo XIX*.

Otro cuadro de empezar de Francisco Navarro (fines siglo XVI): «Enojado está el abril con los rigores de enero», del que no indica la fuente y del que da los siguientes datos: «contralto de la catedral de Valencia, y [...] maestro interino de la misma hasta que fue nombrado en propiedad, el día 20 de octubre de 1644. Le sucedió en el cargo Diego Pontac en 1660. Pasó después a Málaga. No se sabe qué cargo desempeñó»⁴².

Entre los autores figuran:

Juan Blas de Castro;	Álvarez de los Ríos;
Mateo Romero (2);	Manuel Machado (2);
Gabriel Díaz Besón (2);	Francisco Navarro (2).

El tomo cuarto del *Cancionero* comienza con un proemio-índice, en el que Pedrell informa que:

La abundancia de exemplificación musical ha reclamado la división de la *Tercera Parte* del *Cancionero* en dos volúmenes. Este cuarto y último viene, pues, simplemente a continuar y a concluir las comprobaciones en el tercero empezadas de cómo el canto popular, fermento creador ideal, vivifica y caracteriza la escuela musical española a través de toda su evolución, constituyendo y afirmando lo que yo he venido llamando la nacionalidad en arte⁴³.

Este cuarto volumen del *Cancionero* comprende un total de veintiocho piezas musicales, de las que sólo once pertenecen al *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, tomadas a su vez del manuscrito Gayangos-Barbieri, y al menos una del libro de tonos humanos de 1655. El resto utiliza otras fuentes, como el *Cancionero de la Sablonara* y tonadillas probablemente de la Biblioteca Municipal.

⁴² *Ibidem*, tomo III, p. 41.

⁴³ *Cancionero musical popular español*, tomo IV, «Proemio-índice», sin paginar.

Los autores allí representados son:

Anónimos (5);	Laserna, Blas de (3);
Bassa, Joseph (1);	Literes, Antonio (2);
Correa, Manuel (1);	Marín, José (2);
Durón, Sebastián (2);	Monjo, Francisco (1);
Esteve y Grimau, Pablo (4);	Navas, Juan (2);
Ferrer, Guillermo (1);	Villaflor, Manuel de (1).

Conclusiones

La aportación de Felipe Pedrell al conocimiento y difusión de nuestra música teatral es absolutamente importante e incuestionable, aunque es verdad que el reconocimiento de dicha aportación se ha visto disminuido por la corta edición y difusión del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*.

No se puede iniciar ni proseguir ningún trabajo relativo a nuestro teatro musical sin partir de esta aportación que, por otra parte, fue continuada en sus líneas maestras por el gran amigo y admirador de Felipe Pedrell, el malagueño Rafael Mitjana, en su *Historia de la música española* y en otros artículos y monografías; por José Subirá, con su gran aportación al conocimiento de la tonadilla escénica, y por Miguel Querol, en sus importantes y básicas ediciones musicales.

El renovado interés que en la actualidad existe por nuestro teatro musical y que ha producido ya notables frutos, no puede olvidar en absoluto esta aportación pedrelliana que no dudaría en calificar como uno de los más importantes aspectos de su ingente producción musicológica.

