



LETICIA SÁNCHEZ DE ANDRÉS

Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano

El presente artículo pretende ser un acercamiento a la figura de Gabriel Rodríguez Benedicto (1829-1901) y a su actividad musical. Este personaje polifacético —ingeniero, economista, abogado, político y músico—, fuertemente influido por el krausismo e injustamente olvidado en la actualidad, desarrolló una labor importante en la vida musical madrileña como introductor en España de las conferencias divulgativas sobre historia de la música desde la Institución Libre de Enseñanza y el Ateneo; crítico musical y “musicólogo” cualificado, según sus propios contemporáneos; protector y colaborador de Pedrell en su período madrileño y compositor de una *Colección de melodías para canto y piano* en la línea de un lied español depurado, que vieron la luz gracias a la implicación directa de Pedrell que consideraba esta obra de Gabriel Rodríguez como la orientación a seguir en la canción española culta de salón.

The present article is an introduction to the life of Gabriel Rodríguez Benedicto (1829-1901) and his musical activity. An engineer, economist, lawyer, politician and musician, this versatile figure, heavily influenced by Krausism and unjustly forgotten today, played an active part in musical life in Madrid. He was responsible for the first informal talks about music history given in Spain, which were held at the Institución Libre de Enseñanza and the Ateneo. A music critic and qualified “musicologist”, according to his contemporaries, he was one of Pedrell’s patrons and collaborators during his Madrileñan period, as well as the composer of a Colección de melodías para canto y piano along the lines of a refined Spanish Lied. This collection came to light due to Pedrell’s direct involvement, as he considered it the example to follow in Spanish art song.

Gabriel Rodríguez fue uno de esos grandes personajes, prototipo del hombre burgués, liberal y culto, de gran importancia en el mundo musical madrileño, que sólo pudieron existir en el apasionante siglo XIX español y que, precisamente por ello y como consecuencia de la permanente infravaloración a que ha sido sometida la creación musical de aquel momento, han sido completa e injustamente olvidados. Rescatar su figura, y con ella la de muchos otros personajes fundamentales de la cultura española de la época, es una deuda de la musicología española.

La innovadora labor de Gabriel Rodríguez en el ámbito de la economía, la ingeniería, la política y el derecho españoles ha sido reivindicada en los últimos años por diversos autores¹. Sin embargo, su faceta como com-

¹ Camilo Lebon y Rocio Sánchez: “Gabriel Rodríguez: un combativo economista liberal en el último tercio del siglo XIX Español”, *Economía y economistas españoles*. 4. *La Economía Clásica*, Fuentes Quintana (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, pp. 1-85; Juan Velarde: “Los estudios superiores de economía de 1857 a 1936”, *Economía y economistas españoles*. 6. *La modernización de los estudios de economía*, Fuentes Quintana (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, pp. 870-894; Fernando Saenz Ridruejo: *Ingenieros de caminos del siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990; Eloy Fernández Clemente: *Discurso leído en el acto de*

positor y musicógrafo es, aún hoy, casi desconocida, a pesar de que el estudio de su actividad en este campo resulta fundamental para recomponer el panorama de la vida musical madrileña del momento y de la canción española culta de salón.

La opinión que de nuestro personaje, bien conocido en ciertos círculos musicales tanto de Madrid como de Barcelona, tenían sus contemporáneos puede quedar resumida brevemente con las palabras de Andrés Vidal y Llimona, director de *Crónica de la Música*, revista en la que colaboró:

Desde hoy tenemos el gusto de contar entre nuestros colaboradores al excelentísimo señor D. Gabriel Rodríguez, cuyo nombre es uno de los que más honran a España. A sus condiciones, que todo el mundo conoce, de ingeniero, juriconsulto, economista y hombre de ciencia, reúne las de artista y musicólogo, cuyo talento, en lo que se refiere al arte musical, se ha revelado diferentes veces por medio de notables trabajos y discursos².

Perfil biográfico e intelectual

Gabriel Rodríguez Benedicto nació en Valencia en 1829, hijo de un empleado de Hacienda que fue trasladado a los pocos meses a Madrid, hizo una brillante carrera como ingeniero de caminos, ejerció como director del Ferrocarril del Noroeste y, desde muy joven, como catedrático de Economía Política y Derecho Administrativo en la Escuela de Ingenieros. Allí fue maestro de José Echegaray y se transformó en su amigo y mentor. En 1872 abandonó la ingeniería y comenzó a ejercer como abogado. Su bufete alcanzó gran notoriedad y prestigio; en él trabajó como pasante Joaquín Costa entre 1881 y 1886, con quien trabaría una profunda y larga amistad³.

Rodríguez ejerció además puestos de responsabilidad política, que utilizó, a pesar de su rectitud moral, para favorecer las aspiraciones de su gran amigo Pedrell en Madrid. Fue un político de los llamados “economistas”⁴,

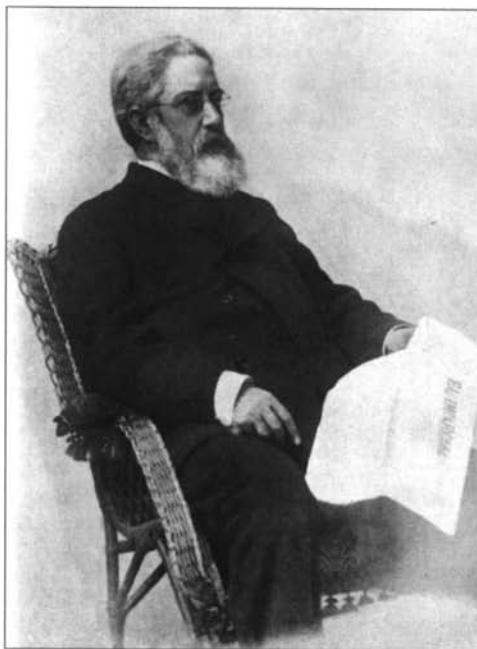
nombramiento como miembro de la Academia de las Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 15-I-2002. En: www.10lineas.com/eloy/discurso.htm.

² Andrés Vidal y Llimona: *Crónica de la Música*, IV, 128, 3-III-1881.

³ Esta relación profesional y personal se establece a través de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). Rodríguez apreciaba mucho a Costa y éste le consideraba como su “maestro” y “una de las verdaderas eminencias en los ramos del saber”.

⁴ La “escuela economista”, formada fundamentalmente por Figuerola, Moret, Sanromá, Bona, Gabriel Rodríguez y Echegaray, era defensora del librecambismo y de la nueva economía de Cobden y Bright y de Bastiat, y “compartió con el krausismo la dirección ideológica de la juventud liberal”, adquiriendo enorme importancia en la Revolución de 1868. En muchos casos, como el de Moret, Echegaray o Rodríguez, coincide la defensa de la ideología krausista y la de la “escuela economista”, a pesar de que no existía una coherencia total entre ambas doctrinas, fundamentalmente en lo referente al papel que debía adquirir el Estado. Véase Vicente Cacho Viu: *La Institución Libre de Enseñanza. I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*, Madrid, Rialp, 1962, pp. 107-111.

cercanos al krausismo, que alcanzarán el poder con la Revolución de 1868 e inspirarán la Constitución democrática liberal y progresista del Sexenio Democrático. Ejerció de Subsecretario de Hacienda, siendo ministro Laureano Figuerola, en el primer gobierno provisional tras la revolución, y rechazó varios cargos de ministro que le fueron ofrecidos por Prim y Ruiz Zorrilla⁵. Fue diputado y vicepresidente de las Cortes y senador por Puerto Rico. Formó parte de la comisión de diputados que viajó a Italia para ofrecer a Amadeo de Saboya el trono español y en ella coincidió con Víctor Balaguer (autor del poema sobre el que Pedrell compuso *Los Pirineos*), gracias a él Rodríguez trabó amistad y estableció una colaboración artística posterior con el maestro catalán.



"Gabriel Rodríguez, alto barbudo, bien encarado y con antiparras de oro", así lo describe Galdós en sus Episodios Nacionales. (Fotografía en Gabriel Rodríguez..., Madrid, Imp. Helénica, 1917)

Los inicios de Gabriel Rodríguez en el ámbito musical nos resultan desconocidos, aunque él mismo admite haber hecho estudios de "armonía y composición" en torno a los años cuarenta del siglo XIX⁶. Y como buen aficionado, además de compositor y musicógrafo, debía ser un intérprete competente ya que "ejercitaba a diario en su casa, con un pequeño *harmónium*"⁷; solía tocar en las reuniones que celebraba semanalmente en su casa y, en ocasiones, participaba como intérprete aficionado en otros salones⁸.

Fue muy estimado y querido como compositor y erudito musical en el grupo institucionista y muy respetado por un amplio círculo de músicos profesionales: Bretón, Arrieta, Monasterio, Espí, Tragó, entre los cuales tiene algunos amigos íntimos como Pedrell, Granados o José Inzenga.

⁵ José Burell: "El único español que no quiso ser ministro", *El Heraldo de Madrid*, 11-XI-1891.

⁶ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 14-I-1894. Todas las cartas del epistolario entre Rodríguez y Pedrell se conservan en la Biblioteca Nacional de Catalunya (en adelante BNC), Ms. 964.

⁷ E. Fernández Clemente: *Discurso leído en el acto de nombramiento...*, p. 6.

⁸ Carta de Sarasate a Gabriel Rodríguez recogida en Antonio Gabriel Rodríguez: *Gabriel Rodríguez. Libro en cuyas páginas resplandece el genio y el recto carácter de un gran español*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917, p. 114.

Relación entre Gabriel Rodríguez y la Institución Libre de Enseñanza (ILE)

La vinculación de Rodríguez con el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza es muy temprana y le marca profundamente. Colaboró desde muy pronto con las publicaciones y actividades de inspiración krausista, como el periódico *La Razón*, publicado entre 1860 y 1862, o las *Conferencias dominicales para la educación de la mujer*, organizadas en la Universidad Central en 1869 por Fernando de Castro y en las que participaron “los profesores afectos a Castro y a Sanz del Río (...) y por la tribuna del paraninfo pasaron las primeras figuras krausistas (...)”⁹.

Estableció además una estrecha relación de amistad con algunos de los principales miembros del movimiento krausista como Gumersindo de Azcárate, Segismundo Moret o el mismo Francisco Giner de los Ríos, con quien compartía aficiones musicales y al que conoció a su llegada a Madrid a través de José Fernández Jiménez, amigo y maestro de Giner y compañero de éste en la “Cuerda granadina”¹⁰.

Rodríguez se sentía muy identificado con el espíritu defendido por Giner desde la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876, y está, desde el principio, entre sus socios fundadores¹¹. Colaboró como profesor, ayudó a Giner en las cuestiones prácticas de la Institución y “posibilitó durante largos periodos su viabilidad económica”¹².

Los institucionistas pretendían lograr la reforma y la regeneración del país a través de la pedagogía y, en este proceso, la música también halla su lugar. Por ello se implantan en la ILE, desde sus comienzos, las veladas y

⁹ Antonio Jiménez Landi: “Los orígenes de la Institución”, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Complutense, 1996, vol. 1, p. 209.

¹⁰ Francisco Giner, junto a Riaño, Fernández Jiménez, Mariano Vázquez, José Castro y Serrano y el barítono Giorgio Ronconi, que se transforma muy pronto en el líder del grupo, habían compartido en Granada su actividad juvenil en la famosa asociación de la “Cuerda granadina”. Se reunían habitualmente en la casa de Mariano Vázquez donde se recitaba poesía, se exponían los cuadros de los pintores del grupo y se escuchaba y hacía música. Jiménez Landi explica el repertorio que se tocaba en aquellas reuniones: “se oía música de Mozart y de Beethoven, de Schubert, de Gluck, y la religiosa de Palestrina y Palacios”. La mayor parte de los miembros de la “Cuerda” se fueron trasladando a Madrid poco a poco a partir de 1854, pero mantuvieron su relación de amistad y se ayudaron unos a otros en la progresiva emigración. Además hicieron amistad con los miembros de la tertulia literaria del “Café de la Esmeralda”, entre ellos Carlos Rubio –director de *La Iberia*–, Gaspar Núñez de Arce, Ventura Ruiz Aguilera, Juan Valera o el propio Gabriel Rodríguez, que fueron muy apreciados por Giner y algunos colaboraron posteriormente en la ILE. Para más información véase A. Jiménez Landi: “Los orígenes de la Institución...”

¹¹ Por otra parte, personajes muy cercanos a Rodríguez ejercen cargos importantes en la ILE, es el caso de José Echegaray que preside la Junta directiva o de Joaquín Costa que dirigió el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*.

¹² J. Velarde: “Los estudios superiores de economía...”, p. 879.

conferencias musicales¹³, estas últimas a cargo de Gabriel Rodríguez y ejemplificadas al piano por José Inzenga. Las conferencias sobre historia y estética musical, impartidas entre 1876 y 1879, son directamente inspiradas y supervisadas por Francisco Giner en colaboración con Rodríguez, según el modelo europeo, y acompañadas con ejemplos musicales que ilustraban el contenido teórico de las mismas. De esta manera se seguían en ellas los principios pedagógicos de la ILE, armonizando teoría y praxis. Sobre ellas afirma Rodríguez:

Uno de los más distinguidos fundadores de la Institución, mi querido amigo D. Francisco Giner de los Ríos, aficionadísimo a la música, puso desde el primer momento singular empeño en que se celebraran en la cátedra de la Institución conferencias musicales, o sea explicaciones de estética y de historia de este arte, ilustradas con ejemplos prácticos, según lo habían hecho Fétis y otros profesores en varias ciudades extranjeras. [...] se explicaron en 1876 y 1878, y puede decirse que se aclimataron en España [...] las conferencias musicales. Desde entonces a nadie ha extrañado la forma de estos utilísimos estudios que se repiten anualmente desde 1884 en el hermoso salón de sesiones del Ateneo de Madrid, con gran placer del público; tomando en ellos parte activa muchos maestros y aficionados distinguidos¹⁴.

Estas conferencias se trasladaron posteriormente al Ateneo, donde Gabriel Rodríguez era un socio destacado y ejerció varios cargos directivos. Gumer-sindo de Azcárate recuerda "las inolvidables conferencias sobre música que hizo en 1884, 1885 y 1890"¹⁵. Rodríguez participó también en diversos actos y veladas musicales del Ateneo hasta 1897. Sus discursos, quizás el más importante de ellos en la velada en honor de los autores de la trilogía *Los Pirineos*, sus escritos y conferencias dan cuenta de su pensamiento musical.

La importancia y el éxito de estas conferencias, reconocidos por la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes, y por las que se conoció a Rodríguez como erudito musical en los círculos culturales madrileños, quedan recogidos en un gran número de crónicas y testimonios¹⁶. Pedrell dice de ellas:

¹³ En los Estatutos de fundación de la ILE se contempla la impartición de "conferencias ya científicas, ya populares, destinadas a completar la formación de los pupilos de la ILE", dichas conferencias podían ser de tres tipos: estudios de cultura general, estudios científicos superiores, o conferencias y cursos breves de carácter ya científico, ya popular. Es muy interesante observar que desde el comienzo de las mismas se imparten las de temática musical, abiertas al público y no restringidas a los alumnos de la ILE.

¹⁴ Gabriel Rodríguez: "Don José Inzenga y Castellanos", *BILE*, 348, 1891, p. 235.

¹⁵ Gumer-sindo de Azcárate: "Biografía", A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 185.

¹⁶ Véase por ejemplo, "La Música en la Institución Libre de Enseñanza", *Crónica de la Música*, II, 33, 8-V-1879; o J. Francos Rodríguez: "De las Memorias de un Gacetillero", *La Esfera*, 1916. En A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 162.

[...] Buscaba él aquel claro concepto ideal de la música que le hizo exponer, haciendo obra de vulgarización por nadie superada hasta ahora, con tan peregrinas clarividencias, desde la cátedra de la Institución Libre de Enseñanza, y desde las del Ateneo, materias tan variadas como *Los medios de expresión musical*.- *Los géneros musicales* (religioso, dramático, sinfónico).- *Origen y naturaleza de la música*.- *El poder expresivo de la música*.- *De la música da cámara*, y otras y otras que huelga recordar en este momento¹⁷.

En la Institución, tras la muerte de Rodríguez, se le recordaba por aquellas conferencias musicales: "En los últimos tiempos, la INSTITUCIÓN ha sufrido la dolorosa pérdida de varios de sus antiguos profesores: ...D. Gabriel Rodríguez cuyas lecciones y conferencias públicas no se olvidarán en esta casa..."¹⁸ y que para Francisco Giner debían ser el modelo a seguir en la formación de los españoles, no sólo a nivel divulgativo sino también destinadas a la educación de los músicos profesionales. Así lo explica ya en 1878, reclamando la formación integral del músico español:

¿Podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas, todo aquello que, por ejemplo ha enseñado el Sr. Rodríguez, una de nuestras primeras ilustraciones, en la Institución Libre de Enseñanza?; ¿será indispensable que los artistas de este género ignoren las bases físicas, fisiológicas y estéticas de la música, los nombres de los investigadores, filósofos, naturalistas, críticos, que han consagrado a descubrir los improbables esfuerzos? ¿Valdrá más un artista mientras más ignorante, rudo, literato y desnudo de ideas y vendremos a parar en que la instrucción y los estudios empobrecen el espíritu, agostando los gérmenes del genio?¹⁹

Uno de los intentos de introducir en el Conservatorio de Madrid estas reformas defendidas por los institucionistas fue la Comisión Consultora que se formó en 1894, entre cuyos miembros estaba Rodríguez.

La colaboración de Gabriel Rodríguez en las actividades musicales de la ILE no se limitó a las conferencias —aunque sin duda fue su labor más importante— sino que participó también en las veladas literario-musicales. La presencia de la música de cámara del repertorio germánico y del lied alemán era una constante en ellas, algo muy poco común en la época. Este repertorio era muy similar al que se practicaba en el salón privado de Rodríguez. Podemos hacernos una idea del ambiente que existía en él y en las primeras veladas de la ILE (entre 1876 y 1880) a través de las palabras de Pedrell que describen con añoranza las sesiones musicales en casa de Gabriel Rodríguez:

¹⁷ Felipe Pedrell: "Discurso". En A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 195.

¹⁸ BILE, XXVI, 512, 1902, p. 352.

¹⁹ Francisco Giner de los Ríos: "Sobre la Institución y el Conservatorio", *El Pueblo Español*, 23-X-1878.

Sus gustos ilustrados, necesariamente eclécticos en materia de arte musical, manifestábanse por modo sugestivo y encantador en aquellas veladas celebradas en el seno de la familia, a las que asistíamos un día de la semana amigos bien elegidos. Él mismo colocaba sobre los atriles las obras elegidas; toda la literatura de la música *da camera* y del lied [sic] alemán pasaba por allí; todo cuanto han producido los grandes genios del arte²⁰.

Las veladas de la ILE se trasladaron más tarde al Ateneo, donde adquirieron un carácter más abierto. De este modo el organismo complementó la labor cultural de la Institución en el ámbito musical, igual que lo había hecho con las conferencias. Pero, tanto en la ILE como en el Ateneo, el planteamiento de estas veladas estaba íntimamente asociado al deseo de divulgación y de educación del ciudadano:

En cuanto al concurso de la música [en las veladas] ha tenido por principal objeto, a más del elevado goce artístico [...] contribuir a que nuestras clases sociales se familiaricen con las grandes creaciones de los principales maestros sobre todo en aquellos géneros que como el trío y el cuarteto tan escaso cultivo logran entre nosotros. Los nombre de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, etc., a que pertenecen las obras oídas en estas sesiones, serán así más estimados cada día²¹.

Esta elección de repertorio ha sido habitualmente justificada por la germanofilia que caracterizaba a los krausistas, pero creemos que no se basa tanto en "la lucha contra el imperialismo cultural francés"²² como en el hecho de que los krausistas identifican a Europa, y fundamentalmente a Alemania, con la visión racional del mundo, intentando así, con la apertura a las influencias alemanas, orientar la cultura española hacia la racionalización. Este aspecto, unido a sus teorías estéticas que sitúan al lied entre las expresiones artísticas de mayor valor, justifica su preferencia por este tipo de repertorio y el interés de Gabriel Rodríguez por componer canciones en la línea de la lírica alemana. Estos pensadores, con Giner a la cabeza, consideraban el conocimiento y desarrollo del lied en España como un aspecto fundamental para mejorar la cultura musical nacional, y pedían que se incluyese este repertorio en la formación de los músicos profesionales: "no se quiere educar sino cantantes dramáticos, error gravísimo que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en el gusto y cultura de nuestro pueblo"²³. Según avanza el siglo y se profundiza en el pensamiento

²⁰ F. Pedrell: "Discurso...", p. 194.

²¹ Francisco Giner de los Ríos, *Memoria del curso 1879*, recogido por V. Cacho Viu: *La Institución...*, p. 506.

²² Juan López Morillas: *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 87.

²³ F. Giner de los Ríos: "Sobre la Institución y el Conservatorio"..., p. 133.

regeneracionista, el lied y la música de cámara de ascendencia germana adquieren un valor añadido ya que los institucionistas pretenden introducirlos en España con el objetivo de que las influencias musicales extranjeras de calidad se aclimaten a nuestro país y se fundan con el “genio nacional”, dando lugar a una expresión autóctona de dichos géneros con aspiración universal, tal y como intenta Rodríguez con su *Colección de melodías*.

Pensamiento musical de Gabriel Rodríguez

El pensamiento musical de Gabriel Rodríguez queda recogido en sus discursos y conferencias, pero también en su correspondencia con importantes músicos y en muchas otras publicaciones sobre temática musical. Da a conocer sus críticas y ensayos musicales en periódicos y revistas como *El Imparcial*, *La Iberia*, *Crónica Musical* o *La Época*, en publicaciones nacionales como la *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas*, fundada por Altamira²⁴, o internacionales como la *Rivista Musicale Italiana*. Su interés se centra preferentemente en la música vocal, y en sus trabajos es difícil separar claramente la investigación musicológica de la tarea crítica, ya que sus escritos suelen presentar un carácter mixto, del tipo de la crítica seria que, en forma de artículos y ensayos, también se ejercía en otros ámbitos. Pedrell afirma respecto a la labor de Rodríguez como crítico musical:

No puede cegarme la amistad ni mal aconsejarme la adulación al recordar una de las más elevadas aptitudes del amigo que todos lloramos [Gabriel Rodríguez], porque el juicio que del crítico pudiera hacerse, bien trazado queda en sus escritos y en todo lo que de éstos ha pasado a Revistas y libros publicados en el Extranjero, tanto y tan bueno en cantidad y calidad, que podría formarse una sustanciosa antología, reveladora del claro concepto ideal que del Arte tenía y de las felices aptitudes con que lo cultivaba²⁵.

Con respecto a los aspectos más puramente estéticos del pensamiento musical de Rodríguez, los que se refieren al estudio de la belleza y a la teoría de la música, comparte básicamente los presupuestos de la estética musical expuestos por Giner en sus traducciones de las obras de Krause²⁶ y en sus “Lecciones de Estética”, impartidas en la ILE en 1877-78. Por ello sigue

²⁴ Rafael Altamira fue discípulo de Giner y uno de los miembros del grupo institucionista más activos en lo que se refiere a la divulgación de la historia, a la que le concede un “valor social”. Es además gran admirador de Pedrell y Rodríguez y en su *Revista Crítica* la música siempre tiene un espacio en igualdad de importancia con otras artes.

²⁵ F. Pedrell: “Discurso...”, p. 194.

²⁶ Giner tradujo el “Compendio de Estética”, de Krause, que se publicó en 1874 y se reeditó en 1883 con la inclusión de la “Teoría de la Música”. Estas traducciones abrieron, en parte, el camino a la introducción en España de la estética musical alemana.

exactamente, en la estructura de sus conferencias musicales cuyos resúmenes se publicaron en el *BILE*, las ideas que planteaba Giner sobre el estudio de la "Teoría del Arte": la presentación del concepto de estética y belleza musical, el análisis de los medios de expresión de la música, la clasificación de los distintos géneros musicales y el estudio de la evolución histórica de cada uno de ellos y de sus medios técnicos.

Cuando Rodríguez se ocupa de los medios de expresión de la música, es decir, del sonido y sus propiedades, concluye, en consonancia absoluta con Giner, que aun admitiendo la semejanza de las propiedades del sonido con la vida del ánimo y el sentimiento, así como su superioridad en la inmediatez de la emoción estética que genera, ésta no tiene un contenido intelectual debido a su naturaleza asemántica y a su incapacidad para expresar conceptos. La música vocal, sobre todo el lied y la ópera, demuestran así su superioridad²⁷. Por eso, y debido a lo limitado del número de conferencias, Rodríguez decide centrarse en "la unión de la música con la palabra y el drama lírico"²⁸.

No entraremos aún en las ideas de Gabriel Rodríguez sobre el lied, ya que le dedicaremos un amplio espacio al tratar su obra compositiva, pero sí debemos hacer algunas consideraciones generales sobre su concepto de la unión entre música y poesía. Para Rodríguez, tal y como defiende con claridad la doctrina estética krausista, dicha unión no puede limitarse a ser una yuxtaposición sino que tiene que dar lugar a una unidad "orgánica y armónica", y, en el caso del drama lírico a estas dos artes se suman muchas otras, que no deben ser subsidiarias sino cooperativas²⁹.

Podemos finalizar con unas palabras del propio Gabriel Rodríguez, de clara inspiración krausista, que resumen claramente cual era para él el camino a seguir en la música española de todos los géneros:

La personalidad musical española tiene sus bases naturales en la inspiración de nuestros compositores religiosos y profanos anteriores al siglo XVII y en la inspiración popular. Necesitamos combinar el estudio de estas dos fuentes propias, con el de la producción artística antigua y moderna de los demás pueblos, y poner la

²⁷ Gabriel Rodríguez: "Conferencia primera: Generalidades. Naturaleza de la música" *BILE*, I, 3, 1877, pp. 10-11. "Conferencia segunda: Los medios de expresión musical", *Ibidem.*, p. 11.

²⁸ G. Rodríguez "Conferencia quinta.- La música con letra en general", *BILE*, I, nº 6, 1877, pp. 21-22.

²⁹ Para Rodríguez y los krausistas, la ópera, además de ser superior por su contenido racional, adquiere un papel protagonista entre las expresiones artísticas como arte sintético y semejante a la vida. Por todo ello, estos pensadores apoyan una manifestación nacional de la misma, siempre de aspiración universal, que fusione las influencias extranjeras de calidad y la "esencia" del "genio" musical nacional. Se ha afirmado reiteradamente el wagnerismo de Rodríguez pero, aunque nuestro pensador admiraba la labor renovadora que del drama lírico había preconizado Wagner en Alemania, sin embargo mostraba serias reticencias con respecto a la realización musical del maestro alemán que no le permitían considerar sus óperas como el modelo ideal a seguir, fundamentalmente en lo que se refería a la subordinación de la voz a la orquesta y a otros aspectos de la composición musical.

vista y el corazón en el alto ideal de la pura belleza, para encarnar su esencia en nuevas formas expresivas, procurando realizar 'lo mejor', sin propósitos cerrados ni prejuicios de nacionalidad o de escuela. Si el genio español posee energías y caracteres peculiares suyos, ya se manifestarán estos claramente en la obra artística y pondrán en ella el sello de nuestra nacionalidad³⁰.

La relación entre Gabriel Rodríguez y Felipe Pedrell

Entre Gabriel Rodríguez y Felipe Pedrell existió un fuerte vínculo, y la personalidad, actividad y pensamiento de ambos les fue mutuamente enriquecedora. Pedrell reconoce, en *Orientaciones*, la gran influencia e importancia que tuvo para él la figura de Rodríguez y cómo admiraba su pensamiento y talante independiente:

A este hombre de alma superior a quien he amado como se ama a un padre, y que me correspondió estimándome como un amigo íntimo; a este hombre debo cuanto fui en Madrid, la clase del Conservatorio, mi sillón en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mi cátedra en la Facultad de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid...³¹

La relación entre ambos personajes se establece a principios de los años noventa del siglo XIX. El padre Villalba lo relata así:

...fue presentado Pedrell por mediación de don Víctor Balaguer a D. Gabriel Rodríguez. Este que conocía *Los Pirineos* y las demás obras de Pedrell, que era un hombre de gran corazón, culto y de poderoso valimiento y de voluntad decidida y eficaz, se empeñó en sacarle de Cataluña y traerle a Madrid, cosa en la que Pedrell no puso dificultad alguna, porque no era nada en Cataluña y aceptó la mano que tan noble y generosamente se le ofrecía...

Gabriel Rodríguez que por ser un gran corazón, era enérgico y rápido en el obrar, obtuvo para Pedrell, pues era miembro de una junta consultora del Conservatorio, una cátedra en la Escuela Nacional de Música, la vacante por muerte del maestro Mariano Vázquez, le llevó a la Academia de Bellas Artes donde vacaba el sillón del mismo Vázquez y en fin a la cátedra de estudios superiores del Ateneo. Todo esto fue en poco tiempo³².

De todos estos aspectos queda constancia explícita en la correspondencia entre Gabriel Rodríguez y Pedrell, en la que pueden seguirse todas las

³⁰ Gabriel Rodríguez: "Hispaniae Schola Musica Sacra", *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas*, abril-junio, 1895, p. 168. Recordaremos estas palabras de Rodríguez al tratar la inexistencia de una presencia relevante de la música popular en sus canciones.

³¹ Felipe Pedrell: "De Cataluña a Castilla (1894)", *Orientaciones musicales*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s.a., p. 63.

³² Luis Villalba: *Felipe Pedrell. Semblanza y biografía*, Madrid, 1922, p. 57.

maniobras que el primero llevó a cabo para lograr estos nombramientos para Pedrell.

En el caso del Conservatorio, durante la dirección de Monasterio e impulsada por Segismundo Moret, otro insigne krausista que en ese momento estaba en el Gobierno, se pone en marcha una Comisión Consultora que pretende integrar en este centro las reformas defendidas por Giner. Entre los miembros de esta Comisión estaba Rodríguez, gracias a cuya labor Pedrell ocupó la cátedra vacante por la muerte de Mariano Vázquez en el Conservatorio y, no por casualidad, pasaría un año después a ejercer la de Historia y Estética de la Música³³. Rodríguez afirma en una carta al maestro catalán: “me propongo ir preparando algo con las *precauciones convenientes*, dada la atmósfera conservatorial, que hoy, de todo tiene menos de puramente artística”³⁴. Inicialmente los deseos de ambos se dirigían hacia una reforma más profunda de las enseñanzas en dicho centro, en la línea de Giner: “Veremos, como V. dice, si nuestra chifladura artística logra algo de lo que tanta falta hace para la cultura musical de España”³⁵. Pero finalmente, tras la destitución de Moret como ministro de Fomento, se conforman con obtener la plaza vacante para Pedrell, siempre con el objeto del “beneficio general del arte”, posponiendo el resto de planes, aunque continúan haciendo proyectos como la introducción de “conferencias audiciones para el Conservatorio”³⁶ según el modelo institucionista, incluso antes de que se formalizase el nombramiento de Pedrell. Estos esfuerzos reformadores fueron lamentablemente infructuosos a pesar de los intentos de Pedrell³⁷.

Con respecto a la Academia de Bellas Artes, Pedrell también logró su nombramiento por la intermediación de Rodríguez:

Al llegar anoche a casa me dijo Jimeno de Lerma que la Sección de Música por unanimidad me propuso académico. En este instante me lo confirma el Sr. Conde de Morphy...

Y como todo, pero TODO, se lo debo a usted, mi noble amigo, me apresuro a comunicárselo porque en ello recibirá tanta alegría como honor su más devotísimo amigo³⁸.

³³ F. Pedrell: “De Cataluña a Castilla...”, p. 63.

³⁴ Carta de Rodríguez a Pedrell, 14-IV-1894, BNC. Ms. 964

³⁵ Carta de Rodríguez a Pedrell, 10-IV-1894, BNC. Ms. 964

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Coincidimos con la afirmación de Celsa Alonso cuando afirma que “es obvia en el maestro catalán... [la influencia de] todas las ideas que Francisco Giner de los Ríos tenía para mejorar el estado de la educación musical en España” recogida en: “La música española y el ‘espritu’ del 98”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 1998, p. 79.

³⁸ Carta de Pedrell a Rodríguez, 6-XI-1894, recogida en A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 105.

Además, Pedrell impartió en el Ateneo, desde 1894, conferencias sobre estética e historia de la música auspiciadas por Rodríguez, según el modelo expuesto, que desde 1897 hasta 1903 pasaron a formar parte de las cátedras de la Escuela Superior de este organismo.

Pero Gabriel Rodríguez no fue solamente protector de Pedrell en su etapa madrileña, sino que ambos establecieron una colaboración artística basada en un pensamiento musical profundamente similar, como se verá detalladamente en lo que se refiere a la publicación de la *Colección de melodías para canto y piano* de Rodríguez que fue responsabilidad casi exclusiva de Pedrell.

En la correspondencia de ambos se puede observar cómo Rodríguez seguía casi al día los trabajos de investigación musicológica de Pedrell de esta etapa, fundamentalmente su *Hispaniae Schola Musica Sacra*, y cómo éste solicitaba su “autorizada” opinión. Gabriel Rodríguez publicó en la *Revista Crítica*, en 1895, un ensayo sobre esta obra³⁹, en la que a su trabajo crítico e histórico se une el deseo de divulgación, quedando patente la colaboración y comunión de ideas entre ambos⁴⁰. En este sentido, es muy interesante la carta que remite Joaquín Costa a Rodríguez, y que explicita el tándem formado por ambos:

Que existió en España una escuela musical autónoma, y que esa escuela contribuyó a la constitución de la música moderna en igual grado que la escuela italiana y que la neerlandesa y francesa, si tal vez no más, portando factor tan primordial como el elemento ‘expresivo’; es una revelación que contribuirá a iluminar el cuadro brillante de la historia de España en aquel único siglo en que ha debido valer la pena llamarse español. Pedrell y usted han prestado un servicio eminente a la historiografía patria, descubriendo, el primero, a los especialistas, y usted a nosotros —el mundo de la cultura general—, un hecho de tanta trascendencia⁴¹.

Rodríguez se ocupa así de introducir a Pedrell en los principales centros de enseñanza, investigación y divulgación, y además hace una importante labor de “vulgarización” de la obra musicológica pedrelliana⁴², que considera esencial, no sólo para la recuperación histórica, sino para el “progreso de la música en España”⁴³. Del mismo modo defiende con ahínco la obra musical de Pedrell y su concepto del drama lírico. Mitjana lo deja claro: “El

³⁹ G. Rodríguez: “Hispaniae...”, pp. 163-174.

⁴⁰ En la fecha de la publicación de este trabajo, diciembre de 1895, Pedrell y Rodríguez se ven inmersos en la tarea de fomentar la recuperación histórica de la música sagrada española desde la Asociación Isidoriana.

⁴¹ Carta de Joaquín Costa a Gabriel Rodríguez, 28-XII-1895, recogida en A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 138.

⁴² Recordemos el gran elogio que hacía Pedrell con respecto a la capacidad y la labor de divulgación de la historia de la música que había hecho Rodríguez. Empleamos el término “vulgarización” que era el utilizado en la época por los propios músicos.

⁴³ G. Rodríguez: “Hispaniae...”, p. 164.

ilustre hombre público, Don Gabriel Rodríguez, gran erudito en asuntos musicales, es también acérrimo partidario de la nueva doctrina [la de Pedrell] por la que aboga con denodado valor, prestándole auxilio de su no común talento y de su excepcional ilustración”⁴⁴.

El intercambio entre ambas figuras influye también en el pensamiento de ambos; Rodríguez se abre más a las ideas wagnerianas y Pedrell se acerca a las institucionistas. Además, Pedrell presentó a Fermín María Álvarez a Gabriel Rodríguez, al que consideraba otro exponente de la canción culta de salón, aunque esta relación no influyó en el estilo compositivo de las *Melodías* de Rodríguez que son anteriores. También le puso en relación con Enrique Granados, cuya carrera musical en los primeros tiempos Rodríguez procuró impulsar en Madrid, haciendo que le escuchasen en su salón privado numerosas figuras responsables de la vida musical madrileña del momento y consiguiéndole varios conciertos públicos en el Ateneo⁴⁵. Por otra parte, Rodríguez introdujo a Pedrell en el círculo institucionista y, aunque el maestro catalán establece relación con Francisco Giner y con Facundo Riaño, es con Rafael Altamira, además de con Rodríguez, con el que alcanza una mayor intimidad, colaborando ambos en la publicación de diversos trabajos: Pedrell en la *Revista Crítica* y Altamira en la *Ilustración*.

La Colección de melodías para canto y piano de Gabriel Rodríguez. Gestación y publicación de la Colección. Intervención de Pedrell

La única obra conocida de Gabriel Rodríguez como compositor es la *Colección de melodías para canto y piano*; se trata de una selección de las canciones que escribió entre 1846 y 1893 publicadas de manera anónima. Probablemente, esta obra no dejaría de ser un aspecto anecdótico de la actividad musical de Rodríguez, o una más de las múltiples publicaciones de aficionados de esta época, si no fuese por las especiales cualidades de estas piezas que “se caracterizan, precisamente, por ser un exponente de lo que podía haber sido un Lied hispano con una fuerte carga romántica, de aspiraciones universales”⁴⁶ y por la intervención directa de Pedrell en su publicación.

Conocido el pensamiento estético de ascendencia krausista de Rodríguez, resulta lógico que en su actividad como compositor aficionado se decantase por la canción culta en la línea del lied, siendo este género el que, dentro de sus posibilidades, más se acercaba a su ideal artístico. Este aspecto,

⁴⁴ Rafael Mitjana: *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*, Madrid, Librería Fernando de Fé, 1901.

⁴⁵ Cartas de Gabriel Rodríguez a Pedrell, 29-IV, 8-V y 11-V-1894, BNC. Ms. 964.

⁴⁶ C. Alonso: “Felip Pedrell...”, p. 323.

unido a la preocupación profunda y constante de Gabriel Rodríguez por lograr, a nivel práctico, esa unión orgánica entre poesía y música⁴⁷, nos permite entender las palabras laudatorias de Pedrell a este respecto, muy similares a las que el propio Rodríguez le había dedicado al elogiar *Los Pirineos*:

Abriendo las páginas de la preciada colección, desarrollase a la vista todo el doble proceso de esa productividad, doble, porque se trata aquí del poético y musical, de una especie de 'substratum' ideal, que ya no es poesía, ni música, sino fusión de dos emanaciones en una vibración, en una más alta inspiración, en algo que no tiene ni tendrá jamás nombre en el lenguaje humano⁴⁸.

La influencia de Pedrell para la publicación de la *Colección de melodías* de Rodríguez fue determinante. El compositor catalán encontró expresada en las canciones de Rodríguez la realización de algunas de sus ideas con respecto al camino que debía tomar el lied hispano, imprescindible para la regeneración de la música de salón que entonces estaba dominada por producciones de muy baja calidad en la línea del italianismo, casticismo y andalucismo⁴⁹. Pedrell manifiesta en una carta a Rodríguez la impresión que le había producido escuchar sus canciones la primera vez:

Tengo en mucho su opinión, mi discreto y cariñoso amigo, y tanto es así, que, si me atreviera, no sólo le pediría que examinase mi Trilogía *I Pirinei*, sino que se lo exigiría. ¿Cómo no he de tener la seguridad casi absoluta de que ha de hallar en ella aquella afinidad de sentimientos, gustos ilustrados e ideas artísticas que yo he hallado en las bellísimas composiciones que tuvo usted la bondad de hacerme oír, si todas ellas vagan por mi memoria como recuerdo de un regalo íntimo de la inteligencia, como recuerdo de cosa que yo mismo hubiera sentido y hubiese cantado *por dentro*?⁵⁰

Pedrell llegó al convencimiento de la necesidad de dar a conocer esta obra de Rodríguez, al que consideraba mucho más que un diletante: "Cultivó la música, no como mero aficionado de gustos ilustrados, sino como técnico que ha profundizado todos los secretos prácticos del arte de componer, desentrañándolos y estudiándolos en los mejores tratadistas antiguos y modernos"⁵¹. Y puso manos a la obra, intentando convencer al compositor de que era imprescindible publicarla. Rodríguez, sin embargo, se mos-

⁴⁷ G. Rodríguez: "Conferencia quinta...", pp. 21-22, y "Discurso pronunciado por Gabriel Rodríguez en velada musical y literaria celebrada el 18-V-1897 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en obsequio a los autores de la Trilogía *Los Pirineos*", A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 614.

⁴⁸ F. Pedrell: "Discurso...", p. 196.

⁴⁹ C. Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

⁵⁰ Carta de Felipe Pedrell a Gabriel Rodríguez, 3-XI-1893, BNC. Ms. 964.

⁵¹ F. Pedrell: "Discurso...", p. 195.

tró inicialmente reticente, probablemente por dos motivos fundamentales: a pesar de la opinión de Pedrell, él se consideraba un mero aficionado y dudaba de la calidad de sus piezas: “[...] cuanto más miro mi música, menos digna de atención me parece, a pesar de lo que me anima la opinión de los amigos, y muy principalmente, la de V. que es quien realmente me ha sacado de mis casillas”⁵²; y en segundo lugar, es muy posible que al ser un hombre público temiese que dar a conocer su obra pudiera hacerle objeto de burlas y críticas y que por eso estableciese la condición de publicarlas de forma anónima, aunque él lo achaca a su modestia.

Los primeros pasos de Pedrell para convencerle de la necesidad de publicar sus canciones son casi inmediatos a su primera audición de las obras, y ambos discuten el planteamiento de la posible *Colección*:

Mucho agradezco a V. la molestia que se ha tomado para la publicación de mis modestas melodías, así como agradezco al Sr. Pujol su amable ofrecimiento de enviarlas para hacerlas grabar como formando parte de sus ediciones. Pero dudo todavía, y no me atrevo a decidirme; a pesar del benévolo juicio de V. que tengo por muy autorizado y sincero, me cuesta acostumbrarme a la idea de que esas composiciones puedan tener más valor, que el puramente subjetivo, como meros desahogos de mi afición al arte de la música, que es para mí, el primero, por ser el que me produce goces más intensos, y el que más eleva mi espíritu hasta Algo superior a esta vida.

[En el caso de que me decidiese...] escogeré entre mis obrillas un par de docenas de Melodías para canto y piano para formar una colección, cuyos originales enviaría a V. aprovechando su valioso concurso, y rogándole que separe de las que yo escoja, las que no le parezcan merecedoras de ser presentadas. Yo pensando en esto, creo que podían formar la colección cuatro de las Rimas de Bécquer, las de la serie de Aguilera “La muerte de la niña”, las dos de Ulhand que V. conoce, con cuatro de las francesas y ocho de las italianas⁵³.

Finalmente Rodríguez se decide a realizar la publicación “en la forma de edición *anónima y privada*”⁵⁴, bajo las condiciones expuestas, ocupándose el propio Pedrell de todos los detalles de la edición y de la revisión musical de las *Melodías*. La selección de las obras y las correcciones musicales ocupan la correspondencia, casi diaria, entre ambos artistas, y demuestran que, si bien las piezas eran de calidad, la falta de hábito en la composición de Rodríguez, que se reconoce como “aficionado inexperto”⁵⁵, exigió la intervención de Pedrell en la corrección de algunos aspectos técnicos “teniendo que revisar las melodías una a una”⁵⁶.

⁵² Carta de Gabriel Rodríguez a Pedrell, 6-II-1894, BNC. Ms. 964.

⁵³ Carta de Gabriel Rodríguez a Pedrell, 23-XII-1893, BNC. Ms. 964.

⁵⁴ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 6-I-1894, BNC. Ms. 964.

⁵⁵ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 13-II-1894, BNC. Ms. 964.

⁵⁶ *Ibidem*.

Las *Melodías* que entraron a formar parte de la colección fueron un total de treinta y dos. Las canciones de la *Colección* aparecen clasificadas por el idioma, y dentro de cada sección (“Con letra italiana”, “Con letra francesa”, “Con letra alemana”, “Con letra española”) no se ordenan en relación al autor del texto (salvo en el caso de Victor Hugo)⁵⁷, sino cronológicamente. Fuera de esta estructura general aparecen dos ciclos de canciones: *La muerte de la niña*, sobre las *Elegías* de Ventura Ruiz Aguilera, y *Rimas*, sobre los poemas de Bécquer.

La selección estuvo en todo momento supervisada por Pedrell aunque se respetaron plenamente los deseos de Rodríguez, como la inclusión de las obras más tempranas del autor, escritas entre 1846 y 1852. A este respecto el mismo Gabriel señala: “he escogido, entre lo que me ha parecido menos malo, cediendo a veces a motivos subjetivos, por tratarse de obrillas que mi muger [sic] cantaba hace cuarenta años”⁵⁸. Pedrell no había escuchado estas primeras canciones de Rodríguez cuando le propuso la publicación, sin embargo no excluye ninguna de ellas una vez revisadas, y esto alegra al compositor: “le confieso que tenía miedo de haber elegido mal; perturbado por el cariño histórico que tengo a algunas de las melodías italianas más antiguas”⁵⁹.

Inevitablemente, en una recopilación de canciones como esta *Colección*, que abarca piezas con una diferencia de cincuenta años, se observa una clara evolución estilística, aunque los rasgos básicos se conserven. Pedrell se refiere a este aspecto y clasifica, desde una perspectiva estilística, poética y cronológica, las *Melodías*, relacionándolas, además, por su temática y sus fechas, con los sucesos de la vida de su compositor. Dicha interpretación pedrelliana es más fácil de comprender siguiendo el epistolario entre ambos compositores y los sucesos de la biografía de Rodríguez:

Es todo un proceso de intimidades esa colección: etapas de horas de amor, de expansiones y consuelos arrancados a las cuerdas del piano, confidencias de un alma comunicadas a las vaguedades de la música... Es asimismo un proceso de transformación de estilos, en el que las ingenuidades y sinceridades de la melodía de ayer rayan en grandilocuencias sonoras, cuando forma y fondo han sido domeñados por

⁵⁷ Las canciones escritas sobre textos de Victor Hugo son las únicas que en la organización de la *Colección* no aparecen, una vez agrupadas por idioma, en orden cronológico y mezcladas con las de texto de otros autores sino unificadas. Sin embargo, no forman un ciclo al no tener cohesión musical ni proceder de los mismos poemarios. Su agrupación, sin duda intencional por parte de Rodríguez, se puede asociar más al contenido de los textos que a la propia música. Si bien se puede observar una unidad temática en las tres primeras canciones *Extase* (*Les Rayons et les Ombres*-1840), *Nuit de Juin* y *Serenade* (*Orientales*-1828) compuestas todas ellas en 1851, la presencia de la última, *Quia pulvis es* (*Contemplaciones*-1843) compuesta en 1891, transforma completamente el significado de las tres anteriores otorgándole al conjunto una dimensión completamente distinta y más trascendente.

⁵⁸ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 6-II-1894, BNC. Ms. 964.

⁵⁹ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 25-II-1894, BNC. Ms. 964.

una inteligencia superior; cuando por el corazón han pasado penas, dolores y desengaños; cuando se ha sentido muy hondo todo lo que un alma ha confiado al pentagrama, todo aquello que, por íntimo, rara vez sale del corazón del hombre...

Tres divisiones ideales se imponen, que podríamos titular:

Las horas de amor, año 1846; *Pietà*, poesía de Luigi Carrer, y en los años siguientes, hasta el 1850, *Mezza notte*, poesía de Luigi Carrer; *L'extase*, de Víctor Hugo.

Las horas tristes, 1868; *La foglia*, poesía de Leopardi (todos los que tratamos íntimamente a Rodríguez recordamos en qué veneración tenía a Leopardi, y con qué entusiasmo recitaba de memoria sus principales poesías);

1862 y 1867, *Serenata*, *La Capilla*, poesías alemanas de Luis Ullant; durante este espacio aparecen las *Elegías*, de V. Ruiz Aguilera; *El llanto*, *Plegaria*, *El saboyano*.

Las horas postreras: Al acercarse estas horas queda uno conmovido al leer en la producción del hombre de superior inteligencia y hondo sentir estos desconsoladores títulos, [...], arrancados a las cuerdas del instrumento confidente: 1890, *Resignación*, poesía de Aguilera; *Olas gigantes* y *Asomaba a sus ojos una lágrima*, rimas de Bécquer; *La nave mía*, poesía de Carducci; 1891, *Eras el huracán*, *Hoy como ayer* y *Si al mecer las azules campanillas*, rimas de Bécquer; *Quia pulvis est*, Víctor Hugo y *L'infinito*, Leopardi⁶⁰.

El título de la *Colección* muestra también la indudable influencia de Pedrell, que siempre que "se movía en el terreno de la canción culta de autor prefería hablar de *melodía* [*di camera*] o, sencillamente, de Lied"⁶¹.

Rodríguez, profundamente agradecido a Pedrell le pide que acepte la dedicatoria de la *Colección* completa o de alguna de las piezas que él mismo elija:

Yo tendría singular placer en que el nombre de V. honrase alguna de las composiciones que están libres. Comprendo que es exigencia excesiva, y que no hay ninguna que lo merezca pero se me figura que la aceptación por parte de V. daría gran relieve a mis humildes desahogos musicales, y hasta tranquilizaría mi conciencia. Eso, si no quisiera V. (que no me atrevo a pedirselo) que le dedicara la totalidad de la colección, al frente de ella, que al fin por V. y por su grandísima cooperación, va a tener los honores del grabado⁶².



⁶⁰ F. Pedrell: "Discurso...", p. 197.

⁶¹ C. Alonso: "Felip Pedrell...", p. 308.

⁶² Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 13-II-1894, BNC Ms. 964.

Finalmente Pedrell elige el ciclo de *La muerte de la niña* para la dedicatoria⁶³.

El 25 de febrero de 1894 la versión final de la colección es trasladada por Pedrell al editor Pujol, quien la envía para ser grabada en Alemania con una tirada de 200 ejemplares. La corrección de las pruebas de imprenta, por un malentendido con Pujol, retrasa la publicación y Rodríguez escribe a Pedrell: “¡Cuántas molestias causo a V.! Esta vez es culpa del Sr. Pujol, que retrasará la tirada de nuestra colección como V. con razón, la llama /.../”⁶⁴. Estas palabras demuestran hasta que punto se sentía involucrado Pedrell en la publicación de las *Melodías*. El 28 de junio, el compositor ya tiene entre sus manos la edición de su obra. En estas condiciones, con el sencillo título de *Colección de melodías para canto y piano* y sin nombre de autor, reparte los 200 ejemplares entre sus amigos, aficionados y músicos conocidos, y en los organismos que estos regentan, como el Conservatorio de Madrid o la Institución Libre de Enseñanza, de aquí la escasísima difusión de la obra.

Selección y tratamiento de los textos de las *Melodías*

La elección de los poetas que hace Gabriel Rodríguez para su *Colección de melodías* no es en ningún momento caprichosa, y viene muy marcada por dos líneas relacionadas entre sí: la influencia del krausismo y la de la balada y el lied alemán. Los krausistas consideraban que la poesía del siglo XIX estaba caracterizada por la lírica, siendo este género el que “muestra mejor los estratos de la psique individual” y lo “esencial de la naturaleza humana”⁶⁵, y en sus estudios críticos y ensayos se ocupan profundamente de él; dada su germanofilia, se inclinan por la influencia alemana del lied en la tendencia renovadora de la poesía nacional y por las piezas poéticas que redunden en los valores de la burguesía liberal y la recuperación de la poética popular española, como es el caso de la obra de Ruiz Aguilera⁶⁶. Todos estos elementos influyen notablemente en la elección de los poemas y, aunque algunas canciones son muy tempranas como para poder establecer este vínculo con el krausismo, lo cierto es que sobre este aspecto existe un criterio mantenido a lo largo de los años por el compositor.

⁶³ También se publicaron otras canciones de la *Colección* con dedicatoria a los músicos Baldomero Escobar y Francisco R. Maiquez, y a los escritores y políticos Adolfo Sundheim y Víctor Balaguer, aunque el único que recibió la dedicatoria de un ciclo completo fue Pedrell.

⁶⁴ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 16-IV-1894, BNC Ms. 964.

⁶⁵ J. López Morillas: *Krausismo: Estética y Literatura...*

⁶⁶ *Ibidem*. Gabriel Rodríguez parece estar influido además por la obra de Schubert en la elección de poetas que escriben baladas al estilo de Heine.

Entre los poetas extranjeros cuyos textos emplea Rodríguez⁶⁷ se encuentran: el francés Victor Hugo, de gran difusión en España; el alemán Ludwig Uhland (1787-1862) que, según Bécquer, era cultivador de la poesía "popular" junto a Goethe, Schiller y Heine⁶⁸ y que fusiona la balada y el lied creando obras maestras que conservan el carácter de narración dramática pero aproximándose al lirismo y a lo popular; los italianos Luigi Carrer (1801-1850), autor de baladas según los cánones clásicos, y Giosué Carducci (1835-1907), cuya obra poética fue introducida en España a través de la traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos⁶⁹ en 1876 y que, en el caso del poema utilizado por Rodríguez, intenta una "Imitación a Heine"; además de Giacomo Leopardi (1798-1837), quien alcanzó fama mundial con sus *Canti*, que emplea Rodríguez. Menéndez Pelayo lo califica como "poeta de sentimiento y fantasía" junto a Byron y Heine⁷⁰. Leopardi era uno de los poetas más admirados por Francisco Giner y por Gabriel Rodríguez, las traducciones de sus obras se leían en las aulas de la Institución y en sus veladas literario musicales. También Pedrell se ocupa de este poeta italiano estudiando su pensamiento con respecto a la lírica nacional italiana, que coincide básicamente con el de Rodríguez y el mismo Pedrell en la necesidad de la renovación basada en la melodía de los cantos populares originales y en la "íntima fusión de atributos de ambas artes [poesía y música] indivisibles"⁷¹.

Los poetas españoles que elige Rodríguez son Víctor Balaguer, Ventura Ruiz Aguilera y Gustavo Adolfo Bécquer. En el primer caso, lo hace animado por el propio Balaguer y por la amistad personal que les une con Pedrell. Aunque en la *Colección de melodías* sólo se publica una canción con texto del poeta catalán, Rodríguez tenía en mente continuar componiendo sobre sus poemas⁷².

La elección, para el primero de los ciclos, de las *Elegías* de Ventura Ruiz Aguilera responde tanto a su amistad (muy relacionada con la participación de ambos en la ILE)⁷³, como a la influencia directa de Francisco Giner de

⁶⁷ Rodríguez también emplea textos anónimos, muchos de ellos de poemas populares, y, aunque no podemos afirmarlo con certeza, es posible que él mismo fuese autor de algunos de estos textos en francés e italiano. Como en el caso de *Il dolce bacio*, compuesta en 1865, ya que en la crónica de la velada musical, que tuvo lugar en el Ateneo en homenaje a su figura en 1903, se afirma que el compositor fue también autor del poema, A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 204.

⁶⁸ M. Palenque: *El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900*, Sevilla, Alfar, 1990, p. 135.

⁶⁹ Hermenegildo Giner era hermano de Francisco Giner y fue discípulo de Carducci en Bolonia, como posteriormente Manuel Bartolomé Cossío, el continuador de la obra de D. Francisco en la ILE. Carducci produjo un gran impacto en ambos y tuvo mucha influencia sobre la poesía de Núñez de Arce.

⁷⁰ M. Palenque: *El poeta y el burgués. Poesía y público 1850-1900...*, p. 72.

⁷¹ F. Pedrell: "Leopardi y Wagner", *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*, París, Librería Paul Ollendorff, s.a. ca. 1910, p. 97.

⁷² Carta de Rodríguez a Pedrell, 6-II-1894, BNC Ms. 964.

⁷³ Ventura Ruiz Aguilera fue también socio de la ILE y profesor en la misma, y buen amigo personal, tanto de Rodríguez como de Giner. Ruiz Aguilera había sido uno de los introductores en España de la balada.

los Ríos y a la identificación personal del compositor con la temática de la obra⁷⁴. Los más notables institucionistas se sienten muy vinculados a la poesía de Ruiz Aguilera⁷⁵; Manuel Bartolomé Cossío llega a llamarle “santo y krausista”⁷⁶. El ciclo de *Melodías* sobre las *Elegías* de este poeta abarca canciones compuestas entre 1862 y 1890. El hecho de que estas canciones comenzaran a escribirse en el año de la publicación de los poemas y de la aparición de un ensayo de Giner tremendamente elogioso sobre ellos no es casual⁷⁷. Con respecto a la calidad de los poemas, José María de Cossío opina que, con las *Elegías*, Aguilera alcanza la cumbre de su obra lírica en un ambiente prebecqueriano, y que este poeta “escribe estas rimas, que así hay que llamarlas”⁷⁸ dentro del panorama poético más selecto del momento. La naturalidad, sinceridad y sencillez de estos poemas, en torno a la vida cotidiana del mundo burgués y a sus afectos, establecen una ruptura innovadora con la poesía elegíaca encorsetada, elocuente y enfática del momento.

El ciclo cancionístico sobre las *Rimas* de Bécquer, compuesto en 1890 y 1891⁷⁹, forma parte coherente de la *Colección* dentro del criterio unificado de Rodríguez, ya que Bécquer culmina la tendencia renovadora de la poesía española iniciada con la balada, fundiendo la inspiración popular con el lied; se trata además de un poeta alabado y reconocido por los institucionistas⁸⁰.

Dada la importancia que Rodríguez otorga a la unión “armónica” entre texto y música, se hace imprescindible analizar cuál es el tratamiento de los textos en las canciones de su *Colección*. En ellas se observa una evolución hacia una mayor trascendencia en el contenido de los poemas y hacia un dominio técnico que le permite alcanzar una mayor comunión entre poesía y música. De todos modos, existen unas características básicas que se conservan a lo largo de toda la *Colección*, y que indicamos a continuación:

- Rodríguez mantiene la congruencia con los textos respetando el metro poético y reproduciéndolo gracias a una disposición silábica que se da en todas sus piezas⁸¹.

⁷⁴ Ruiz Aguilera escribe las *Elegías* por la muerte de su única hija Elisa de siete años. La elevada mortandad infantil del momento hizo que Gabriel Rodríguez viviera también la amarga experiencia de perder a cinco de sus once hijos.

⁷⁵ Sus *Ecos nacionales* son memorizados por los alumnos de la Institución y todas sus obras tienen una presencia constante en las veladas de dicho organismo.

⁷⁶ Recogido por A. Jiménez Landi: “Periodo parauniversitario...”, p. 306.

⁷⁷ Francisco Giner de los Ríos: “Un poeta. Don Ventura Ruiz Aguilera”, Madrid, 1862, en *Obras completas*, III, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1919, pp. 251-279.

⁷⁸ José María de Cossío: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

⁷⁹ Las *Rimas* se habían publicado en 1871.

⁸⁰ M. Palenque: *El poeta...*

⁸¹ Además, respeta en general la duración de la frase musical de ocho compases, habitual del lied.

- Introduce partes vocales a modo de recitativo que aparecen intermitentemente y que se hacen más comunes en las composiciones del último período⁸².

- Generalmente respeta la disposición estrófica del poema; en las canciones de la primera etapa no realiza cambios en los textos, aunque ocasionalmente repite algún verso para enfatizar una idea. Sin embargo, a partir de los años sesenta se permite más libertad y llega a fusionar varios poemas en una sola canción, a modificarlos estructuralmente o a omitir estrofas, para que cumplan más eficazmente su objetivo expresivo. Lo mismo sucede en el caso de los ciclos, donde selecciona cuidadosamente los poemas.

- En sus primeras piezas emplea acompañamientos contruidos sobre una única figuración ilustrativa, aunque posteriormente, y sin duda por la influencia de Schumann, su tratamiento del piano se hace más flexible, reflejando los aspectos más sutiles del poema, y, en ocasiones, este instrumento adopta la identidad de alguna de las *personas poéticas*⁸³.

- La sintaxis armónica, las dinámicas, los *tempi*, los motivos rítmicos o las tesituras vocales se emplean como recursos en conexión evidente con el texto y su significación emocional; y, aunque el compositor no emplee el uso de la onomatopeya musical sí lo hace de los acompañamientos o figuras musicales descriptivas o metafóricas que van modificándose con el texto.

- El manejo de la armonía se enriquece en las piezas de la última etapa con el empleo de acordes aumentados y disminuidos, explorando regiones tonales más alejadas de la principal con modulaciones más arriesgadas que se unen al interés de Rodríguez por utilizar las capacidades expresivas y descriptivas del piano en relación al poema.

Podemos ejemplificar algunos de estos aspectos con el análisis de *L'infinito*, que Gabriel Rodríguez compone en 1891 sobre uno de los *Canti* de Leopardi. Pedrell decía de esta canción:

Rodríguez, con altas vislumbres técnicas de forma y estética de fondo, no compone sobre las palabras de Leopardi una melodía sino un recitativo, lo que el mismo Wagner llamaría una melodía infinita, una melodía que no principia ni acaba, sino que se expande en una aspiración humana, jamás extinguida, y da idea de *L'infinito* evocado por el numen de Leopardi...

Y aquí me detengo, con respeto mezclado de temor, porque yo no sé qué hondo trazo moral y qué correlación de afinidad hallo entre el evocador poeta y el evocador musical del infinito⁸⁴.

⁸² Cuando no se da este recitativo las melodías suelen ser sencillas y moverse por grados conjuntos o pequeños saltos, en un registro muy asequible, denotando así que están escritas para ser cantadas por aficionados (no olvidemos que, al menos en los primeros tiempos, solía interpretarlas su esposa).

⁸³ Es el caso de la canción *El saboyano*. Con respecto al concepto de "persona poética" en el lied, véase D. Stein, R. Spillman: *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 29.

⁸⁴ F. Pedrell: "Discurso...", p. 195.

Según Giuseppe Bonghi⁸⁵, el texto puede interpretarse en términos de la oposición del mundo real y cotidiano, representado por la naturaleza (la colina = *colle*, el viento, el rumor de las hojas = *stormir*), frente al mundo suprarreal, que existe pero no es captado habitualmente por la sensibilidad humana. La contemplación de la Naturaleza abre la puerta a la posibilidad de que el espíritu y la imaginación, trascendiendo la limitación de los elementos reales observados, se sumerja en la contemplación del infinito temporal del mundo suprarreal (*sobreumani silenzi, profondissima quiete*), ante el cual inicialmente el corazón y la mente se espantan para después naufragar en su dulzura.

*Sempre caro mi fu quest'eremo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare*⁸⁶.

Rodríguez plasma los matices del texto en una pieza de gran riqueza armónica, empleando la tonalidad como elemento simbólico (Fa mayor para la naturaleza y el mundo real, Do menor para el espanto y la muerte, Fa bemol menor para los elementos infinitos del mundo suprarreal, Do mayor para la inmersión en la dulzura de ese infinito). La voz representa la contemplación de los elementos naturales con una melodía sencilla para después abstraerse y quedar reducida a un simple recitado sobre una nota, que va cambiando, cuando el texto se refiere a los elementos suprarreales. El acompañamiento del piano está construido por acordes en ritmo de blancas o negras, y sólo se sale de este esquema para emplear semicorcheas cuando retrata metafóricamente, y duplicando la melodía de la voz en pianísimo, al viento y el rumor de las hojas. La canción globalmente muestra una estructura sin repeticiones musicales donde las relaciones melódicas y

⁸⁵ Giuseppe Bonghi: *L'infinito di Giacomo Leopardi*, en www.classicalitaliani.it/intro_pdf/canti/canto12.pdf.

⁸⁶ Giacomo Leopardi, *L'infinito*, recogido en la obra *Canti*, cuyos poemas se publican entre 1824 y 1835. En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

tonales refuerzan poderosamente el dramatismo y finaliza con la repetición del preludio en el piano, con la clara intención simbólica de recuperar el mundo real y la naturaleza y expulsar inexorablemente al poeta de su ensimismamiento en el infinito, aumentando así el dramatismo de la canción. Esta es una de las más exquisitas canciones de Rodríguez.

Ma se - den - doe mi - ran do - in ter - mi - na - ti spaz - zi di là da
 quel la - e so vru - ma ni - si - len - zi

Ejemplo 1: Fragmento de *L' Infinito*

Esta pieza presenta la denominada forma *durchkomponiert*⁸⁷, que no es muy utilizada por Rodríguez. *L'infinito* es sin duda la canción en la que esta estructura está mejor explotada y adaptada al poema, ya que la línea vocal se construye a modo de declamación, imitando un discurso hablado que representa el ensimismamiento del poeta en esa suprarrealidad a través de un recitado monódico sobre un acompañamiento muy sencillo, que no se preocupa por repetirse a sí mismo en estructuras musicales debido a su propia naturaleza.

Los ciclos de canciones de Gabriel Rodríguez

Las piezas más interesantes de la *Colección de melodías* de Rodríguez son las de la última etapa y los ciclos de canciones sobre las *Elegías* de Ruiz

⁸⁷ D. Stein, R. Spillman: *Poetry...*, pp. 203-205.

Aguilera y las *Rimas* de Bécquer. Ambos están concebidos como verdaderos ciclos de lieder de indudable influencia schumanniana, con una coherencia en las relaciones tonales y, en el caso de las *Elegías*, con una correspondencia temática entre el comienzo y el final del ciclo. Este tipo de ciclos no era habitual entre los compositores españoles, lo que otorga aún más relevancia a estas piezas.

El primero de los ciclos, sobre textos de Ruiz Aguilera, lleva por título *La muerte de la niña* y consta de seis canciones: *El llanto* (1862), *Plegaria* (1863), *La muerte de la niña* (1890), *Desesperación* (1863), *El saboyano* (1863) y *Resignación* (1890).

La muerte de la niña presenta una estructura cíclica abierta, ya que en *Resignación*, el último de los lieder, el piano recupera, a modo de epílogo, las melodías de los interludios y postludio de *El llanto*, la primera de las canciones del ciclo. Para Celsa Alonso: "Este hecho resulta tanto más sorprendente cuanto que la composición de *El llanto* data de 1862, mientras *Resignación* fue escrita en 1890"⁸⁸. Pero este aspecto no nos resulta tan chocante si observamos la evolución del estilo compositivo de Rodríguez y la notable madurez que adquiere en sus últimas canciones, fundamentalmente en el manejo de la tonalidad y los motivos melódicos como elementos expresivos en conexión con las inflexiones del texto. Resulta muy probable que Rodríguez compusiese las primeras canciones sobre los textos de Ruiz Aguilera (*El llanto*, *Plegaria*, *Desesperación* y *El saboyano*) sin intención de que constituyesen un ciclo con cohesión musical, al igual que el resto de sus canciones de esta época, y que sólo posteriormente, cuando su ambición artística y dominio técnico habían aumentado, se plantease la creación de un verdadero ciclo con la inclusión de dos canciones que lo permitiesen, manejando con gran eficacia los motivos expuestos en las más antiguas, y así compuso, en 1890, *La muerte de la niña*, que se coloca en el ecuador del ciclo, y *Resignación*, que lo cierra⁸⁹.

El tratamiento de los textos en las canciones del ciclo es muy diverso, pero siempre asociado a una intención musical. En algunas canciones como *El llanto*, *Plegaria* y *Resignación*, Rodríguez elimina numerosas estrofas de los poemas originales e incluso modifica notablemente las que conserva. En *La muerte de la niña* fusiona las *Elegías* XIV y XV con un enorme talento, sin que exista ninguna discontinuidad entre los poemas, lo que le permite estructurar una forma musical binaria con dos secciones bipartitas. En

⁸⁸ C. Alonso: *La canción...*, p. 451.

⁸⁹ Sabemos que Rodríguez había compuesto al menos una canción más sobre las *Elegías* de Aguilera, *Los Lirios*, probablemente en los años sesenta, que después descartó al confeccionar el ciclo. Esto reforzaría la hipótesis de que la gestación del ciclo como tal tuvo lugar en los años noventa y que las piezas *La muerte de la niña* y *Resignación* fueron compuestas para tal fin.

Desesperación elimina un gran número de estrofas de la *Elegía XVIII* y añade dos versos al final del poema, terminando la canción con un texto y una música idénticos al comienzo, construyendo así la pieza con una forma ternaria.

Las melodías vocales de todas las canciones del ciclo son en general muy austeras, manteniendo la sencillez y el movimiento por grados conjuntos o pequeños intervalos, aunque ocasionalmente presentan saltos de octava para enfatizar algunas palabras de especial dramatismo, e intercalan siempre partes de recitado, tan características de este compositor. *Plegaria* es la canción del ciclo en que esta técnica del recitado, sobre una nota que va cambiando generalmente por semitonos, adquiere mayor protagonismo y es mejor explotada, siendo de gran eficacia al actuar a modo de letanía⁹⁰. El piano adquiere en esta canción el papel acompañante, modificando sus motivos melódicos según el carácter del texto, y actúa así como el substrato psicológico y emocional del poeta, cuya agitación acompaña a la oración que es por fuerza más mesurada.

Più mosso

o llé - va-me con e - lla si ha de mo - rir se o

agitato

dé - ja-me-la oh ma - dre no me la qui - tes ¡ay! que se

Ejemplo 2: Recitado de *Plegaria*

⁹⁰ Los recitados que aparecerán después en las canciones *El saboyano* y *Resignación* recuerdan mucho al de *Plegaria*, quizá pretendiendo rememorar musicalmente la oración del poeta.

El acompañamiento pianístico se construye sobre un único motivo rítmico en *El llanto* (dos corcheas) y en *Desesperación* (tres corcheas), mientras en el resto de canciones del ciclo va adaptándose al contenido del texto. En *El llanto* este motivo parece querer representar la cadencia regular de un llanto sereno y no angustiado, un llanto cuya finalidad es el consuelo, tal y como destaca el texto. En *Desesperación* sucede todo lo contrario, el título de la pieza, que en ningún momento se deriva textualmente del poema, nos indica claramente la intención del compositor, más aún cuando está precedida de *La muerte de la niña*. El motivo rítmico de tres corcheas en el piano parece representar, a modo de un movimiento perpetuo, la agitación desesperada que sufre el poeta. Este es uno de los motivos rítmicos recurrentes del ciclo, ya había aparecido en la última parte de *La muerte de la niña*, como un medio muy inteligente de establecer una unión natural con *Desesperación*, y se repite después en *El saboyano* y *Resignación*, expuesto siempre con un movimiento rápido y *agitato*, y representando musicalmente la desesperación que sufre el poeta en distintos momentos del ciclo.

Siguiendo la teoría de la *persona poética* de Stein y Spillman⁹¹, podemos afirmar que, tanto en *El llanto* como en *El saboyano*, el piano en sus partes en solitario (preludios, interludios y postludios) personifica musicalmente los elementos que dan título a las canciones. *El llanto* queda retratado por un motivo en que el piano, sobre una pedal de tónica, realiza un movimiento cromático por sextas armónicas⁹²:



Ejemplo 3: Personificación musical de *El llanto*

Aceptando esta personificación se justificaría la recuperación de este motivo en el lied final del ciclo, *Resignación*, donde el llanto, como elemento consolador, adquiriría protagonismo propio, y, no tanto, como interpreta Celsa Alonso, porque “el poeta llora eternamente por su hija perdida”⁹³.

⁹¹ D. Stein, R. Spillman: *Poetry...*, p. 29.

⁹² La voz finaliza su intervención con el texto: “A consolaros iré a vuestros hogares. Yo soy el llanto” a la que sigue el motivo del piano que personifica el llanto.

⁹³ C. Alonso: *La canción...*, p. 449.

En *El saboyano* el poeta se dirige a un músico ambulante (el saboyano). El piano adopta su personalidad a través de la música de su órgano, cuya tonada está caracterizada por un motivo de corchea con puntillo-semicorchea⁹⁴. Más adelante, esta música, cambiando el modo según el carácter del poema, se repite siempre que el saboyano recupera el protagonismo musical:

Allegro moderato

Ejemplo 4: Personificación musical de *El Saboyano*

Las dos *Melodías* que Rodríguez compone en 1891 para dar cohesión musical al ciclo, *La muerte de la niña* y *Resignación*, demuestran una gran inteligencia musical para gestionar los motivos previamente expuestos y hacer que ambas piezas se integren de manera natural en el conjunto. En el caso de *La muerte de la niña*, que se coloca como el tercer número del ciclo, la canción comienza con un preludio en el que el piano recupera la primera melodía vocal de *El llanto*⁹⁵, cuyo motivo rítmico dará cohesión al acompañamiento de toda la primera parte de la canción. Más adelante, el piano regresa a la tonalidad y el motivo pianístico de la primera parte de *Plegaria* y acaba cerrando la primera sección de la pieza con la reexposición del preludio sobre el motivo del *llanto*. Rodríguez construye una estructura binaria, donde cada sección es bipartita, en la que se logra la cohesión gracias a que las partes centrales repiten planteamientos formales, armónicos y motivicos

⁹⁴ Este motivo rítmico es otro de los recurrentes del ciclo, ya había aparecido en *El llanto* y *La muerte de la niña*, y se volverá a emplear en *Resignación*. Pero en todos estos casos remite también melódicamente a la primera canción del ciclo, algo que no sucede en *El saboyano*.

⁹⁵ El texto de *La muerte de la niña* se inicia dando a entender la intuición paterna de la cercanía de la muerte de la niña, resultando entonces coherente que a esa intuición le preceda en el preludio de la canción el motivo musical de *El llanto*.

similares y a que la reexposición del preludio y los cambios de compás actúan como elementos estructurales. Este lied adquiere un papel fundamental en el ciclo por el empleo de motivos de las dos canciones anteriores, lo que justifica la posición que ocupa aunque fuese compuesto treinta años después. Enlaza, además, con la siguiente pieza, *Desesperación*, tonalmente y a través del motivo rítmico del acompañamiento en tresillos de corchea.



Ejemplo 5: Preludio de *La muerte de la niña*

Resignación, cerrando el ciclo, comienza con un preludio cuyo comienzo pretende ser un enlace tonal natural con la canción anterior *El saboyano*⁹⁶, y, al mismo tiempo, recupera la tonalidad y el tempo de la primera canción del ciclo, haciéndose aún más patente la conexión con esta pieza cuando retoma, en todos los solos del piano, la música que en ella personificaba al *llanto*⁹⁷. Sus recitados recuerdan enormemente a los de *El saboyano* y *Plegaria*, y se acompañan por series de séptimas disminuidas en el piano que crean un efecto de inestabilidad armónica y futilidad muy acorde con el texto. La voz, en la segunda estrofa, recupera puntualmente el motivo que ya se había cantado en *El llanto* y que después había servido de preludio para *La muerte de la niña*. Finalmente, con la despedida de la voz, se retoma en el acompañamiento el motivo rítmico de tresillos de corchea representando la *desesperación* del padre que se ve obligado a abandonar a su pequeña en el cementerio. La canción y el ciclo se cierran con la personificación del *llanto* consolador expuesto en el postludio del piano. Esta pieza se muestra como un interesante epílogo del material presentado en otras canciones y logra una gran fuerza expresiva para cerrar el ciclo.

En lo que se refiere al tratamiento armónico, Rodríguez emplea muy habitualmente en este ciclo la convivencia entre una tonalidad y su homó-

⁹⁶ *El saboyano* acababa en la tonalidad de Do mayor y *Resignación*, en Si bemol menor, comienza por dos compases en el segundo grado (Do) que actúa como dominante de la dominante. Aunque con un método armónico diferente, este tipo de enlace tonal entre canciones también lo había practicado Rodríguez entre *La muerte de la niña* y *Desesperación*.

⁹⁷ Véase Ejemplo 3.

Ejemplo 6: Postludio de *Resignación*

nima mayor o menor, y las variantes que esto permite en las modulaciones a las respectivas tonalidades relativas. Como era común en la época, utiliza constantemente las funciones tonales secundarias, fundamentalmente la dominante y subdominante, de otras tonalidades diferentes a la principal y es muy aficionado a la coloración de la sexta aumentada, las series de séptimas disminuidas, las sextas napolitanas y las quintas aumentadas en las tonalidades menores, que muchas veces le son útiles para modular.

En las canciones con un planteamiento más sencillo como *El llanto*, *Plegaria*, *El saboyano* o *Resignación* la estructura armónica refleja esa sencillez con unas relaciones armónicas muy clásicas, generalmente con la presentación de la canción en la tonalidad principal, que a veces cambia su modo, y una modulación hacia el relativo mayor o hacia la tonalidad de la dominante, para cerrar la pieza regresando a la tonalidad inicial, siempre en relación con el carácter expresivo del texto⁹⁸. En los *lieder* con mayor contenido dramático y más elaborados, como *La muerte de la niña* y *Desesperación*, el compositor se permite mayor complejidad en el aspecto armónico y modulaciones a tonalidades más lejanas en conexión directa con el conte-

⁹⁸ En *El llanto* la modulación al relativo mayor viene acompañada de la aparición del carácter consolador del llanto en el texto: "Yo tenderé mis alas y a consolaros iré...", que hasta entonces había sido dramático y oscuro, y este proceso se repite en cada estrofa. En *Plegaria* la segunda parte de la canción, en la que el poeta se altera ante la perspectiva de la muerte de la niña y la oración se hace desesperada "llevame con ella si ha de morir o déjame, oh madre, no me la quites", se instala en la región de la dominante, y el tempo y los motivos rítmicos del piano acompañan la agitación del texto. *El saboyano*, pasa al modo menor de su tonalidad principal cuando aumenta la tristeza del narrador al recordar la muerte de su hija, y modula al relativo mayor cuando el poeta se altera y *piu mosso* y *agitato* impreca al músico ambulante: "No mires a mis balcones ¿Por qué miras, saboyano?...". En *Resignación* la modulación a la tonalidad de la dominante viene acompañada de un cambio en el carácter del texto, que pasa de hablar del mundo como "un cenagal impuro" a referirse, con el cambio de tonalidad, al cementerio como "De mi ángel amado sagrado refugio". Todas estas modulaciones siempre van acompañadas de los correspondientes cambios de tempo y motivo rítmico para aumentar el contenido expresivo de la música en conexión con el texto.

nido y el propio planteamiento de los poemas⁹⁹. Rodríguez hace uso puntual de los cromatismos expresivos en la voz, muchas veces duplicada por el piano, destacando algunas palabras por su contenido dramático, pero es quizás en los recitados en que la nota repetida va cambiando periódicamente por semitonos, donde Rodríguez emplea con mayor eficacia este recurso, que es característico de su estilo, y que podría observarse como un cromatismo vocal a “larga distancia”.

El ciclo muestra una unificación musical en base a la reiteración de los motivos melódico rítmicos presentados y a las relaciones tonales¹⁰⁰ entre las distintas *Melodías*, como puede observarse en la siguiente tabla:

Tabla 1 - Características básicas de las Melodías del ciclo *La muerte de la niña*

I. <i>El llanto</i>	1862	Si bemol menor	AAA'
II. <i>Plegaria</i>	1863	Fa mayor	ABC
III. <i>La muerte de la niña</i>	1890	Si bemol menor	AB (cada sección es a su vez bipartita)
IV. <i>Desesperación</i>	1863	Mi bemol menor	ABA
V. <i>El saboyano</i>	1863	Do mayor	AA'BA''
VI. <i>Resignación</i>	1890	Si bemol menor	AB

⁹⁹ En la primera parte de *La muerte de la niña*, el ritmo armónico es muy rápido, creando una sensación de turbulencia, que a través de enarmonías y acordes pivote pasa, en tan sólo ocho compases, por Si bemol mayor y menor, Mi bemol menor, Fa bemol menor, Do mayor, Re bemol mayor y Sol bemol mayor. El contraste entre la dinámica, *pp*, y el ritmo armónico ejerce un efecto de gran dramatismo que representa la expectación y la agitación interna del poeta ante su intuición de la llegada de la muerte. El resto de la canción, más tranquila armónicamente, en que el poeta admite poco a poco el fin de la vida de su hija, va pasando por el relativo mayor (Re bemol mayor) de la tonalidad principal (Si bemol menor) y de éste a la tonalidad de la dominante (Fa mayor) para instalarse después en la de la subdominante (Mi bemol mayor) y finalizar en la principal con un cambio de modo muy útil para enlazar con *Desesperación*. Esta pieza comienza con la dominante de su tonalidad principal (Mi bemol menor) para después modular hacia la subdominante (La bemol menor) y a su relativo mayor (Do bemol mayor) regresando después a la principal y bruscamente pasando a Fa sostenido menor, que más adelante se transforma, por enarmonía, en Sol bemol mayor, regresando después a la tonalidad principal. Todos estos cambios están vinculados en todo momento con el contenido expresivo del poema.

¹⁰⁰ La primera y última canción del ciclo tienen la misma tonalidad, y analizando las demás por parejas se deduce que casi todas tienen entre sí un vínculo como tonalidad de la dominante o subdominante de la de la canción anterior y posterior. En el caso de *Desesperación* y *El saboyano* se establece más fácilmente la relación tonal si recordemos la convivencia mayor-menor constante en las piezas Rodríguez y todas las posibles variantes que ello permite. *El saboyano* (Do mayor-menor) está entonces en el relativo de *Desesperación* (Mi bemol menor-mayor). Finalmente, como ya explicamos (véase Nota 96) aunque sin una relación tonal tan evidente, *El saboyano* y *Resignación* enlazan naturalmente.

En toda la *Colección* de Rodríguez se deja sentir la influencia del lied germano¹⁰¹. Los dos ciclos de Rodríguez están concebidos como verdaderos ciclos de *lieder*, y las canciones muestran evidentes influencias de Schubert y Schumann. Celsa Alonso llega a describir también la presencia de elementos que permitirían hablar de una influencia de Wagner: “El compositor [Rodríguez] acude a los recitados sobre una sola nota, influencia del arioso wagneriano, mientras el piano propone una armonía con predilección por las armonías cromáticas”¹⁰². Sin embargo, también en Schubert y Schumann podemos encontrar ejemplos muy similares a las melodías de Rodríguez, que alternan el estilo declamatorio, donde el ritmo se asemeja al de la voz hablada, y el arioso. La influencia de Schubert es más destacable en las canciones de los años sesenta, mientras que la de Schumann se hace más patente en las de los años noventa y en la misma concepción de los ciclos¹⁰³, en sus relaciones tonales, correspondencias temáticas y motivos rítmicos que aportan unidad y coherencia musical.

La influencia de Schubert se manifiesta en las canciones que Pedrell calificaba como *Las horas tristes*. En ellas, Rodríguez se muestra fiel a las poesías, preservando la regularidad métrica en la parte vocal y creando una impresión musical que concuerda con el texto, sin que el piano adquiera un protagonismo tan destacado como en las canciones posteriores y con diseños en sus acompañamientos muy cercanos a los de este compositor. Armónicamente se observa esta influencia en las modulaciones hacia tonalidades en correspondencia de tercera¹⁰⁴, en el empleo del colorido cromático dentro de una sonoridad prevalentemente diatónica y en la convivencia del mayor y menor. Entre las canciones que hemos analizado la que mejor ejemplifica estos aspectos es *El llanto*.

En las melodías de “*Las horas postreras*” se observa una mayor influencia de Schumann en el tratamiento del piano y la sofisticación del lenguaje armónico. Aunque el verso y la voz nunca se someten a la inspiración de la composición pianística, sin embargo, la presencia del piano se intensifica y se hace más flexible, reflejando los aspectos más sutiles del lenguaje poético. Rodríguez transmite su propia interpretación del texto a través de la música. En estas piezas, también se deja influir por la técnica de Schumann con quien “los medios experimentan armónicos una ampliación al servicio de

¹⁰¹ Coincidimos con Celsa Alonso en que: “La depuración expresiva de la obra lírica de Rodríguez, en función de distintos estímulos emocionales, sentimentales o espirituales, obedece claramente a un conocimiento del lied alemán”, *La canción...*, p.453.

¹⁰² *Ibidem*, p.451.

¹⁰³ Recordemos que los ciclos de Rodríguez se gestan como tales en los años noventa, aunque contengan canciones de etapas anteriores.

¹⁰⁴ Diether de la Motte: *Armonía*, Barcelona, Idea música, 1998, p. 155.

un aumento superlativo de la expresión”¹⁰⁵ y asimila como propios de su estilo algunos de ellos, como el empleo de pedales en cualquier voz contrapuntística sobre las que se desarrollan movimientos armónicos complejos; el uso de series de séptimas de libre función y de acordes aumentados y disminuidos para la modulación por enarmonía, que aunque ya habían sido empleados con anterioridad se hacen mucho más habituales; o el uso de la tonalidad como elemento simbólico que se relaciona con la temática del texto, a veces en conexión con los cambios de motivo rítmico o de compás, como sucede en *La muerte de la niña*¹⁰⁶. Como indica Celsa Alonso en las canciones de esta época se percibe “un interés por explorar las capacidades descriptivas del piano, el poder dramático de la modulación y los acordes disminuidos y aumentados”¹⁰⁷.

El compositor también emplea las imágenes musicales que eran habituales en el lied alemán, tanto como elemento estructural, como ocurre en *Desesperación* o en *Olas gigantes*, sobre texto de Bécquer, como para ilustrar un efecto dramático más sencillo como en el caso de *Plegaria*¹⁰⁸. Además, algunos motivos rítmicos del acompañamiento se hacen recurrentes, como es el caso de las figuraciones con puntillo, a las que Alonso señala como de indudable influencia schumanniana¹⁰⁹. En realidad, estas figuraciones eran muy utilizadas en la época e “invocan, según la retórica al uso, una clara impresión de grandeza y majestuosidad”¹¹⁰. Según Sams, en el caso de Schumann este motivo rítmico se asocia la energía viril y al éxito¹¹¹, por eso, y dado el carácter que adquiere en Rodríguez nos parece que lo utiliza más en el sentido especificado por Plantinga. Otros motivos rítmicos que emplea Rodríguez en el piano, y que podrían ser tanto de influencia schumanniana como derivados de la práctica habitual del lied alemán, son el de silencio de corchea o semicorchea seguido de su figura, que parece sugerir agitación, como en *Plegaria*, o los tresillos sobre acordes repetidos, que a veces se relacionan con elementos naturales como el mar o la brisa, como en *Si al mecer las azules campanillas*¹¹².

Un aspecto de la música de Rodríguez que podría sorprender es que, a pesar de defender la realización de la música nacional española en base a la

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 173.

¹⁰⁶ Véase Eric Sams: *The songs of Robert Schumann*, Londres, Eulenburg Books, 1975 (1ª ed., Methuen & Co., 1969).

¹⁰⁷ C. Alonso: *La canción...*, p.451.

¹⁰⁸ En esta pieza Rodríguez presenta en el piano el texto “inclinó la cabeza cual manso cisne”, haciendo una pausa en la voz, muy eficaz e impactante, entre el verbo y el sustantivo, que el piano llena con un arpeggio descendente.

¹⁰⁹ C. Alonso: *La canción...*, p.451.

¹¹⁰ L. Plantinga: *La música romántica*, Madrid, Akal, 2002, p. 257 (1ª ed., Norton & Company, 1984).

¹¹¹ E. Sams: *The songs...*, p. 21

¹¹² *Ibidem*.

esencia musical popular, en sus canciones no se aprecia la evidencia de la misma. Quizás este aspecto puede comprenderse mejor recordando la aspiración universal del arte que defiende el compositor desde su perspectiva krausista, “procurando realizar ‘lo mejor’, sin propósitos cerrados ni prejuicios de nacionalidad o de escuela”¹¹³ y contemplando la “quintaesencia” de la música popular española más como una idealización extremadamente sutil que como un elemento musical concreto¹¹⁴.

Todos estos elementos estilísticos se repiten en el ciclo de canciones que Rodríguez compone sobre las *Rimas*¹¹⁵ de Bécquer, y que contiene cinco *Melodías*, todas ellas escritas entre 1890 y 1891: *Si al mecer las azules campanillas* (1891), *Olas gigantes* (1890), *Asomaba a sus ojos una lágrima* (1890), *Eras el huracán* (1891) y *Hoy como ayer* (1890).

Las modificaciones que Rodríguez hace de las *Rimas* son mínimas, salvo en el caso de *Hoy como ayer*, en la que repite el primer verso al final del poema, para ayudarse a reforzar la forma musical ternaria de la pieza. En todo el ciclo se manifiesta el interés por representar metafóricamente el contenido del texto a través del piano.

Las melodías vocales conservan la sencillez y los rasgos de estilo ya expuestos e intercalan recitados, pero son menos austeras que en el ciclo anterior, de manera coherente con la diferencia entre el contenido de los textos de las *Rimas* y las *Elegías*. En lo que se refiere a los acompañamientos pianísticos, aunque sólo se puede hablar de un motivo unitario en *Si al mecer las azules campanillas*, las piezas *Asomaba a sus ojos una lágrima* y *Eras el huracán* muestran una gran coherencia interna y similitud en los motivos de cada uno de sus acompañamientos.

La primera de las canciones de este ciclo, *Si al mecer las azules campanillas*, se inicia con un preludio que se repetirá de forma idéntica como interludio y como postludio final. En él se presenta el motivo de tres corcheas, sobre un acorde repetido, que dará unidad a toda la pieza, además del que es quizá el motivo más característico de toda la canción, un mordente en el registro agudo ornamentando la dominante, que para Celsa Alonso “pretende evocar el sonido de la campanilla”¹¹⁶. Sin embargo, si lo interpretamos como un motivo de influencia schumanniana, deberíamos considerar que se refiere más a la idea de gracia y belleza¹¹⁷, lo que encajaría mejor con la sutileza de la canción de Rodríguez.

Olas gigantes que os rompeis bramando se caracteriza por el empleo de las metáforas musicales con función estructural. Las tres primeras estrofas se

¹¹³ G. Rodríguez: “Hispaniae...”, p. 168.

¹¹⁴ *Ibidem*. Véase nota 39.

¹¹⁵ Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2004.

¹¹⁶ C. Alonso: *La canción...*, p. 452.

¹¹⁷ E. Sams: *The songs...*, p. 22.

Allegretto poco mosso

Musical score for 'Si al mecer las azules campanillas'. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The tempo is marked 'Allegretto poco mosso'. The lyrics 'Si al me' are written at the end of the first vocal line.

Ejemplo 7: Si al mecer las azules campanillas

Andante

Musical score for 'Olas gigantes'. The score is in D minor and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'O - las gi - gan - tes que os rom - péis bra - man - do en las pla - yas de - sier - tas y re - mo - tas, En'. The score includes a triplet of eighth notes in the vocal line.

Ejemplo 8: Olas gigantes

inician con la representación musical de un fenómeno natural: en la primera, sobre el verso "Olas gigantes", el piano despliega escalas ascendentes menores melódicas y descendentes menores naturales, en una figuración de fusas y con dinámica de *crescendo* y *diminuendo*; en la segunda, que comienza con "Ráfagas de huracán", las fusas pasan a la mano derecha y describen escalas descendentes, en un intento de retratar sonoramente el viento enfurecido; en la tercera, en que Bécquer habla de "Nubes de tempestad", el piano conserva en el bajo el movimiento de fusas mientras la mano derecha arpeggia acordes simulando, probablemente, los relámpagos de la tormenta.

Las siguientes dos canciones del ciclo, *Asomaba a sus ojos una lágrima* y *Eras el huracán*, sobre las *Rimas* XXX y XLI, son planteadas por Rodríguez, con coherencia musical y textual, como un conjunto, y las planifica "comprendidas en un solo número"¹¹⁸. Así, ocupan en el ciclo las posiciones "3a" y "3b" respectivamente. El contenido de los poemas justifica esta unión, tratando ambos una historia de amor frustrada por el orgullo y las diferencias entre los miembros de una pareja. Sin llegar a fusionar ambos textos en una única canción, como había hecho en *La muerte de la niña*, ambos lieder mantienen, sin embargo, una unidad musical, pudiendo interpretarse sin interrupción, empleando el mismo tempo, tonalidad, compás, el mismo preludio –del que se extrae el motivo para los interludios y postludio de las dos canciones– y la predominancia de las sucesiones de séptimas disminuidas, que debido a la vaguedad de estos acordes, generan momentáneas sensaciones de incertidumbre tonal que reflejan muy bien el sentido de los poemas. La melodía vocal intenta imitar en todo momento la expresión de la voz natural, adquiriendo el piano una sutileza en la expresión de los detalles del texto muy schumanniana.

La última canción del ciclo, *Hoy como ayer*, ejerce una labor de cohesión musical, empleando motivos expuestos en las tres canciones previas, de modo que todas las piezas quedan vinculadas entre sí, si exceptuamos *Si al mecer las azules campanillas*.

Hoy como ayer recupera en sus interludios pianísticos los motivos del preludio de *Asomaba a sus ojos* y *Eras el huracán*, y del interludio de *Olas gigantes*. En el último caso no se trata de un elemento introducido caprichosamente sino que demuestra una gran inteligencia musical, ya que la agitación de la música y el recuerdo del poema *Olas*, que se refería a un sufrimiento intenso del poeta, funcionan como una eficaz introducción para el texto de *Hoy como ayer*: "¡Ay! A veces me acuerdo suspirando del antiguo sufrir; Amargo es el dolor; pero siquiera padecer es vivir"¹¹⁹.

¹¹⁸ Carta de Gabriel Rodríguez a Felipe Pedrell, 6-II-1894. BNC. Ms.964.

¹¹⁹ G. A Bécquer: *Rimas...*, p. 147.

Si bien es cierto que en este nuevo ciclo no existe la estructura circular que observábamos en *La muerte de la niña*, también lo es que la selección de las *Rimas* a las que pone música Rodríguez sigue una coherencia temática y emocional bien definida y la cohesión musical que otorga la última de las piezas, a través de la recuperación de motivos melódico-rítmicos de las canciones anteriores, permite hablar de un trabajo musical de nuevo en la línea de los ciclos de lieder alemanes.

Recepción de la *Colección de melodías*

El pequeño número de ejemplares que se publicaron de la *Colección* de Rodríguez y sus especiales características hicieron que su difusión fuese escasa, pero aún así contamos con algunos interesantes testimonios y con las valoraciones que algunos músicos profesionales hicieron de la misma.

La prensa también dio cuenta de la publicación. El poeta José Fernández Bremón testimonia la calidad de las canciones en unos versos publicados en la *Ilustración Española y Americana*¹²⁰. La siguiente bibliografía musical, publicada en la prensa y cuyo autor desconocemos, también se hace eco del valor de la *Colección*:

Bibliografía musical.- Colección de Melodías para canto y piano.- Barcelona. Juan Bta. Pujol y C^a.

El autor de esta Colección, por un exceso de modestia incomprensible para quien se haya fijado con detención en tan hermosa obra, guarda el anónimo... aun a riesgo de parecer indiscretos, no podemos sustraernos al deseo de que el público sepa que D. Gabriel Rodríguez (...) honra al arte y se honra a sí mismo con el cultivo de la música... hoy vienen a demostrar sus Melodías que en la práctica de la composición no les va en zaga a los más expertos maestros... Es de desear que aparezca pronto una segunda edición o tirada, para que el público en general pueda saborear tan delicadas composiciones.-A. N.¹²¹

Con respecto a los músicos a quienes envía su colección, la correspondencia de Gabriel Rodríguez nos permite seguir las apreciaciones que le hacen llegar. Aunque él mismo, en una carta a Giner de los Ríos dice: "[...] me complace que las *Melodías* le hayan parecido bien, por la confianza que tengo en su criterio artístico, y en su sinceridad. Esto me tranquiliza, porque voy viendo que entre los *profesionales* (algunos al menos) la opinión es que me he metido en *camisa de once varas*"¹²².

¹²⁰ José Fernández Bremón. En: A.G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 614.

¹²¹ Recorte de prensa, sin más datos. *Ibidem*, p. 604.

¹²² Carta de Gabriel Rodríguez a Francisco Giner de los Ríos, 1-X-1894. Real Academia de la Historia. (RAH), caja 8, carpeta 8. El subrayado del término "profesionales" por parte de Gabriel Rodríguez podría implicar una cierta ironía.

Aunque efectivamente la recepción por parte de algunos músicos fue más bien fría, muchos otros, los más cercanos a Rodríguez y a Pedrell en pensamiento y sensibilidad musical, se muestran bastante elogiosos. Es el caso de Granados:

...Schumann y Schubert son para mí los dos poetas que han sabido hacer una creación verdadera de la melodía cantada, y veo con alegría grande que usted ha sabido ser personal y al mismo tiempo no apartarse del camino seguido por los dos colosos. No apartarse y no copiar es muy difícil; hacer a la manera de tal o cual autor y no parecérselo lo creo digno de toda alabanza. Su obra de usted bajo este punto de vista en su aspecto general, merece toda clase de felicitaciones. Y si no, dígalo el dulce bacio que podría muy bien figurar al lado de la colección de Schumann...

Su obra no tiene más que un defecto, el de no llevar su nombre de usted al pie, pues es trabajo que honra y mucho a quien tiene la suerte de inspirarse en el divino arte¹²³.

Monasterio, con quien Rodríguez guarda una estrecha relación, le escribe un oficio agradeciendo la recepción de la *Colección* en el Conservatorio y elogiando la obra:

Escuela de Música y Declamación... la Dirección de este Centro oficial de enseñanza, al enviarle la más sincera expresión de gratitud por su generoso donativo, se complace en hacer constar que si el antiguo conferenciante de la Institución Libre y del Ateneo había probado, antes de ahora, su dominio pleno en la Historia y crítica de la música, con su interesante *Colección de melodías* ya ha venido a demostrar su competencia como compositor, la que ya tenía reconocida y por todos proclamada en el género especulativo y crítico... El director, J. de Monasterio¹²⁴.

Tomás Bretón y su protector, el conde de Morphy, también se muestran agradecidos y alaban el valor musical de la *Colección* de Rodríguez:

Aunque me era notoria la vasta ilustración de usted en el divino arte, no creí que se extendiera a tanto como dichas melodías ponen de manifiesto... me ha parecido encontrar —dejando a un lado el general buen gusto propio de su cultura— más elevación en las de letra alemana que en las anteriores y sobre todas 'El llanto', de V. R. Aguilera, entiendo que es una verdadera inspiración digna del mismo Schubert y no por lo que este autor tiene de alemán, sino por lo que de sublime y universal resplandece en su genio.

¹²³ Carta de Enrique Granados a Gabriel Rodríguez, 10-VII- 1894. Recogida en A.G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 124. En esta carta compara Granados la melodía de Schumann de *Delire d'amour* y la de *Il dolce bacio* de Rodríguez, transcribiendo ambas.

¹²⁴ Jesús de Monasterio, Oficio de la Escuela de Música y Declamación dirigido a Gabriel Rodríguez, 22-X- 1894. *Ibidem*, p. 604.

Doy a usted el parabién más sincero y le reitero las gracias por su amabilidad, deseando no sea esta la última manifestación artística de su dócil musa... Tomás Bretón¹²⁵.

...La elegancia y fluidez de la melodía, la sobriedad y buen gusto de la armonía y del acompañamiento, la expresión dramático o poética de la palabra siempre prosódica y natural, son cualidades que dan un gran valor al anónimo cuaderno que cualquier gran maestro se felicitaría de honrar su nombre firmándolo. En estos tiempos en que los compositores matan las moscas con cañón, la aparición de ese cuaderno viene a probar una vez más que cuando hay inspiración y buen gusto se puede llegar a las altas cimas del arte con los mismos medios que han empleado Mozart, Beethoven, Rossini, etc., etc. [...] G. Morphy¹²⁶.

Otros músicos que se muestran elogiosos con la obra de Rodríguez fueron: José Tragó, María L. Guerra o José Guervós¹²⁷. También Espí, que mantenía una relación de amistad con Rodríguez, y al que éste consideraba como uno de los músicos capacitados para lograr la gestación de una verdadera ópera española, manifiesta su agrado ante las piezas¹²⁸.

Giner de los Ríos, que conocía las canciones de Gabriel Rodríguez, a las que denominaba “sus wagnerismos”¹²⁹, recibe en la ILE varios ejemplares de la *Colección*. En sus cartas le llega a preguntar por el motivo de la supresión de alguna otra canción escrita sobre las *Elegías* de Aguilera que Giner había escuchado, con toda seguridad, en las veladas privadas en casa del compositor o en la ILE:

Querido amigo: Mil gracias... Aquí estamos todos dando vueltas al libro; hasta ahora, las “Campanillas azules” y “Asomaba a sus ojos” nos tienen “chiflados”, y perdone usted esta literatura. Pero es porque, como al leerlas nos interesaron tanto, casi no hemos pasado todavía de ellas. Es un goce de primer orden. Suyo afectísimo y agradecidísimo, F. Giner

¿Por qué haber suprimido los Lirios, de Aguilera?¹³⁰

La difusión de estas canciones fue muy limitada, y su interpretación quedó restringida a los salones privados de sus amigos íntimos y de la ILE,

¹²⁵ Carta de Tomás Bretón a Gabriel Rodríguez, 3-X-1894. Recogida en A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 116.

¹²⁶ Carta de Guillermo de Morphy a Gabriel Rodríguez, 17-X-1894, *ibidem* p. 109.

¹²⁷ Véanse sus cartas a Gabriel Rodríguez recogidas en A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...* No es extraño que compositores como Tomás Bretón o Guervós elogiasen la obra de Rodríguez, ya que ellos mismos habían de poner música a las *Rimas* de Bécquer.

¹²⁸ Carta de José Espí a Gabriel Rodríguez, el 26-VI-1894, en A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 104. Espí además escribe canciones inspiradas también en el lied alemán.

¹²⁹ Carta de Gabriel Rodríguez a Francisco Giner, 1-X-1894, RAH, caja 8, carpeta 8.

¹³⁰ Carta de Francisco Giner a Gabriel Rodríguez, 30-VI-1894, A. G. Rodríguez: *Gabriel Rodríguez...*, p. 129.

lo que explica, en parte, el olvido de esta interesante *Colección*. Sólo tenemos constancia de que fueran interpretadas en concierto público en la velada necrológica que, como homenaje a la figura de Gabriel Rodríguez, tuvo lugar en el Ateneo el 24 de mayo de 1903, en la que actuaron la soprano María de la Soledad Martínez acompañada al piano por José Guervós. En esta ocasión se interpretaron *Il dolce bacio*, *El llanto* y *Si al mecer las azules campanillas*.

Posteriormente, los escasos historiadores de la música que se ocupan de Gabriel Rodríguez lo hacen casi exclusivamente para referirse, en escasísimas líneas, a su actividad como protector de Pedrell. Sin embargo, Subirá, muy cercano al círculo institucionista, nos aporta una visión, con distancia histórica, de la actividad de Rodríguez como compositor inscrito en su época, otorgando un gran valor a su obra:

También figuró en la buena sociedad madrileña otro compositor que... no era músico exclusivamente, sino aficionado, y que produjo un considerable caudal de canciones. Llamábase Gabriel Rodríguez...

Leyendo hoy con desapasionamiento esas composiciones, se advierte que los panegiristas no hiperbolizaban con exceso: el hálito de Schubert y el de Schumann se perciben a veces en ellas; ninguna canción peca de trivial ni desentona del conjunto, y eso que es grande la variedad. Gabriel Rodríguez las compuso con letras del más heterogéneo carácter, y en todo momento su música se puso a tono con la poesía...

Nadie, al leer esta música anónima donde privan el buen tono y la noble traza, adivinaría que tuvieron por autor a don Gabriel Rodríguez, es decir, a un compositor aficionado bien digno de recordación...¹³¹.

La *Colección de melodías para canto y piano* de Gabriel Rodríguez Benedicto volvió a caer en el olvido tras estas palabras de Subirá hasta que Celsa Alonso se ocupó brevemente de ellas.

Hemos pretendido hasta aquí recuperar la memoria de Gabriel Rodríguez, una figura fundamental de la vida musical madrileña de la segunda mitad del siglo XIX por su labor como pionero de las conferencias concierto en nuestro país, su compromiso con la divulgación de la cultura musical en España y su colaboración artística con Pedrell, al que además introdujo en las instituciones musicales más importantes de la capital. Fuertemente influido por el pensamiento krausista y el espíritu institucionista, aunó en su figura las facetas de musicógrafo, crítico, divulgador musical y compositor.

Con respecto a su labor compositiva, en un contexto en que la música vocal de salón estaba dominada por el italianismo, el casticismo y el anda-

¹³¹ José Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, pp. 645-647.

lucismo, en que se confundía el lirismo romántico con “lo cursi” y donde la mayor parte de las producciones, de muy baja calidad, estaban destinadas al consumo burgués, la *Colección de melodías para canto y piano* de Gabriel Rodríguez adquiere una enorme importancia, por lo que tenía de peculiar en la España del momento pero, sobre todo, por su calidad y originalidad. Esta obra marca un camino para la canción española, fuertemente apoyado por Pedrell y por aquellos que, como los institucionistas con Francisco Giner de los Ríos a la cabeza, reivindicaban la necesidad de la regeneración de la música vocal de salón orientándola hacia la creación de un lied hispano. Lamentablemente, por la escasa difusión de su obra, esta línea no pudo crear escuela ni ser seguida por otros compositores, pero sitúa la labor de Rodríguez, junto a la de Espí o Fermín María Álvarez, que buscan una renovación de la canción española en la misma dirección, como fundamental en la historia de la música española.

La originalidad de su *Colección de melodías para canto y piano*, basada en la búsqueda de la fusión “orgánica y armónica” entre poesía y música y fundamentada en un pensamiento estético de herencia krausista, demuestra que Gabriel Rodríguez Benedicto debe ser considerado como un importante exponente del lied romántico español cuya obra debe rescatarse del olvido.