

Las canciones de María Rodrigo (1888-1967): diálogos estéticos entre la creación y la interpretación

Noelia Lorenta Monzón¹
(Universidad Complutense de Madrid)

En 1938, pocas semanas antes de su exilio a Colombia, María Rodrigo ratificó en una entrevista realizada por Ángel Sagardía en Barcelona lo que su catálogo compositivo ya venía confirmando desde el comienzo de la década de 1920: «El *lieder* es un género musical por el que siento preferencia» (Sagardía, 1938: 4). A la pregunta del entrevistador sobre si había compuesto alguno, su respuesta fue contundente: «Los tres *Ayes*, letra de Martínez Sierra». Esta apreciación personal de la compositora, poco dada a expresarse públicamente, resulta esclarecedora en torno a dos cuestiones fundamentales para comprender su estética musical. Observamos, por un lado, la predilección que María Rodrigo mostró por el *lied*, tal y como ella se refería a la canción para voz y piano, alineándose de esta forma con la tradición centroeuropea, y por el otro, su revelador silencio en torno al resto de su producción cancionística.

Lo cierto es que ni la preferencia de María Rodrigo por la música vocal permaneció –a priori– invariable durante toda su carrera compositiva, ni las canciones del ciclo *Ayes* fueron las únicas del género que compuso durante los años 20 y 30 del siglo XX. Su inclinación hacia este ciclo se debía al éxito que estos versos de Martínez Sierra –hoy sabemos que eran de María Lejárraga– musicados por María Rodrigo tuvieron durante los años 30 (Fernández-Cid, 1963: 167-168). Por su parte, Tomás Marco destacaba, entre la producción de María Rodrigo, sus canciones para voz y piano, las cuales calificaba como «verdaderamente magistrales y dignas de continuar en los repertorios» (Marco, 1983: 77-78). Marco confirmaba, una vez más, que «*Ayes* es la colección de canciones más conocida», pero no cerraba la puerta a otras canciones aisladas de su repertorio que consideraba como «muy notables». Ahora bien, la parcialidad de la antología de canciones publicada por Antonio Fernández-Cid es suficiente para confirmar la desatención que estas composiciones de María Rodrigo han recibido por parte de la historiografía musical española –sin mencionar el resto del repertorio que se conserva de la compositora– (Fernández-Cid, 1963: 436). Esta desatención resulta más contradictoria aún si tenemos en cuenta el reconocimiento que esta producción recibió en su época.

¹ Esta investigación está enmarcada en el proyecto doctoral de la autora, financiado por el programa de ayudas para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (referencia: FPU18-01485).

A las canciones editadas por Unión Musical Española –el ciclo *Ayes* (1924), con letra de María Lejárraga (I. «Tres coplas canté en la noche», II. «Serenita está la noche» y III. «Volandito va la copla»); *Disperté y la vi* (1924), con letra de los hermanos Álvarez Quintero, y *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* (1930), con letra de Francisco Vighi–, en la presente investigación también se tendrán en cuenta las dos canciones inéditas que María Rodrigo dedicó al bajo alavés José Mardones (1868-1932) en torno a 1930. Nos referimos a *Siempre vivas*, basada en un poema de Francisco Lozano, y *El trovador de Jabaloyas*, sobre un poema de Pascual Navarro². Con relación a las anteriores composiciones, solamente María Palacios ha realizado un «somero análisis descriptivo» del ciclo *Ayes* –tal y como la propia autora define su trabajo–, con motivo del estudio de la colaboración entre María Martínez Sierra y María Rodrigo (Palacios, 2014: 249-253).

Con base en las anteriores evidencias, proponemos este necesario acercamiento a la producción para voz y piano de María Rodrigo, el repertorio de la compositora más interpretado en la actualidad –a excepción de las dos canciones dedicadas al bajo Mardones–³. El objetivo de este artículo no es analizar desde un enfoque estrictamente formalista cada una de las canciones de forma aislada, sino poner en diálogo su producción cancionística con el resto de las actividades artísticas realizadas de forma simultánea por la compositora. La producción compositiva de María Rodrigo, altamente variada, no puede ser abordada sin tener en cuenta las influencias mutuas entre sus diferentes actividades⁴. El análisis del lenguaje estilístico-estético de sus canciones nos permitirá, por un lado, identificar los rasgos comunes de su lenguaje musical identitario y tender puentes con el resto de su producción compositiva y, por el otro, revisar ciertos juicios parciales y calificaciones estereotipadas asumidos por la historiografía musical española en torno a una figura que ha sido relegada a los márgenes.

Partiendo del modelo musical tripartito propuesto por Molino y Nattiez, mediante el cual pretendemos lograr un equilibrio entre la historia cultural y el análisis musical a nivel neutro (Nattiez, 1975), proponemos el análisis de la producción para voz y piano de María Rodrigo, tanto la editada como la inédita, desde un punto de vista interdisciplinar y tomando en consideración los trasvases estéticos entre la creación, el entorno cultural y estético y el resto de las actividades profesionales realizadas por la compositora. Para ello, planteamos tres líneas de profundización: 1) el contexto y los procesos de creación; 2) la significación y el análisis del lenguaje musical y su relación con el texto, lo que nos ayudará a reconocer los

² Las partituras manuscritas dedicadas a José Mardones se encuentran depositadas en su archivo personal, ubicado en la Biblioteca Nacional de España (Madrid). Fondo: M.MARDONES.

³ Las otras tres canciones –*Ayes*, *Disperté y la vi* y *Tú eres la rosa, yo soy el lirio*– han sido grabadas por Marta Knörr (mezzosoprano) y Aurelio Viribay (piano) en *Compositoras españolas del siglo XX*. [Grabación discográfica], Barcelona: Columna Música, 2006.

⁴ El amplio catálogo de María Rodrigo incluye, además de las canciones de las que aquí nos ocupamos, las óperas *Becqueriana*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero (Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1915) y *Canción de amor*, con letra de María Lejárraga (Madrid, Teatro de la Comedia, 1925). Destacó también en el género de la zarzuela con títulos presentados en los principales teatros de la geografía española: la zarzuela cómica en un acto *Diana cazadora*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero (Madrid, Teatro Apolo, 1915); la opereta en tres actos *La reina amazona*, con libreto de Ramón Martínez de la Riva y Joaquín Téllez de Sotomayor (Barcelona, Teatro Novedades, 1919); la zarzuela en dos actos *Las hazañas de un pícaro*, con letra de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (Madrid, Teatro Apolo, 1920), o la zarzuela dramática en dos actos *La romería del Rocío*, con letra de Salvador Valverde y Manuel Sánchez del Arco (Sevilla, Teatro Duque, 1921). Compuso también música de cámara, como el *Quinteto para instrumentos de viento y piano* (Sociedad Nacional de Música, 1916) o *La copla intrusa* (1930), y música sinfónica, como las impresiones sinfónicas *¡Alma española!* (Orquesta Filarmónica de Madrid, 1917) y la suite orquestal *Rimas infantiles* (Orquesta Clásica de Madrid, 1930). A este catálogo debemos sumar otros títulos que no llegaron a estrenarse –sin localizar en la actualidad–. Citamos, entre otros proyectos frustrados, la ópera *La flor de la vida*, con letra de los hermanos Álvarez Quintero, las zarzuelas *El grande de España*, con libreto de Sinesio Delgado; *El roble de la jarosa*, con letra de Muñoz Seca, o el sainete en un acto *La preciosa*, con libro de Luis Martínez Román. (Lorenta, 2024)

procedimientos técnicos en los que se fundamenta el lenguaje identitario de la compositora; 3) la interpretación, difusión y recepción de las composiciones. Conviene remarcar en este apartado que, además de compositora, María Rodrigo era pianista, por lo que en la mayoría de los casos ella sería la encargada de interpretar sus propias composiciones al piano.

En definitiva, el conjunto de su producción aquí analizada será entendida dentro de las circunstancias vitales y el entorno cultural y estético en el que fueron creadas, la conocida como Edad de Plata (1915-1939), momento en el que la imbricación de la música con otras corrientes artísticas –como la literatura– vivió su época dorada (Nagore *et al.*, 2009); pero sin perder de vista en ningún momento las convergencias profesionales de la compositora. Por supuesto, no es casualidad que María Rodrigo comenzara a trabajar como pianista concertadora en el Teatro Real de Madrid dos temporadas antes de escribir sus primeras canciones para voz y piano. Entendemos, por tanto, que su trabajo como pianista sirvió para incentivar su producción cancionística posterior.

1. CONFLUENCIAS ESTÉTICAS Y PROFESIONALES EN LA CREACIÓN DE MARÍA RODRIGO

El Madrid al que regresó María Rodrigo en el verano de 1914, después de que su estancia formativa en Múnich se viera interrumpida por el inicio de la Primera Guerra Mundial, mostraba evidentes signos de evolución en un sentido contrario, en muchos sentidos, a la formación que la compositora había recibido en la capital bávara, foco principal, a su vez, de la obra de compositores como Wagner y Strauss. La admiración que María Rodrigo sentía por ambos compositores no era ningún secreto. La propia compositora afirmaría en 1918: «Después de Wagner, Strauss y los rusos, lo demás es decadencia» (del Villar, 1918: 10).

A pesar del papel abiertamente neutral que España tomó durante la contienda bélica, la fuerte batalla estética librada entre germanófilos y afrancesados se hizo extensible también al ámbito artístico-cultural (Ferreiro, 2019: 246). Con esta hostilidad como telón de fondo vieron la luz las primeras composiciones creadas por María Rodrigo en Múnich y estrenadas en menos de dos años en los espacios musicales madrileños más relevantes del momento: el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Apolo, la Sociedad Nacional de Música o el Teatro-Circo de Price, en el marco de los conciertos populares de la Orquesta Filarmónica de Madrid (Lorenta, 2021: 125-146). No obstante, para una germanófila confesa como María Rodrigo no fue fácil continuar en esa orientación estética tras el final de la Primera Guerra Mundial. A la vista de los resultados de sus anteriores estrenos, la búsqueda de nuevas vías se veía, casi, como una necesidad para la compositora. Así lo sugería el cronista de la *Lira Española* después del estreno de la ópera *Becqueriana*, el 9 de abril de 1915 en el Teatro de la Zarzuela, un consejo que sería compartido por la mayoría de los críticos en los estrenos posteriores:

Busque esa personalidad en la belleza de la forma, en la concepción de ideas sublimes, huyendo de lo que hoy quieren imponernos como *arte* los que, incapaces de escribir una pequeña melodía, métense a componer grandes obras en las que no podemos admirar más que el trabajo material, el conocimiento que poseen de la tesitura de los instrumentos y el estudio que han verificado de disonancias desagradables. Agradezca más, contra lo que hoy ocurre, ser llamada *inspirada* compositora, a que la lancen el piropeo de *técnica*; esto generalmente se dice de los compositores que no agradan, pero que no nos atrevemos a discutir. No le faltan a la señorita Rodrigo excelentes condiciones para llegar, y quien con fortuna salvó el escollo que imponía *Becqueriana*, triunfará grandemente [...]. (Claro, 1915: 8)

A partir de 1920, María Rodrigo comenzó a diversificar sus facetas artísticas, focalizadas hasta ese momento en la composición. Así, en la temporada 1920-21 fue nombrada maestra concertadora en la compañía del Teatro Real de Madrid, espacio que compartió con el resto de los maestros concertadores: Joaquín Turina, Manuel Mira y Francisco Carrascón, y maestros de coro: José María Tavira y José Anglada. Después de sus primeras incursiones como pianista virtuosa cuando todavía no había alcanzado la mayoría de edad, no sería hasta finales de 1920 cuando María Rodrigo retomara esta actividad pianística de forma profesional⁵. Tan solo unos meses después, en 1921, comenzaría también su colaboración docente como profesora de música en el Instituto-Escuela de Madrid. Con esta nueva vertiente profesional la compositora demostraba su interés por la infancia y la actividad coral, un interés que, del mismo modo, se verá reflejado, como trataremos de demostrar, en su producción cancionística.

No es casualidad que la producción para voz y piano de María Rodrigo comenzara a surgir a partir de 1923, después de dos temporadas de intercambio diario con los cantantes que participaban en las diferentes producciones del Teatro Real. Aunque es cierto que no existe una relación directa entre el repertorio que ella trabajaba en el coliseo regio, fundamentalmente wagneriano⁶, con la estética musical de su producción cancionística, es importante destacar la red de contactos que surgieron de ese espacio. Como un medio para garantizar su estreno, María Rodrigo dedicó parte de su producción cancionística a los cantantes con los que trabajaba en el Teatro Real, quienes, por su parte, fueron los encargados de estrenar las composiciones.

El nombre de Juan Rosich –a quien María Rodrigo dedicaría *Disperté y la vi-* comenzó a aparecer en el Teatro Real en producciones como *Manon*, *La bohème*, *La favorita* o *La traviata* a partir de 1922. Él mismo estrenó la canción de Rodrigo en un concierto celebrado el 27 de abril de 1924 en el Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife, acompañado al piano por la propia compositora (S. F., 1924: 2). Al mismo tiempo, Joaquín Turina, compañero de María Rodrigo en el Real, anotó en su diario personal las salidas que ambos compartieron con las cantantes Dagmara Renina y Criso Galatti, fruto de sus coincidencias en el Teatro Real⁷. María Rodrigo dedicó el ciclo *Ayes* a la soprano rusa Dagmara Renina, quien estrenaría la composición en un concierto celebrado el 19 de mayo de 1923 en el Teatro de la Comedia de Madrid, acompañada por Joaquín Turina (Salazar, 1923: 3). Asimismo, la soprano griega Criso Galatti –dedicataria de la canción–, estrenaría la versión orquestal de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* el 7 de marzo de 1930, acompañada por la Orquesta del Palacio de la Música que dirigía José Lasalle⁸, aunque la canción sería adaptada posteriormente también al piano.

⁵ María Rodrigo trabajó en el Teatro Real hasta su cierre en 1925 y volvió a participar como maestra concertadora en la breve temporada de ópera que la compañía del Teatro Real organizó en el Teatro Apolo de Madrid, entre el 29 de diciembre de 1925 y el 23 de febrero del siguiente año. (Lorenta, 2024).

⁶ Durante las temporadas en las que María Rodrigo trabajó como maestra concertadora entró en contacto con directores musicales como Franz von Hoesslin, Max Scheler, Nikolai Tcherepnin, Walter Rabl, Oskar Neddal, Arturo Saco del Valle, Ricardo Villa o Enrique Fernández Arbós y trabajó, especialmente, el siguiente repertorio: *El oro del Rin*, *La walkiria*, *Sigfrido*, *El ocaso de los dioses*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*, *Parsifal* o *Los maestros cantores de Núremberg*, de Wagner, al que debemos sumar otras producciones de autores italianos como Donizetti, Puccini, Verdi o Rossini, franceses como Bizet, Meyerbeer o Massenet, o españolas como Bretón, Arregui, Turina o Guridi. En: “Asuntos del Teatro Real y María Guerrero y Orquesta y Coro Nacional de España”. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración. Signatura: AGA,65,00528. Exp. 24 y 25.

⁷ El 8 de mayo de 1923, Turina registró una «pintoresca salida con la Renina, María Rodrigo, Julio Gómez y Moreno Torroba». También anotó su asistencia al Teatro de la Comedia el 23 de diciembre de 1929 y al concierto de la Orquesta Clásica celebrado el 17 de enero de 1930, ambas salidas en compañía de la soprano Criso Galatti y María Rodrigo. En: Joaquín Turina. *Diario personal*. Documento manuscrito y sin numerar. Madrid: Biblioteca de la Fundación Juan March, legado Joaquín Turina.

⁸ En el día de su estreno, la canción de María Rodrigo compartió programa con otras canciones de José María Franco

Al hilo de lo anterior, entendemos, por tanto, que el trabajo de María Rodrigo como pianista concertadora en el Teatro Real y, especialmente, los contactos que allí se gestaron sirvieron para incentivar su producción cancionística.

El estreno, en cambio, no fue posible en el caso de las dos canciones que María Rodrigo dedicó a José Mardones, debido a la prematura muerte del cantante en mayo de 1932. Por cuestiones de salud, Mardones no volvería a subirse a un escenario desde el verano de 1930, fecha de la que datan los manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Además, el hecho de que existan tres posibles finales con más de una octava de diferencia de registro en *Siemprevivas* nos lleva a vaticinar que María Rodrigo desconocía el registro vocal del bajo alavés⁹. Mardones finalmente escogería el registro intermedio, tal y como vemos en su propia transcripción de la partitura; prueba que confirma que, de no haber sido por los problemas de salud, el estreno se estaba preparando¹⁰. Fue este mismo desconocimiento del registro vocal de Mardones por parte de la compositora el que llevó al cantante a realizar dos transcripciones posteriores de *El trovador de Jabaloyas*¹¹, primero bajando un semitono (Si b menor) a la tonalidad original, en un manuscrito firmado en Cantabria el 18 de julio de 1930¹², y más tarde, bajando un tono (La menor), en otro manuscrito posterior, fechado en Santander el 1 de agosto de 1930¹³.

A diferencia de las dedicatorias a los cantantes con los que María Rodrigo había trabajado en el Teatro Real y, por tanto, unos cantantes a los que conocía técnica y vocalmente de forma personal, no ocurriría lo mismo en el caso de Mardones. De hecho, nos inclinamos a pensar que la compositora conoció al bajo alavés en el concierto que ofreció junto a Criso Galatti, el 9 de enero de 1929 en el Teatro de la Zarzuela. Es posible que fuera la trayectoria internacional del cantante la que llevara a María Rodrigo a dedicarle estas dos canciones¹⁴, un propósito con el que la compositora buscaría la proyección de su repertorio fuera de España¹⁵. Cobra sentido así la neutralidad de su dedicatoria en la partitura de *Siemprevivas* –la primera de las dos que le dedicó–: «Dedicada al gran bajo Mardones con admiración y simpatía artística»¹⁶.

–*En Castilla la llana y A orillas del navío*–, Joaquín Turina –*Cantares y Anhelos*– y Moreno Torroba –*Petenera*–.

⁹ María Rodrigo: *Siemprevivas: Canción*, [Música manuscrita]. 1930. Dedicatoria manuscrita de María Rodrigo: «Dedicada al gran bajo Mardones con admiración y simpatía artística». Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/21.

¹⁰ María Rodrigo: *Siemprevivas: Canción*, [Música manuscrita]. 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/97.

¹¹ María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Chamartín de la Rosa, mayo de 1930. Dedicatoria manuscrita de María Rodrigo: «Al inmenso bajo Mardones con admiración y agradecimiento profundo». Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/20.

¹² María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Las Caldas: 18 de julio de 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/172.

¹³ María Rodrigo: *El trovador de Jabaloyas*, [Música manuscrita]. Santander: 1 de agosto de 1930. Transcripción de J[osé] G[arcía] d[e] M[ardones]. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Signatura: M.MARDONES/96.

¹⁴ “Programas de conciertos y espectáculos (1926-1942)”. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. Fondo Miguel Salvador Carreras. Signatura: AMS 010/01.

¹⁵ Tras debutar en el Teatro Real de Madrid en febrero de 1907 en el papel protagonista del oratorio *Mosè* de Lorenzo Perosi, Mardones comenzaría una dilatada trayectoria internacional. Cantó en el Teatro San Carlos de Lisboa, el Teatro Victoria de Buenos Aires y el Teatro Costanzi de Roma. En Estados Unidos actuó durante siete temporadas en la Ópera de Boston y diez en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde, además, coincidió con cantantes como Enrico Caruso, Hipólito Lázaro, Miguel Fleta o María Barrientos (Arciniega, 1930: 17).

¹⁶ *Op. cit.*, signatura: M.MARDONES/21.

2. LA TEMÁTICA AMOROSA Y LA INFLUENCIA POPULAR

Las cinco canciones que aquí analizamos tienen en común su temática amorosa, bien sea como una muestra de amor (*Disperté y la vi*), como un amor no correspondido (*Trovador de Jabaloyas*), en forma de desamor (el ciclo *Ayes*), como consuelo para el ser amado (*Siempre vivas*), o como recuerdo de un viejo amor de juventud (*Tú eres la rosa, yo soy el lirio*).

Todas ellas se construyen a partir de poemas preexistentes de escritores españoles contemporáneos sobre los que María Rodrigo no dudó en hacer determinadas modificaciones, como la duplicación de versos o la eliminación de estrofas, con el fin de facilitar su musicalidad. Lo vemos en el poema de Francisco Vighi *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* (Vighi, 1923: 11), inspirado en un paisaje palentino en el que el poeta, de origen también palentino, recuerda un amor juvenil. La compositora repite dos versos en la primera estrofa («Trigales de San Román, parroquia de Allende el Río») y en la última («¡Quién fuera cordón de oro, de tu justillo!») con el fin de que todas sus estrofas constaran de seis versos. Con esta misma función estructural, María Rodrigo duplica unos versos («Que en el resto de mi vida, con pasión inextinguida, te amaré») en el *Trovador de Jabaloyas*, un poema que Pascual Navarro dedicó a los mozos rondadores de su pueblo natal, Jabaloyas, ubicado en la provincia de Teruel (S. F., 1929: 1). La compositora cambia también el orden de aparición de las diferentes estrofas y suprime varias de ellas en su adaptación musical.

Los poemas, además de recrear diferentes puntos de la geografía española y reflejar en la letra los modismos de la lengua de esas zonas, ya sean andaluces en el caso de los hermanos Álvarez Quintero («*Disperté y la vi*. Velándole *er* sueño, me pasé la noche, no quise *dormí*») o aragoneses en el caso del poema de Francisco Lozano («No estés *tristecica*, ni te enfades nena... Lloras *cariñicos*, que se marchitaron, como *hojicas* secas»), usan estrofas o metros de raigambre popular. Los versos hexasílabos de rima libre que conforman las primeras estrofas de *Disperté y la vi* concluyen con una última estrofa en forma de seguidilla con rima asonante en los versos pares (10- 6a 10- 6a). Los tres poemas que componen el ciclo *Ayes* presentan la estructura típica de las coplas populares: versos octosílabos agrupados en estrofas de cuatro versos y rima asonante en los pares (8- 8a 8- 8a). Los versos hexasílabos y rima asonante en los pares reflejan una forma de romancillo en *Siempre vivas*. A su vez, el *Trovador de Jabaloyas* se forma a partir de estrofas con coplas de pie quebrado, que surgen de la combinación de versos octosílabos y tetrasílabos (8a, 8a 4b 8c 8c 4b).

Mucho más explícita fue la inclusión en los versos finales de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* de un fragmento de la canción popular infantil *Arroyo claro* («Tú eres la rosa, yo soy el lirio. ¡Quién fuera cordón de oro, de tu justillo!»). Estos versos dan nombre a la composición musical, pero no al poema de Francisco Vighi, titulada *Trigales de San Román* (Castañón, 1971: 88), lo cual supone toda una declaración de intenciones por parte de María Rodrigo, que concede todo el peso a la canción popular.

La propia compositora incluiría esta canción popular en la recopilación posterior de canciones infantiles que realizó junto a Elena Fortún (Fortún y Rodrigo, 1935: 46-47). No obstante, aparecerá ahí con una ligera modificación en la letra con respecto a la variante que Francisco Vighi utilizó para su poema. Fortún y Rodrigo sustituyeron el «cordón de oro» por el «cordón verde», una variante textual que, de acuerdo con María Jesús Martín Escobar, se explica a partir de los diferentes orígenes geográficos de una misma canción

popular (Martín, 2001: 427-428). Mientras que la primera variante tendría origen en la Vega Media y la Huerta Murciana, la segunda sería de procedencia madrileña. No cabe duda de que fue durante su etapa como profesora de música en el Instituto-Escuela, institución en la que había comenzado a trabajar en 1921, donde María Rodrigo fraguó, por un lado, su amor por la infancia y el canto coral, y por el otro, ratificó su compromiso con la recuperación y la conservación de las canciones infantiles de raigambre popular.

El interés de María Rodrigo por el canto popular no solo se percibe en sus propias afirmaciones¹⁷, sino también en la selección de poemas a los que puso música. Su compromiso con el canto popular quedó materializado, además, mediante su apoyo a la organización del concurso de cante jondo de 1922, a través de su firma en un manifiesto anterior, fechado en Granada a 31 de diciembre de 1921¹⁸, una fecha clave para este viraje estético al que nos venimos refiriendo. A partir de entonces, el canto popular español se convirtió en el motivo central en torno al que giraba toda su producción, desde las piezas para piano, hasta las zarzuelas, sin olvidar, por supuesto, el repertorio que aquí nos ocupa: las canciones para voz y piano. Era, en suma, el elemento común con el que María Rodrigo consiguió unificar toda su producción compositiva, independientemente del género al que nos refiramos, acrecentado todavía más si cabe a partir de los años 20.

3. UN LENGUAJE MUSICAL IDENTITARIO

De acuerdo con sus principios estéticos nacionalistas, ya percibidos en sus primeras composiciones estrenadas en Madrid¹⁹, María Rodrigo penetra musicalmente en estas creaciones para voz y piano en el sabor netamente español, que se va a convertir en la principal fuente de inspiración para la compositora. Las líneas vocales son sencillas, sin grandes saltos y estilo silábico, a excepción de los giros vocales típicamente españoles en forma de floreos o melismas. El sustrato popular español se evoca mediante las sonoridades frías, las resoluciones sobre el tercer grado mayor, los floreos melódicos en forma de tresillos en puntos cadenciales y las cadencias andaluzas. Estas sonoridades, especialmente remarcadas en las dos primeras composiciones –el ciclo *Ayes y Disperté y la vi*– se ven corroboradas con la inclusión de un ritmo de fandango tocado por granaínas en la introducción de *Disperté y la vi*.

Formalmente, excepto *Disperté y la vi*, que alterna coplas y estribillos, el resto de canciones presentan una estructura ternaria muy sencilla (ABA'), precedida siempre por una introducción instrumental. María Rodrigo aprovecha estas secciones instrumentales para presentar en ellas las mayores complejidades rítmicas y armónicas. Citamos como ejemplos los cromatismos de la introducción de «Tres coplas canté en la noche» (primera pieza de

¹⁷ Carta enviada por María Rodrigo a Santiago Ramón y Cajal el 4 de mayo de 1914. Expediente de «María de las Mercedes Rodrigo Bellido». Madrid: Residencia de Estudiantes, Fondos del Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios. Signatura: JAE/124-263.

¹⁸ Constaban entre los firmantes, además de María Rodrigo, Miguel Salvador, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Óscar Esplá, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, Justo Gómez Ocerín, Alfonso Reyes, José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Jofré, Enrique Sánchez Molina, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, Enrique Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, Hermenegildo Giner de los Ríos, Gabriel Alomar, Felipe Pedrell, Ignacio Zuloaga y Robert Gerhard. (*El Defensor de Granada*, 1922: 1).

¹⁹ María Rodrigo afirmó en 1915, con motivo del estreno de la ópera *Becqueriana*: «Yo soy muy española y quisiera que mi música fuera la expresión del alma de España» (Vidaurreta, 1915: 1).

Ayes) o de *Siempre vivas*, a los que se suman, además, las modulaciones por movimiento cromático o las polirritmias en el acompañamiento del piano. Estas complejidades no dejan de ser una reminiscencia de su primera etapa compositiva (1915-17) de influencias eminentemente germanas; unos influjos que afloraban no solo en el género de la canción, sino también en las secciones instrumentales –preludios e interludios– de las zarzuelas –de influencia netamente española– que María Rodrigo se encontraba componiendo durante la década de 1920.

Ejemplo 1. María Rodrigo, *Disperté y la vi*, «Moderato», cc. 1-7

Desde el punto de vista armónico, las canciones alternan el carácter modal, fundamentalmente frigio, de algunas secciones con el carácter tonal de otras. No obstante, la desaparición de las cadencias tradicionales y, por tanto, la escasez de atracciones tonales alejan a estas composiciones del lenguaje armónico tonal, sobre lo que también incide la profusión de movimientos cromáticos, las disonancias de segunda sin resolver, los intervalos de cuartas y quintas o los acordes con segunda y sexta añadida. La contraposición entre el lenguaje modal y el lenguaje tonal se percibe de forma clara en *Disperté y la vi*, de carácter frigio en la introducción, las estrofas y la coda, y tonal en el estribillo (*Si mayor*), repetido posteriormente en la tonalidad de la dominante (*Fa # mayor*). También «*Serenita está la noche*» (la segunda canción de *Ayes*) presenta una construcción similar: la primera sección, en *Re dórico*, contrasta con una sección intermedia que se presenta en *Mi frigio*.

Más allá de las introducciones instrumentales a las que ya nos hemos referido, el piano acompaña a la voz, apoyando unas veces a la melodía o actuando otras con total independencia a partir de *ostinati* rítmico-melódicos. Consigue María Rodrigo mediante el acompañamiento pianístico crear ambientes sonoros al servicio del texto, con un fin expresivo. Así lo indicaba el cronista de *La Gaceta de Tenerife* tras el estreno de *Disperté y la vi*, cuya respuesta decidimos incluir aquí como apoyo a nuestras argumentaciones:

Unos cuantos compases de introducción «localizan» admirablemente el hecho que la letra va a narrarnos. No cabe duda: nos quedaremos en España y, precisando aún más, seremos transportados al corazón de Andalucía. Así, gracias a esa breve introducción, queda plenamente realizada la promesa que envolvía el «*disperté*», tan andaluz, del título. (*La Gaceta de Tenerife*, 1924: 1)

Es, precisamente, el acompañamiento del piano el que vaticina que con la misma ternura con la que el protagonista de *Disperté y la vi* observa a su esposa dormir, decide no interrumpir su sueño al retomar el mismo motivo melódico del estribillo en el último verso («La dejé dormir»). También es el acompañamiento pianístico el que sugiere que la noche, en realidad, no está tan «serena» como pretende reflejar la letra en «Serenita está la noche», puesto que las calmadas corcheas en Re dórico que dibujan un ambiente de serenidad en la primera sección de la canción se transforman en unas enérgicas semicorcheas que se mueven por grandes saltos (ahora en Mi frigio) para reflejar todo lo contrario en la segunda sección.

Estas habilidades de la compositora para la evocación de ambientes y la creación de atmósferas, por un lado, y su capacidad para añadir información mediante el acompañamiento instrumental, por el otro, ya habían sido encumbradas por la crítica musical tras sus primeros estrenos en Madrid en 1915 y, especialmente, en su ópera *Becqueriana*, en la que la compositora ratificó el papel de la orquesta como transmisora de información. Entendemos desde esta perspectiva que estas composiciones se alinean con la tradición romántica centroeuropea del *lied*, aunque fundamentadas en una inspiración netamente española, tal y como confirma el subtítulo de «canción española» con el que la compositora acompañó a *Disperté y la vi*.

De hecho, son las correspondencias estilísticas que encontramos en el tratamiento de la música vocal las que nos llevan a incidir en este punto en los principios estéticos expuestos por Felipe Pedrell en *Por nuestra música*:

Ensanchando el cuadro de forma y manera que el *lied* adquiriera adecuado desenvolvimiento dramático ¿no se puede afirmar que el *drama lírico nacional* es el mismo *lied* engrandecido? El drama lírico nacional ¿no es producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos? ¿No aparecen copiadas en ellos con toda fidelidad no tan sólo la idiosincrasia artística de cada autor sino reflejadas por manera admirable todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo? El *drama lírico nacional*, pues, es el *lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado. (Pedrell, 1891: 40-41)

María Rodrigo, deudora del ideario pedrelliano, entendió que el *lied*, tal y como ella se refería al mismo en las afirmaciones con las que comenzábamos el artículo, probablemente por sus aspiraciones más europeístas, era el género que le permitiría continuar y profundizar en unos ideales estéticos perfectamente asumidos por ella desde su etapa formativa. Nos referimos a la confluencia del canto popular con las influencias germanas más avanzadas que ella asumió durante su formación en Múnich. Por tanto, no podemos entender esta producción cancionística como un punto y aparte, sino como una continuación de un lenguaje identitario firmemente adquirido por la compositora, pero adaptado, y en cierto modo determinado, por los debates estéticos externos y sus circunstancias profesionales.

Desde esta perspectiva, las simpatías que María Rodrigo mostraba hacia el *lied* en 1938 no se encontraban tan alejadas de sus afirmaciones en 1915, en las que, con motivo del estreno de su ópera *Becqueriana*, la compositora reveló en una entrevista de Diego de Vidaurreta su «entusiasmo» y su «amor» por el «arte puro» (Vidaurreta, 1915: 1). Se refería María Rodrigo con el «arte puro» a las composiciones de gran formato, con el fin de evitar así los géneros considerados menores, entre los que incluía la compositora, con enorme sentido peyorativo, al género chico. Partiendo del ideario pedrelliano, podemos justificar que el fundamento

estético de María Rodrigo apenas había variado en las más de dos décadas que separaban ambas manifestaciones públicas. Entendemos, además, que el ciclo de canciones *Ayes* fue el más próximo a la tradición centroeuropea del *lied*, tanto por su lenguaje musical como por los recursos expresivos empleados, por lo que cobra sentido, desde este enfoque, la predilección que María Rodrigo, en sintonía con la prensa del momento, mostraba por esta composición:

Entre la producción española contemporánea destaca en término muy destacado la de la compositora María Rodrigo, por lo delicado de su inspiración y lo sobrio y robusto de su técnica. Entre sus obras, merece señalarse las páginas para canto, que constituyen un apartado especial en la producción contemporánea en nuestro país, tan poco abundante en este sentido. La composición *Ayes*, de María Rodrigo, combina el color tradicional juntamente con la inspiración de carácter más general, fuerte en su estructura técnica. (S. F., 1931: 8)

Siguiendo, además, el camino estético marcado por Pedrell, ya hemos visto cómo María Rodrigo utilizó el canto popular como principal fuente de inspiración para sus composiciones a través de los giros, los ritmos o las sonoridades que lo caracterizan. Mostramos como evidencia la acertada aproximación de Miguel Zanetti al ciclo *Ayes*, con motivo de su reestreno en 1979 y marcado por un gran sentido evocativo a causa del olvido que la compositora sufrió en España durante los años de postguerra:

Es un caso que parece haber pasado a la historia con solo estas tres canciones, *Ayes*, compuestas sobre el año 24 y que se cantaron mucho allá por los años 30; es como si nos los hubiera dejado como recuerdo, como añoranza, despedida y queja, de la tierra natal que dejó. A los versos de Martínez Sierra los dotó de una música con un lenguaje categórico y directo, un poco basado en las ideas de hacer canción de ambiente típico español, sin utilizar motivos populares, sino elementos básicos del folklore español, inventando melismas «a modo de...» lo popular, con una factura sencilla, pero pulcra y exacta, y sobre todo con ese algo llamado «llegar a la gente». Sin complicaciones, sin problemas, pero con entusiasmo y salidos de un alma expresiva. (Zanetti, 1979: 24)

Sin embargo, tampoco renunció María Rodrigo a la cita literal en su producción. La aparición de la canción popular *Arroyo claro* en la última estrofa de *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* sirvió a la compositora para construir el material temático de su composición a partir de esta melodía popular (Ejemplo 2.1.). La canción comienza, precisamente, con una cita a esta canción infantil, aunque ligeramente modificada armónica y rítmicamente (Ejemplo 2.2.).

Túe - res la ro - sa, yo soy el li - rio ¡quién fue - ra cor - dón ver - de de tu jus - ti - llo!

Ejemplo 2.1. Fragmento de la canción *Arroyo claro*, incluida en el cancionero de Fortún y Rodrigo (1935: 46-47)

Allegro

8ª baja

Ejemplo 2.2. María Rodrigo, *Tú eres la rosa, yo soy el lirio*, «Allegro», cc. 1-10

Estas sutiles variaciones no impidieron a los críticos reconocer la melodía popular que se escondía detrás de esta canción. No solo Juan José Mantecón publicó lo siguiente: «María Rodrigo se apoya en una canción infantil» (Del Brezo, 1930: 2), sino que también Adolfo Salazar, quien destacaba por la animadversión hacia el «nacionalismo de las apariencias» (Torres, 2012: 27-51), se mostró bastante abierto con esta cita: «María Rodrigo presentaba una canción que toma pie en un diseño popular, en seguida ocultado, como por vergüenza, y hace mal, porque es uno de los más bellos diseños de la canción infantil» (Salazar, 1930: 2). No vemos en este caso la batalla que llevó a Salazar a negar la cita musical en la obra de Manuel de Falla, con el fin de alejarlo de ese otro «nacionalismo» de menor categoría, según su propia percepción (Torres, 2009: 281-283). No obstante, este encasillamiento pareció no importar a María Rodrigo, que volvió a utilizar el mismo procedimiento constructivo en su suite orquestal *Rimas infantiles* (1930), compuesta a partir de la cita directa a diferentes canciones populares, como «Ambo ato», «Las niñas de merino», «Romance del amor y de la muerte», «Las ovejuelas», «La muñeca», «Quisiera ser tan alta» o «El martirio de Santa Catalina».

4. CIRCUITOS DE INTERPRETACIÓN

Estas canciones, con la excepción de las dos dedicadas a Mardones, fueron ampliamente interpretadas durante los años 20 y 30 y disfrutaron de una buena acogida por parte de la prensa y el público. El canto popular como fuente de inspiración fue lo más celebrado y, al mismo tiempo, el elemento común que unía este género con el resto de la producción musical eminentemente popular que María Rodrigo se encontraba componiendo en aquel momento: la opereta *La reina amazona* (1919) y la zarzuela cómica *Las hazañas de un pícaro* (1920) pero, de forma más evidente, en la zarzuela dramática *La romería del Rocío* (1921), en la que la compositora presenta un lenguaje netamente andaluz, muy próximo al utilizado en *Disperté y la vi*.

Cabe señalar que María Rodrigo creó sus propios circuitos para la difusión de su música gracias a las giras por diferentes provincias españolas organizadas por la Asociación de

Cultura Musical, institución con la que María Rodrigo colaboró de forma frecuente como pianista acompañante desde 1925 y de la que también formaría parte de su junta directiva como vocal a partir de 1928. La música de autores españoles, de acuerdo con su labor comprometida como miembro de su directiva, ocupó un lugar preponderante en los recitales que ella misma ofrecía en esta institución, entre las que no faltaron sus propias composiciones. Fueron varias las cantantes acompañadas por María Rodrigo que incluyeron en su repertorio una o varias canciones suyas: Criso Galatti (1925), Isabel Escribano (1926), Vera Romanowa (1926), Pilar Duamirg (1926), Paquita Alcaraz (1932), Elena Sadoven (1934) o Lola Rodríguez Aragón (1935).

Destacamos entre todas ellas, por su continuidad en el tiempo, su colaboración con la soprano Ángeles Ottein, cuyos recitales fueron más allá de los ofrecidos en el contexto de la Asociación de Cultura Musical, llegando hasta el Lyceum Club Femenino, la Asociación Femenina de Educación Cívica o la emisora de Unión Radio, donde incluso las vemos posar en la siguiente fotografía.



Imagen 1. María Rodrigo y Ángeles Ottein en la emisora de Unión Radio (S. F., 1934, p. 5)

Ángeles Ottein estrenó el ciclo *Ayes* en versión orquestal junto a la Orquesta de Unión Radio en 1935 (S. F., 1935: 34), lo cual sirve como indicio para vaticinar la considerable circulación que estas canciones tuvieron a través de las ondas radiofónicas (Arce, 2008: 189).

Pero lo cierto es que no siempre la compositora estaba detrás de todas las interpretaciones que hemos localizado a través de la prensa. En muchas ocasiones fueron otras intérpretes, totalmente alejadas de María Rodrigo, las encargadas de interpretar su música²⁰. Simplemente, debemos dejar constancia de una clara diferencia en la presentación del ciclo *Ayes* en función de quién era la pianista acompañante. Cuando era María Rodrigo, el ciclo se interpretaba completo, mientras que si esas mismas cantantes actuaban acompañadas

²⁰ Tan solo por citar algunos ejemplos nombramos a las sopranos Consuelo Rocamora (1926), Amelia Aheinar (1926), Julia Saroba (1927), Enriqueta G. Ferbienza (1927), Asunción Camps (1927), Concepción Garzón (1929), Hermelinda de Montesa (1933) o María Rita O'Farril (1936).

por otros pianistas, estas canciones se solían presentar como piezas sueltas²¹. Esta práctica interpretativa revela que la composición *Ayes* fue concebida por María Rodrigo para ser interpretada como un ciclo, aunque es cierto que cada una de las tres canciones tiene sentido completo, por lo que su presentación de forma aislada es también posible.

CONCLUSIONES

En este artículo se ha sacado a la luz la relación entre la producción cancionística de María Rodrigo y el resto de las actividades artísticas realizadas de forma coetánea, como su labor como maestra concertadora en el Teatro Real de Madrid, sus giras como pianista acompañante de diferentes cantantes o su actividad como profesora de música en el Instituto-Escuela. Su labor como pianista redundó en el impulso que su producción compositiva para voz piano recibió a partir de la década 1920. Con las dedicatorias a los y las cantantes que conoció en el contexto del Teatro Real, María Rodrigo se aseguraba su estreno y la divulgación de sus composiciones, aspecto en el que la autora también se implicó en primera persona a través de sus giras por provincias.

Se ha visto, además, que el lenguaje musical identitario de estas canciones no dista, en términos generales, del resto de su producción, por lo que entendemos este género como la continuación del lenguaje musical iniciado por la compositora en su ópera *Becqueriana*, el cual surge de la confluencia de las influencias internacionales –germanas– con las sonoridades típicamente españolas, bien sea a través de la cita literal o *quintaesenciado*. Esta producción supone una confirmación de sus postulados nacionalistas, que entroncan con la inspiración en el canto popular como elemento común de la totalidad de su producción compositiva, ya sea de forma más o menos matizada. No obstante, la predilección por lo español se comienza a imponer por encima de las influencias internacionales a partir de 1920, en atención, por un lado, a las batallas estéticas externas que en ese momento se estaban librando en España y, por el otro, a los consejos de la crítica musical después de sus primeros estrenos.

Si bien es cierto que no podemos definir una evolución clara del lenguaje empleado en las cinco canciones aquí analizadas –separadas entre ellas con una diferencia cronológica de seis años–, sí es posible reconocer una depuración en su lenguaje. Mientras que las sonoridades típicamente españolas eran más evidentes en las dos primeras canciones –*Ayes* y *Disperté y la vi*–, compuestas durante los años 20, en una etapa en la que María Rodrigo se encontraba componiendo zarzuelas, el resto de las canciones, creadas a principios de los años 30, presentan un estilo mucho más refinado y las influencias nacionales no son ya tan evidentes. En relación con el repertorio que María Rodrigo se encontraba componiendo entonces, destacamos la correspondencia con las *Rimas infantiles* y sus influencias neoclásicas, que también comienzan a ser visibles en las canciones para voz y piano.

Ahora bien, las aspiraciones internacionales que la compositora perseguía con este género, corroboradas por el término con el que María Rodrigo se refería a las mismas, sirven, a su vez, para rechazar la clasificación historiográfica de María Rodrigo como una compositora

²¹ Lola Rodríguez Aragón solo interpretó las dos primeras canciones en el concierto celebrado el 18 de mayo de 1933 en el Lyceum Club o la tercera canción en el concierto celebrado por la Sociedad Filarmónica de La Coruña, el 28 de marzo de 1935, acompañada en ambos conciertos por Joaquín Turina. Del mismo modo, Ángeles Ottein solo cantó la tercera canción en un recital ofrecido el 10 de febrero de 1934 junto a la pianista Carmen Vivó o la segunda en el concierto celebrado en el Teatro Español el 5 de abril de 1934, junto a la pianista María del Carmen Coll.

regionalista, según Adolfo Salazar, con sus consecuentes connotaciones despectivas (Salazar, 1930: 277). Al hilo de lo anterior, no deja de sorprender (o quizás sí tiene sentido) que María Rodrigo ocultara de forma premeditada las canciones de su propio catálogo durante su segundo exilio en Puerto Rico²², del que nunca regresaría a España. Es posible que la compositora encubriera las canciones o las zarzuelas –su producción más popular– como una forma de desvincularse de ese pasado musical español. Resulta llamativo, en cambio, que sí aparecieran en su catálogo las «Canciones con texto alemán y francés» que Rodrigo había compuesto durante su etapa formativa en Múnich, unas canciones que ni siquiera llegaron a estrenarse. Esta decisión denota la indiscutible intención de la compositora por rechazar sus influencias más españolas, a favor de su lenguaje más internacional en la última etapa de su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998.
- ARCE, Julio: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid: ICCMU, 2008.
- CASTAÑÓN DÍAZ, Jesús: «Francisco Vighi y su obra: discurso inaugural del Curso Académico 1969-1970», *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 30, (1971), pp. 17-125.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Lieder y Canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional (1900-1963)*, Madrid: Editora Nacional, 1963.
- FERREIRO CARBALLO, David: *Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- FORTÚN, Elena y RODRIGO, María: *Canciones Infantiles*, Madrid: Aguilar, 1935.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: «María Rodrigo: compositora comprometida», *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 283-314.
- LORENTA MONZÓN, Noelia: «María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 34, (2021), pp. 125-146.
- _____: *La compositora María Rodrigo (1888-1967): una mujer entre maestros*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2024.
- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza editorial, 1983.
- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús: *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2001.
- NAGORE, María et al. (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009.
- NATTIEZ, Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, París: Éditions 10/18, 1975.
- PALACIOS, María: «María Martínez Sierra y María Rodrigo: una relación en femenino», *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. En: CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (coords.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 237-264.
- PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, Barcelona: Imprenta Henrich y Cía, 1891.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid: Ediciones La Nave, 1930.

²² «Rodrigo Bellido, María. (1950-1968)». Expediente de Personal. Puerto Rico: *Universidad de Puerto Rico*, Recinto de Río Piedras, Archivo Universitario. Signatura: PR-AU-UPRRP-562-R.

TORRES, Elena: «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. En: NAGORE, María *et al.* (eds.). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 265-285.

_____: «El “Nacionalismo de las esencias” ¿una categoría estética o ética?», *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. En: RAMOS, Pilar (ed.). Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.

VIRIBAY, Aurelio: *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico*. Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos, 2011.

ZANETTI, Miguel: *Ciclo de Música española del siglo XX*, [Notas al programa], Madrid: Fundación Juan March, marzo-abril de 1979.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ARCINIEGA, Rosa: «Nadie es profeta en su tierra», *Nuevo Mundo*, XXXVII, 1 918, (1930), p. 17.

B[REZO, Juan del]: «Información musical. Concierto de la Orquesta del Palacio de la Música», *La Voz*, XI, 2 868, (1930), p. 2.

CLARO, Arroyo: «Teatro de la Zarzuela. Estreno de *Becqueriana*», *Lira Española*, II, 27, (1915), p. 8.

S[ALAZAR], Ad[olfo]: «La vida musical. Un recital de canciones modernas por Dagmara Renina», *El Sol*, VII, 1 807, (1923), p. 6.

_____: «La vida musical. Orquesta Lasalle», *El Sol*, XIV, 3 922, (1930), p. 2.

SAGARDÍA, Ángel: «Músicos españoles contemporáneos. María Rodrigo», *El Diluvio*, LXXXI, 229, (1938), p. 4.

S. F.: «En el Ayuntamiento. La sesión de ayer», *El Defensor de Granada*, XLIV, 19 768, (1922), p. 1.

_____: «El último concierto», *La Prensa*, XIV, 4 505, (1924), p. 2.

_____: «Notable obra musical. *Disperté y la ví*», *La Gaceta de Tenerife*, XV, 4 329, (1924), p. 1.

_____: «El trovador de Jabaloyas», *El Mañana*, II, 292, (1929), p. 1.

_____: «Notas musicales», *Ondas*, VII, 322, (1931), p. 8.

_____: «Programas de Unión Radio Madrid», *Ondas*, X, 458, (1934), p. 5

_____: «La radio al día», *Ahora*, VI, 1 547, (1935), p. 34.

VIDAURRETA, Diego de: «Esta noche en la Zarzuela», *La Mañana*, VII, 1 938, (1915), p. 1.

VIGHI, Francisco: «Tú eres la rosa, yo soy el lirio», *España*, IX, 399, (1923), p. 11.

VILLAR, Rogelio del: «Artistas españolas. María Rodrigo», *Nuevo Mundo*, XXV, 1 262, (1918), p. 10.

