

## Felip Pedrell y Ruperto Chapí

LUIS G. IBERNI

Dentro de las características tan específicas de la vida musical española de final del siglo XIX, Felip Pedrell y Ruperto Chapí vienen a representar las dos esferas de influencia más notorias en sus respectivos ámbitos. La personalidad de Pedrell está siendo estos días lo suficientemente tratada como para insistir en ideas que estarían fuera de lugar en esta comunicación. Nos vamos a referir, sin embargo, a los puntos en que ambos compositores se cruzan, a pesar de haber llevado vidas paralelas.

Precisamente por esto último, hay que destacar que en toda España sólo una personalidad tan fuerte como la de Chapí pudo hacer algún tipo de sombra, y no tanto en el campo de la composición, a la autoridad de Pedrell. El compositor de Villena levantó, en cierto sentido a pesar de sí mismo, todo un enclave de poder, rodeado de una cohorte de ilustres más o menos influyentes, muy similar a la que estableció Felip Pedrell. La relación entre ambos compositores pasará del afecto a la antipatía declarada, en un proceso del que todavía faltan muchos eslabones por conocer.

Pedrell y Chapí se conocieron en París en 1878. El compositor alicantino se encontraba en la capital francesa continuando sus estudios de pensionado de la Academia de Bellas Artes y Pedrell vivía allí desde julio del año anterior<sup>1</sup>. Una vez en España, y tras algún estreno zarzuelístico de éxito (*Música clásica*), Chapí se verá embarcado en un proyecto que él mismo cita en un artículo escrito años después<sup>2</sup>. Comentando con el empresario Ricardo Morales las dificultades de formar buenas compañías de zarzuela, Chapí habló de la mayor facilidad de crear conjuntos estables de ópera al consagrarse la gente joven a la ópera italiana.

<sup>1</sup> BONASTRE, F., *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona, 1977.

<sup>2</sup> CHAPÍ, R., «Chapí y la Serenata». *Heraldo de Madrid*. Viernes 15 de noviembre de 1895.

Morales había ensayado, con fortuna, el teatro por secciones en el Apolo, ganando dinero donde antes todo fracasaba, y ello sugirió a Chapí la idea de un espectáculo de estas características, compuesto de óperas en un solo acto y ejecutadas con el máximo cuidado. Al empresario le entusiasmó la idea, aunque de momento no pasó de ahí. Hay que pensar que la zarzuela en aquellos años estaba viviendo una crisis de público que desembocaría en la ya incipiente tendencia al género por horas, que vería su culminación a partir de 1890.

Arderius, empresario bien conocido por sus «Bufos», estaba interesado en un proyecto de ópera nacional, aunque se vió casi inmediatamente frustrado. Será el anteriormente mencionado Ricardo Morales el que retome el proyecto de Francisco Arderius, que se desarrollaría en el Apolo. Chapí se puso en ello inmediatamente, tal y como menciona en el artículo más arriba citado:

Hablé con Llanos, con Brull, con Fernández Grajal, que desde luego me ofrecieron su concurso llenos de entusiasmo: se habló a Serrano y a otros muchos, se escribió a Bretón, que se encontraba en Roma, a Espí y a Ciner de Valencia; a Jiménez que residía en Cádiz y en fin se recurrió a todos los maestros en quienes suponíamos aspiraciones hacia la ópera. El proyecto fue acogido con escepticismo por casi todos ellos. Un poco más abajo aparecen las primeras referencias a Pedrell. «En esto Pedrell, a quien yo había conocido en París en 1878 y con el que me une desde entonces una estrecha amistad, atraído por las noticias que corrían acerca de nuestros propósitos, se presentó en Madrid, trayendo ya terminada, entre otras cosas, un *Tasso*, en un acto con letra italiana, que Estremera, nuestro poeta obligado, tradujo sobre la marcha, con aquella facilidad que aún recuerda Pedrell con asombro.

Víctor Ruiz Albéniz, «Chispero», cuenta el resultado del proyecto<sup>3</sup>:

La temporada otoñal del 81 no pudo dar comienzo en la época acostumbrada para los teatros de Madrid, esto es, a finales de septiembre o primeros de octubre, y cuando ya cercano el invierno el espléndido local volvió a abrir sus puertas, no lo hizo, como parece lógico, para desarrollar una labor de zarzuela ni chica ni grande, ni siquiera para rendir tributo a la declamación con una buena compañía de comedias y dramas, sino para alojar a cantantes en su mayoría desconocidos y con ellos abordar un ciclo de ópera española en absurda competencia con el real coliseo de la plaza de Oriente. ¡Y así salió ello!

El 6 de noviembre se celebró la función inaugural. El programa se formó con el preludio de la ópera *Roger de Flor* de Ruperto Chapí, quien

<sup>3</sup> RUIZ ALBÉNIZ, V., «Chispero» *Historia del Teatro Apolo*. Madrid. s.d.

dirigió la orquesta, cantándose luego la ópera de don Antonio Llanos *¡Tierra!* que fue interpretada por la tiple señorita Rodríguez, el tenor señor Candio, el bajo señor Balboa y el barítono señor Bueso. También estrenaron en esta función unos trozos de una ópera cómica escrita por Estremera y música por Chapí. El baile *Virginia* (ejecutado por el bailarín Guerrero y la bailarina Virginia) fue el broche de este acto inaugural, que ni el público ni la crítica aplaudieron. El 14 de noviembre se representó *Sagunto*, también de Llanos. La interpretaron la señorita Bordolla y el barítono Bueso; el 16 se cantó la ópera *Tasso* y el 18, en vista de que el público no acudía al teatro, se dió fin a la desdichada intentona.

De la relación entre Chapí y Pedrell no contamos durante mucho tiempo con datos. Sí que podemos, sin embargo, deducir una serie de referencias a raíz de informaciones indirectas en las que ambos autores se ven relacionados. Pedrell, molesto con el ambiente que está viviendo en Barcelona, decide irse, quizás animado por una promesa de representación de *Los Pirineos* en el Teatro Real de Madrid, obteniendo la cátedra de conjunto vocal del Conservatorio, que había dejado vacante la muerte de Mariano Vázquez. Esto es a fines de 1894. El Conservatorio madrileño estaba controlado, indirectamente, por los amigos de Chapí. Julio Gómez escribe<sup>4</sup>:

Eran estos señores (Valentín de Arín, Pedro de Fontanilla, Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva), con otros que no hay para que recordar, fanáticos de tan exclusiva manera, que no retrocedían ante las más flagrantes injusticias, con tal de situar a Chapí en el más alto puesto de la música española. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí, no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y cuando intervinieron en la música de su tiempo, desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano, que hoy han de merecer la más energética repulsa de todo entendimiento recto y bien nacido.

Al poco tiempo de llegar Pedrell a Madrid, el principal propagandista de Chapí, Antonio Peña y Gorri, posiblemente el crítico de mayor influencia de su tiempo, a través del diario *La Época* lanzaba unos sonoros ataques a raíz de la publicación del opúsculo *Musique russe et musique espagnole* del crítico francés Albert Soubies. En dicho artículo<sup>5</sup> Peña arremete contra Pedrell con frases como las siguientes:

<sup>4</sup> «Escritos de Julio Gómez». Recopilación de A. Iglesias. Madrid, 1986.

<sup>5</sup> PEÑA Y GORRI, A., «Cuatro soldados y un cabo». Madrid. *La Época*, 5 de mayo de 1895.

El señor Pedrell es el jefe de la «nueva escuela española», y su Credo se cobija en una trilogía, *Los Pirineos*, que nadie conoce, puesto que no se ha representado aún. Se ha publicado la partitura para canto y piano, de la cual poseo un ejemplar; y por cierto que no ópera española, sino ópera catalana, debe juzgarse la que se da a luz con texto catalán y versiones italiana y francesa. ¿Dónde está aquí lo español?

Pedrell, en su *Orientaciones*<sup>6</sup> hace gala de poseer un epistolario procedente de Peña de muy distinto carácter. Podríamos preguntarnos ¿por qué ese cambio tan radical? Directa o indirectamente, todo confluye en Chapí que a punto de terminar el siglo XIX, ejercía su influencia en todos los medios. Los críticos más poderosos, desde Esperanza y Solá a Eduardo Muñoz, pasando por Saint Aubin o Ramón González, eran del parecer, unánimemente compartido, de que el caso Chapí no se había dado desde Mozart hasta aquellos días, tal y como escribió en alguna ocasión Eduardo Muñoz, crítico de *El Imparcial*.

Peña y Goñi había escrito, en uno de sus múltiples ataques furibundos a Bretón, que Chapí era el auténtico padre de la ópera nacional y que ésta no era otra que la zarzuela. Obviamente, este parecer no era precisamente compartido por Pedrell, que tenía unos planteamientos mucho más elevados del género, aunque no pudiera sustraerse de cierta admiración hacia el éxito conseguido por el compositor alicantino en toda España.

En cualquier caso, el momento más tenso en las relaciones de ambos compositores se sitúa desde finales de 1901 hasta 1903, coincidiendo con una etapa de cierta decadencia en Chapí y de máximo apogeo en Pedrell. En 1897 se estrenaba en Venecia el Prólogo de *Los Pirineos*, haciendo eco, en mayor o menor medida, la prensa española. Chapí estrena en estos años dos de las obras más importantes de su segunda etapa, *La Revoltosa* (1897) y *Curro Vargas* (1898), alcanzando una popularidad extraordinaria, aunque simultáneamente entre en un periodo de cierta decadencia.

Chapí, en un planteamiento similar al que ya vimos anteriormente, traba contacto en 1900 con Luciano Berriatúa que estaba terminando un gran teatro cuyos planos respondían al propósito de que la nueva sala tuviese soberbias condiciones de sonoridad, a la par que una gran capacidad (dos mil localidades), con los últimos avances técnicos. Chapí se ofrece como estratega del nuevo coliseo, destinado en medios a competir con el Teatro Real. En una crónica de Eduardo Muñoz<sup>7</sup> se refieren algunos detalles de gran interés. Así, dicho Teatro Lírico, que así sería denominado, sólo ofrecería, en principio,

<sup>6</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, 1911.

<sup>7</sup> MUÑOZ, E., «La Ópera Española». *El Imparcial*. Madrid, 23 de febrero de 1901.

una programación de ópera española. El proyecto, en palabras de Muñoz:

Es vastísimo y sus detalles no encajan en la crónica, pero hay un extremo esencial que es fuerza destacar porque así lo requiere su importancia. Tal es la excursión a América. Allí hay que dar la batalla a los editores italianos que monopolizan aquellos públicos y que por ello, sin duda alguna, han negado siempre a los escritores españoles autorización para traducir a nuestro idioma las obras modernas de ruidoso suceso, como *Cavalleria rusticana* y como *La Bohemia* y allí, tal vez mejor que en Madrid, pueden establecerse las bases de un cambio de óperas entre España e Italia que asegure a las nuestras —a las que lo merezcan, por supuesto— el derecho de figurar en los grandes teatros del extranjero.

Más abajo comenta:

El proyecto de Chapí, antes de ser expuesto a ninguna empresa, naturalmente, fue consultado con otros compositores de ardiente fe, de inextinguibles entusiasmos por nuestra música. Bretón, Emilio Serrano, Brull, Vives, Manrique de Lara, José Serrano, Villa y Saco del Valle, en primer término, acogieron la idea con nobles afanes. Literatos ilustres como Dicenta, como Guimerà, como Ramos Carrión, Sinesio Delgado, Cavestany, como los Quinteros, como Fernández Shaw, poseidos de iguales sentimientos, se ofrecieron desde luego a escribir los libretos y a estas fechas ya están todos trabajando.

Bretón y Cavestany trazan una ópera, *Farinelli*, curiosísimo cuadro de la época de Felipe V y Fernando VI; Emilio Serrano pone en música una comedia de carácter popular que aún no tiene título y que escribe Fernández Shaw; Arturo Saco del Valle elige la famosa *Gloria de Galdós*, cuyo libreto, de acuerdo con el insigne novelista, prepara Sinesio Delgado; Vives hace *El Rey Lear*, de Shakespeare, con Fernández Shaw; el joven maestro Villa, que en la actualidad se halla al frente de una compañía de ópera en Portugal y que será el director de orquesta del nuevo teatro, pone música a *Raimundo Lulio*, libro original de Joaquín Dicenta; Brull lleva escritas algunas páginas de *Tierra Baja* de Guimerà; Manrique de Lara tiene en trabajo *Rodrigo de Vivar*, drama que ha trazado y escrito él mismo, que, como es sabido, es tan castizo e ilustre escritor como inspirado músico; José Serrano escribirá la partitura de una obra en tres actos de los hermanos Quintero, y Chapí con Ramos Carrión trabajan asiduamente para convertir en ópera la comedia de Calderón *Circe o el mayor encanto amor*.

En ningún lugar aparece Pedrell y no se debe a ningún descuido del habitualmente bien informado Eduardo Muñoz que, tras la muerte de Peña y Goñi en 1896, venía desempeñando el rol de vocero de Chapí. El proyecto fue un

auténtico fracaso, debido en gran parte a haber comenzado en el peor momento de la temporada (mayo de 1902), a la situación de relativa lejanía del centro de Madrid, aspecto que ha sido una constante en la historia de los espectáculos y, sobre todo, a la falta de interés de un público que estaba demasiado apegado a sus tradiciones zarzueleras.

Pedrell fue consciente de ello. En un artículo titulado «Mañas tortuosas, interesadas y apasionadas», aparecido en sus *Orientaciones*<sup>8</sup>, arremete duramente contra el proyecto cuando afirma: «El apóstrofe, para llamarle así, suavemente, *Tas de mufles* recogido, como es de imaginar, en el arroyo de un suburbio de París, es de igual sabor... y olor que el programa de un flamante teatro Lírico que iba a inaugurarse, próximamente, y en el cual no aparecía el título de mi trilogía recién estrenada, primera manifestación pública, buenamente mal contenida hasta entonces, de los resquemores profesionales de quien redactó el programa», que no era otro que Rupertó Chapí.

Más adelante afirma «que el verdadero temerario, porque perdió el dinero, fue Berriatúa; que es gratuito afirmar que todas las óperas que figuraban en el programa fuesen tales “óperas hechas y derechas, con todas las de la ley, que faltando la mercancía, no era posible”, ni mucho menos, abrir un gran mercado» y, en fin, que no es cierto que acudiera «el público ignorante, el mísero vulgo» a quien sólo entusiasma, patrioteramente, lo chico, lo único que han producido, acostumbrando al público a esa bazofia nutritiva, casi todos los autores de las «óperas hechas y derechas, con todas las de la ley».

Este amargo ataque iba dirigido especialmente a Rupertó Chapí, por varios motivos. De las tres óperas estrenadas, *Farinelli* era de Bretón y *Raimundo Lulio de Villa*, un joven maestro protegido de Chapí, no especialmente vinculado al género chico. Bretón fue más o menos respetado por Pedrell y, en ocasiones, obtuvo cierto aplauso del compositor catalán, aunque obras como *Garin* le parecieran tentativas frustradas. Bretón tampoco estuvo excesivamente asociado a la zarzuela por horas. Podemos, pues, comprobar que la diana de sus ataques era el autor de *La Tempestad*.

Una persona muy comedida casi siempre en sus escritos, excepto cuando tiene que hablar de su maestro, como es Rafael Mitjana, tras demostrar su solidaridad con el proyecto afirma<sup>9</sup>:

La iniciativa, patrocinada por el señor Berriatúa, es noble y digna de todo encomio, y a favorecerla debemos contribuir todos los amantes del arte español. Pero por lo mismo, creo que debe procederse con serenidad y juicio, sin dejarse llevar de histéricos entusiasmos que a nada conduc-

<sup>8</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*. Op. cit.

<sup>9</sup> MITJANA, R., *¡Para música vamos!* Valencia, 1909.

cen, y teniendo en cuenta que no es cosa baladí ni hacedera en un momento la creación de la ópera nacional, mil veces intentada y otras mil veces fallida, precisamente por vehemencias e intemperancias, muy propias de nuestro carácter, pero que en realidad a nada conducen.

Y más adelante, en su comentario sobre *Circe*, afirma:

Chapí produce sin tregua ni descanso partituras y más partituras, no siempre escritas con la detención y el esmero que exige la verdadera obra de arte y que, a decir verdad, sólo son meras improvisaciones. Los grandes recursos técnicos y la habilidad en la instrumentación no bastan, sin embargo, en más de un caso, a disimular la pobreza del concepto.

Las relaciones, pues, se encontraban aparentemente bastante deterioradas. Sin embargo, Pedrell habla, en sus *Orientaciones*<sup>10</sup> de que Chapí y él coincidieron el treinta de junio en un viaje a Valencia, con motivo de asistir como jurados al certamen de bandas y estuvieron conversando sobre la elección por parte del autor catalán del tema de la *Celestina* para una ópera. Chapí afirmó que siempre había sido uno de sus asuntos de ópera favoritos. El biógrafo de Chapí, Ángel Sagardía, afirma, sin embargo, que Pedrell le vino a robar un tema de ópera que había previsto anteriormente el de Villena.

En cualquier caso, el punto de máxima inflexión en la relación entre ambos compositores se produce en 1903, a raíz del estreno del primer cuarteto de Chapí. Solicitado por el conjunto que dirigía Julio Francés, la obra tenía notables pretensiones. Así en el programa de mano se decía:

Importante y transcendental es la evolución realizada por el cuarteto moderno desde que los compositores, especialmente rusos y escandinavos, ansiosos de dotar a su música de carácter propio y en busca de nuevas tendencias y de formas distintas a las consagradas por los grandes maestros clásicos, se acogieron al elemento rítmico y a la melodía popular, fecundando con tan rica savia poética sus nuevas creaciones. Grieg, Svendsen, Sinding, Tschaikowsky, Rymsky, Korsakow, Glasounov, Dvorak, Smetana y tantos otros han intentado naturalizar el cuarteto, enriqueciéndolo con el tesoro de sus cantos nacionales, bellos en todas partes y expresivos para cada pueblo como ninguna otra música.

Esta tendencia estética, base esencial de las escuelas musicales contemporáneas, ha guiado al maestro Chapí en la composición del cuarteto con el que ha respondido elocuentemente al ruego dirigido por el Cuarteto «Francés», deseoso de ver representada en sus programas nuestra

<sup>10</sup> PEDRELL, F., *Orientaciones*. Op. cit.

música española, que renace llena de vigor y de frescura entre los entusiasmos de nuestros artistas jóvenes.

La obra de Chapí es absolutamente española. Sin recurrir a cantos populares, escribiendo con ideas propias que «personalizan» su obra, ha conseguido animarla del calor de nuestra vida y de nuestro sentimiento, empleando para ello constantemente la riqueza de ritmos y cadencias que la inmensa variedad de nuestros cantos le ofrecía.

Cecilio de Roda en un artículo comentario sobre el estreno<sup>11</sup> afirmaba:

En España, el movimiento nacionalista sólo ha contado con dos defensores entusiastas: uno teórico, Pedrell; otro práctico, Chapí; y llamo teórico a Pedrell, porque sus aficiones arqueológico-musicales le han llevado a utilizar principalmente los tipos melódicos de nuestros músicos del siglo XVI... Chapí ha abierto la marcha haciendo un cuarteto, que a mí me parece buenísimo, escrito en español. Con nuestros ritmos y nuestro canto y nuestro ambiente... Pedrell, Bretón, los maestros, los consagrados; Vives, Morera, Manrique, Granados, Villa, Saco, los jóvenes, que vienen lleno de entusiasmo y de cultura, a trabajar y a vencer; Albéniz, Arbós, Rubio, Manén, los que en el extranjero demuestran que no se ha acabado en España la raza de los artistas; los que empiezan ahora la lucha por la gloria y por el arte; hace falta crear una escuela de música española... ¿quieren ustedes seguir el ejemplo que ha dado Chapí? ¿quieren ustedes hacer el cuarteto nacional.

Este artículo resultaba excesivo para un hombre que había recibido demasiados golpes en Madrid. Felipe Pedrell<sup>12</sup> contestó en un artículo en el que muestra algunas de sus características. Así vuelve a defenderse del ataque que se le hace de teórico (ya lo había hecho indirectamente Peña y Goñi unos años antes). Y más adelante afirma:

Mientras sigamos creyendo que en materia de drama lírico de carácter nacional bastará para que éste se escriba en castellano y se componga «con ritmos, cantos y ambiente» nuestros, reincidiremos, impotentemente, en lo que usted mismo afirma, pues, en efecto. «volver a intentar otra vez la ópera nacional, sería temerario y suicida, aparte de que aquella música tenía, en general, muy poco de española».

Mientras no se desmienta con pruebas que el compositor de música que más sabe en España no sepa más que música (y hasta se dan casos en

<sup>11</sup> RODA, C., de, «El Nacionalismo en Música», *El Imparcial*. Madrid, 30 de marzo de 1903.

<sup>12</sup> PEDRELL, F., «El Nacionalismo en Música» Para D.C. de Roda. Los Lunes de *El Imparcial*, Madrid, 11 de mayo de 1903.

que ni ésta se sabe), estaremos condenados a leer todas las monsergas que se traen los jaleadores y a oír las musiquitas que las han inspirado, dignas unas de otras.

¿Hasta qué punto hay un ataque a la ignorancia extramusical de Chapí? Quizá no aparezca expresa, pero subyace en todas las indirectas. Más aún si lo cotejamos con el artículo que dedicó Mitjana<sup>13</sup> al autor alicantino a la muerte de éste, en el que se alaban sus dotes, pero se reconoce su falta de interés intelectual.

Chapí contestó en un acidísimo artículo. Estamos en una época de notoria decadencia y de relativos fracasos. El proyecto de Berriatúa contaba en la figura del autor de *La Bruja* a su máximo inspirador. Chapí, meses antes, había estado a punto de ser nombrado director del Conservatorio, aunque algunos movimientos frustraron la situación. El autor alicantino no había sido un polemista. Prácticamente desde el principio de su carrera, cuando aparecen algunas diatribas públicas contra Barbieri, no se había enzarzado en polémica en la prensa. Siempre tenía a sus peones para defenderle, desde Peña y Goñi a Félix Arteta, en caso de que hiciera falta.

Así pues, el escrito de contestación a Pedrell<sup>14</sup> estará dentro de la línea de actuación del maestro, que entablará polémicas con varios músicos en las siguientes semanas (con Cármena, con Bretón, con los máximos responsables gubernativos en la revista *Alma Española*). En dicho artículo, con un estilo particularmente ácido e irónico afirmaba:

Tú eres quien debe decirnos si es que realmente existen las nacionidades musicales; cuáles son sus caracteres distintivos; si éstos son fijos e inmutables y comunes a todos los individuos de una misma raza, subsistiendo a través del tiempo y de todas las evoluciones y transformaciones sociales y artísticas... En una palabra, eres tú profeta y yo incorregible. Tú temiendo (no sé por qué) nuevas tentativas de ópera en español y yo asegurándote que sí, que llegarán esas nuevas tentativas cuantas veces yo pueda realizarlas.

De ópera en español, ¿entiendes? Nada de ópera española, frase tan huera como inconveniente y peligrosa. Ópera en español. Es decir, el idioma nacional como base general e indispensable de la nacionalidad y sobre esa base general, toda libertad en las tendencias, carácter, asuntos y géneros. ¿Que eso te parece que es pretender entrar «por la ventana»? Pues abre tú la puerta, si es que tienes la llave. Lo peor y que a nada conduce, como no sea a tomar el fresco, es quedarse en medio de la calle.

<sup>13</sup> MITJANA, R., *¡Para música vamos!* Op. cit.

<sup>14</sup> CHAPÍ, R., «El Nacionalismo en la Música», *El Imparcial* Madrid, 18 de mayo de 1903.

Las coletillas de la polémica ya conducen a aspectos de tipo personal, por las que Pedrell requiere de Chapí su obra definitiva y no sus «chapuzas».

En cualquier caso, el clima de Madrid se hará especialmente inclemente, musicalmente hablando, y en 1904 Pedrell volverá a Barcelona, desinteresándose, durante un tiempo, casi totalmente del mundo madrileño. Por su parte, Chapí escribirá su aportación última a la ópera española: *Margarita la Tornera*, muriendo a los pocos días del estreno en 1909.

Quizá y como culminación a esta comunicación habría de recordarse el artículo de Oscar Espí<sup>15</sup>, una visión, acertada o no, de ambas personalidades:

Pedrell fue un gran predicador del nacionalismo, lo que no impedía que él se dejara influir por Wagner, como en sus *Pirineos*, en los que se incrusta el canto popular, de tal manera, que evoca la obra de un erudito más que la de un compositor, no olvido que esa obra y otras de Pedrell contienen páginas estimables. De todos modos, como compositor no estuvo a la altura de sus predicaciones. Y en aquel famoso artículo en el que Chapí polemizaba con él, Chapí tenía toda la razón, porque si nuestra música adolecía de algo era, precisamente, de nacionalismo. Lo que convenía a nuestros músicos y les conviene, en general, todavía, es ponerse al día en cuestiones técnicas —técnica no sólo en el sentido de oficio, sino en su acepción de modo específico de pensar— para elevar el nivel del nacionalismo que desde siempre se practicó en España. Claro que Pedrell también quería esto —y recuerda a veces al ab. Eximeno— y sacar a nuestra música de la rutina hispano-italianizante, pero su obra no es un ejemplo congruente de sus doctrinas.

<sup>15</sup> ESPÍA, O., «Sobre la música española». Recopilación de escritos por Antonio Iglesias, Madrid, 1977.