



BEATRIZ HERNÁNDEZ POLO
<https://orcid.org/0000-0003-0423-0113>
beahp@usal.es
Universidad de Salamanca

Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX

Criticism, Gender and Discourse in Chamber-music Concerts in Madrid at the Beginning of the Twentieth Century

El éxito creciente que acapararon las sesiones de entidades como la Sociedad Filarmónica o el Cuarteto Francés en Madrid durante la primera década del siglo XX se vio secundado por un interés cada vez mayor hacia la música de cámara por parte de la crítica musical de los diarios locales. A lo largo del artículo, veremos diversos ejemplos de los textos hemerográficos que cubrieron sus conciertos, con el propósito de revisar las conexiones y los paralelismos que se establecieron entre la condición femenina y masculina y los procesos de la música de cámara que, indirectamente, revelan cómo era concebida la participación de la mujer en el conjunto de facetas musicales. Así mismo, veremos cómo esta crítica integró con asiduidad recursos y construcciones discursivas relacionadas en gran medida con estereotipos de género que aparecían vinculados a procesos musicales como la composición, la interpretación o la recepción.

Palabras clave: música de cámara, Madrid, siglo XX, crítica, género, discurso, recepción.

The growing success of performances organised by entities such as the Sociedad Filarmónica or the Cuarteto Francés in Madrid during the first decade of the twentieth century was backed up by an increasing interest in chamber music from music critics in local newspapers. This article will provide various examples of texts from newspapers that covered their concerts. Its objective is to examine the connections and similarities that were established between the male and female condition and the processes of chamber music that, indirectly, reveal how the participation of women in all facets of music was viewed. In addition, it will also show how this criticism regularly incorporated resources and discursive constructions largely related with gender stereotypes that are linked to musical processes including composition, performance and reception.

Keywords: chamber music, Madrid, 20th century, criticism, gender, discourse, reception.

Introducción

A comienzos del siglo XX surgieron en el panorama madrileño diversas iniciativas dirigidas a la difusión de la música de cámara, tales como la Sociedad Filarmónica de Madrid (1901) o el Cuarteto Francés (1903), a las que, más adelante, siguieron cuartetos como el Vela (1907) o el Español (1911). Si bien los conciertos de abono al género camerístico eran habituales en las últimas décadas del XIX gracias a la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)¹, en los primeros años del siglo siguiente se fue gestando un público cada vez más numeroso que, aunque restringido en el caso de la Filarmónica, llegó progresivamente a nuevos sectores de la alta sociedad madrileña. En consecuencia, la crítica a los eventos de música de cámara también cambió paralelamente, imperando la necesidad de instruir y educar el juicio estético de la audiencia a través de sus comentarios y observaciones². Dentro de estos discursos, los tópicos, las metáforas y las alegorías vinculadas a los roles de género³ se impusieron como recursos frecuentes y fácilmente asimilables por los lectores que complementaban descripciones de estilos y obras, así como de técnicas y procesos musicales⁴.

A lo largo del presente estudio, nos centraremos en las críticas que se vertieron en la capital durante la primera década del siglo XX a propósito de la música de cámara, género musical vinculado *a priori* con las élites culturales⁵, en las sesiones organizadas por la Filarmónica y el Cuarteto Francés. A través de ellas pretendemos acercarnos al lugar que ocupaba la figura de la mujer y la condición femenina en el contenido de sus discursos⁶. En concreto, partiendo

¹ Véanse a propósito de esta sociedad los artículos de Mónica García Velasco: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 149-193; Ester Aguado Sánchez: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-2002, pp. 27-142.

² Leticia Sánchez de Andrés: “Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 13, 2007, pp. 80 y ss.; Juan José Carreras (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pp. 401-404.

³ Véase la definición de género como sistema en Suzanne Csik: “Gender, Musicology and Feminism”, *Rethinking Music*, Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 475-477.

⁴ Para una aproximación a la crítica madrileña de comienzos del siglo XX, véase Teresa Cascudo; María Palacios (eds.): *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, 2012.

⁵ Carolina Queipo: “La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 2013, pp. 68 y ss. Véase también María Zozaya: *Identidades en juego. Formas de representación social del poder de la élite en un espacio de sociabilidad masculino, 1836-1936*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015.

⁶ Véanse como manuales de referencia sobre la cuestión de género: Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; Ruth A. Solie (ed.): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.

de un análisis crítico del discurso, nos aproximaremos a la visión que nos ofrecen estos textos hemerográficos sobre la mujer como público y como oyente para, posteriormente, centrarnos en la integración de estereotipos de género en la dialéctica de la crítica musical que, al fin y al cabo, sirvieron para confeccionar en el imaginario del lector el carácter de composiciones, estilos, tendencias y prácticas musicales. En todos los casos, como veremos, se planteó una masculinidad hegemónica y poderosa⁷ que contrastaba con una visión de lo femenino como ente ligado a la belleza y la delicadeza, pero también a la debilidad y el apocamiento, unas cualidades que, en ocasiones, aparecen estrechamente vinculadas a piezas, compositores e intérpretes.

Género y recepción. La mujer como oyente

En España, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y al igual que en otros estados europeos, el público de los conciertos de música de cámara había ido adquiriendo un carácter erudito e intelectual⁸. En Madrid, en concreto, la fundación de la Filarmónica Madrileña⁹, que promovía la circulación de los más relevantes conjuntos e intérpretes del panorama europeo, fue acogida con gran expectación. Prácticamente desde sus comienzos logró una afluencia de público considerable, a la par que elitista, teniendo en cuenta que únicamente se permitía el acceso a los conciertos a los socios numerarios¹⁰. Al respecto de esta afluencia, en una de las primeras críticas vertidas sobre la Sociedad, Joaquín Fesser se mostraba reticente a vincular la *moda* prevalente en la sociedad de consumo burguesa¹¹ con la devoción hacia la música de cámara por parte

⁷ Véanse como fuentes de referencia sobre la hegemonía de la masculinidad: John Tosh: "Hegemonic Masculinity and the History of Gender", *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, Stefan Dudink, Karen Hagemann, John Tosh (eds.), Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 41-58; Simon Wendt, Pablo Dominguez Andersen (eds.): *Masculinities and the Nation in the Modern World: Between Hegemony and Marginalization*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

⁸ William Weber: *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 165-169. Véase también Adolfo Salazar: *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, Sevilla, Doble J, 2007 [1.ª ed. 1939], pp. 21-27.

⁹ Para más información acerca de la Sociedad Filarmónica véase José María García Laborda: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

¹⁰ Teresa Cascudo: "La reputación mediática de la Sociedad Filarmónica Madrileña durante sus primeros años de actividad (1901-1903)", *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Carolina Queipo, María Palacios (eds.), Logroño, Calanda Ediciones, 2019, pp. 33-62.

¹¹ Entendemos aquí la *moda* en su concepto más amplio como las pautas efímeras de comportamiento, de gusto y de consumo adquiridas, en este caso, por las clases medias-altas en el contexto urbano, vinculadas no solo al cuerpo, sino también al consumo, al ocio y a la cultura. Véanse, al respecto, Jesús Cruz Valenciano: *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014; —: "El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 57-85.

del público de la Filarmónica. El crítico afirmaba que “la moda y la novelaría, entregadas a sus propias fuerzas, no imponen esa veneración, ese profundo silencio, ese caluroso entusiasmo”¹² que precisa la música de cámara. No obstante, siete años después de la creación de la entidad y de estas declaraciones, fue esta misma *moda* la que vertebró su diagnóstico acerca de la transformación del gusto de la misma audiencia. Particularmente, en su repaso a la temporada de 1908-1909, Fesser anotó que “La Sociedad Filarmónica Madrileña [...] viene siendo el más importante y culto de los elementos musicales de la capital” y que a ella “se debe en gran parte la *re-educación* que se está operando en el público madrileño, y sobre todo en esa parte de dicho público que he señalado más arriba como el más superficial y frívolo en sus gustos y tendencias”¹³. Un público “elegante” que, matiza, “pertenece y asiste a la Filarmónica *por moda*, y *por moda* se está dejando educar y conducir por un camino diametralmente opuesto a sus aficiones musicales de toda la vida. ¡Hágase el milagro, y hágalo la Moda!”¹⁴.

Si la Filarmónica era la principal institución madrileña dedicada a la promoción de música de cámara con la proyección de grandes intérpretes europeos, el Cuarteto Francés –integrado por los violinistas Julio Francés y Odón González, el violista Conrado del Campo y el violonchelista Luis Villa– fue uno de los principales conjuntos formados a nivel local. Sus conciertos de abono, que se inauguraron en 1903 en el Teatro de la Comedia y se extendieron hasta 1911, fueron cubiertos por los críticos musicales de diarios madrileños como *El Globo*, *El País*, *El Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España* o *La Época*, entre otros. En su caso, atendiendo al volumen de asistentes, varios de estos críticos llegaron a afirmar que, al menos en sus primeras temporadas, la afluencia a los conciertos del Cuarteto no era lo suficientemente cuantiosa como merecía el nivel de la muestra artística. Entre ellos, Cecilio de Roda anotaba en *La Época*, al respecto de una de las sesiones de 1905, que encontraba “platea y butacas llenas, los palcos vacíos”, afirmando que, a juzgar por la calidad de la concurrencia, “no es elegante ir a los conciertos Francés”¹⁵. Si bien es cierto que esta temporada coincidió con un traslado puntual del conjunto al Teatro de la Princesa, de aforo más reducido que el de la Comedia, Roda no fue el único en observar una sala en gran medida desocupada. De hecho, en *La Correspondencia de España*, José González de la Oliva, bajo el pseudónimo de “D dur”, aludió también a la *moda* para valorar, en este caso, la falta de audiencia en los conciertos del Cuarteto Francés:

¹² Joachim Fesser: “De Música. Un ‘Récord’ III”, *El Globo*, 7-7-1902, pp. 1-2.

¹³ Joaquín Fesser: “Madrid musical. 1908-1909”, *Cultura Española*, mayo 1909, pp. 287-288.

¹⁴ *Ibid.*, p. 288.

¹⁵ C. Roda: “Cuarteto Francés. Primera sesión”, *La Época*, 6-2-1905, p. 2.

[el público aficionado] sigue todavía reacio este año para acudir a los espectáculos musicales. ¿Será esto moda también? Mucho hay que temerlo, pues hasta ahora no puede citarse un solo concierto de los que ya van dados en esta temporada, que pueda decirse que se ha visto lleno el teatro, ni mucho menos. Es triste y lamentable, porque así resulta del todo imposible la vida artística en este país, y así también iremos ciertamente a la cola de los demás pueblos de la tierra¹⁶.

Este complejo de inferioridad latente en España con respecto a la vida artística y cultural de otros estados europeos¹⁷ se hace también visible en posteriores declaraciones del crítico D dur de 1906, en las que describe a un público madrileño más impresionable ante la exhibición técnica de divos y virtuosos que por el repertorio en sí mismo, gustos presumiblemente contrarios a los de la élite cultural vinculada a la música de cámara¹⁸:

El público, como en los conciertos anteriores, escaso y poco entusiasmado. Es sensible, pues el fenómeno seguramente no responde a otro motivo que a la poca afición que tenemos a la buena música. Seguramente que mañana sábado se verá lleno el mismo teatro para oír al inmenso pianista Saüer, que dará su primer concierto. A mí me parece esto muy bien, porque el artista extraordinario lo merece; pero por otra parte esto demuestra lo atrasados que andamos, no yendo nunca a oír la obra por la obra, sino al *divo* o al *virtuoso*¹⁹.

Sin embargo, en la temporada de 1907 esta tendencia se revertiría de forma clara con la irrupción en el teatro de una audiencia, eminentemente femenina, que ocuparía fundamentalmente los palcos. Al respecto, Cecilio de Roda fue uno de los primeros en apuntar que el Cuarteto Francés inauguraba sus sesiones “sumándose en el público a las caras conocidas que acostumbrábamos a ver los años pasados, otras muchas, principalmente de señoras”²⁰. Este nuevo público, usuario de palcos, estaba formado en su mayor parte por mujeres de la alta sociedad, muchas de las cuales eran poseedoras de títulos nobiliarios. En ese sentido cabe preguntarse si, tal y como apuntaba Joaquín Fesser²¹, esta circunstancia no estaría relacionada con la asistencia por *moda* y, en consecuencia, con un acercamiento a la música de cámara de un modo frívolo y superficial, donde “dejarse ver” constituía un aliciente indispensable para parte de esos oyentes. Esto explicaría, a su vez, que los cronistas de sociedad de diferentes periódicos se hicieran eco de las sesiones

¹⁶ D dur: “Teatro de la Princesa. Cuarteto ‘Francés’”, *La Correspondencia de España*, 10-2-1905, p. 3.

¹⁷ J. J. Carreras (ed.): *Historia de la música en España*..., pp. 21 y ss.

¹⁸ W. Weber: *La gran transformación*..., p. 122.

¹⁹ D dur: “Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés”, *La Correspondencia de España*, 2-3-1906, p. 3.

²⁰ C. Roda: “Cuarteto Francés. Primer concierto”, *La Época*, 2-2-1907, p. 1.

²¹ J. Fesser: “Madrid musical...”, p. 288.

del Cuarteto Francés con el casi único objeto de enumerar ese cuerpo de damas que ocupaba ahora los palcos, tal y como se pone de manifiesto en la crónica de *El Heraldo de Madrid*:

Ayer tarde se vio muy concurrido el teatro de la Comedia con motivo de verificarse el primero de los conciertos de abono que ha de ejecutar el cuarteto Francés.

Entre otras distinguidas señoras y señoritas recordamos a la duquesa de Valencia, a la señora de Lázaro Galdiano, con su hija, la bella señorita de Vázquez Barros; a la duquesa de Noblejas y viuda de este título, con la marquesa de Agui[[ar y la señorita Angelita Dómine; la marquesa de Santa Genoveva y su hija María Pineda; la condesa de Pardo Bazán, con su hija la eximia escritora doña Emilia y las hijas de ésta, Blanca y Carmen; la señora de Dato y su hija Isabel; la señora de Cárdenas, con su hija, la preciosa señorita *Titin* Bascaran; la condesa de la Oliva de Gaytán, con su hija, la señorita de Aguilera, la condesa de Benomar, la señora de Bauer, la señora de Laiglesia, la condesa de Caudilla, la señora de Lombillo, la marquesa de Acapulco, señora de Saint-Aubin, señorita de Bonnaffon, etc., etc.²²

En vista de este tipo de crónicas, podemos decir que, a partir de esta temporada, los conciertos del Cuarteto Francés se transformaron en un evento que revertía mayor interés social, con una audiencia que incluía, ya no solo a un grupo reducido de eruditos, sino también a determinados miembros de la aristocracia y a parte de esa emergente burguesía que trataba de buscar el placer en aficiones cultas como la música de cámara²³. Así mismo, podemos deducir que, paralelamente, surgió un nuevo lector interesado en las críticas emitidas sobre los conciertos del conjunto, eso sí, desde una nueva perspectiva que rebasaba o, tal vez, ignoraba lo meramente musical.

Uno de los cronistas de sociedad con más reputación de la época, René Halphen (Madrizy), ofreció a lo largo de toda la temporada de 1907 una gran cobertura de estos conciertos en su crónica social “Gran Mundo” publicada en *La Correspondencia de España*, provocando que determinados días se vieran duplicadas las columnas que el diario dedicaba a las sesiones del Cuarteto Francés²⁴. En este tipo de crónicas, el principal interés residía aparentemente en identificar y recopilar los nombres del mayor número posible de asistentes, por lo general mujeres, de este público selecto y distinguido. En este caso, era habitual que Madrizy incluyera al final de la crónica los datos de algunos varones²⁵ como por ejemplo “el duque de Plasencia, vizconde del Pontón y Sres. Ruiz

²² “‘Carnet’ de sociedad. El cuarteto Francés”, *El Heraldo de Madrid*, 2-2-1907, p. 2.

²³ Para más información acerca del idealismo musical de la música instrumental, véase W. Weber: *La gran transformación...*, pp. 125 y ss.

²⁴ A propósito de los conciertos del Cuarteto Francés celebrados en el mes de febrero de 1907, *La Correspondencia de España* publicó dos columnas con diferente firma y contenido, elaboradas respectivamente por el crítico José González de la Oliva (D dur) y por el cronista René Halphen (Madrizy).

²⁵ Debemos tener en cuenta, también, que gran parte de estas señoras enumeradas aparecen directamente vinculadas a los apellidos de sus maridos.

de Grijalba, Peyrosa, barón Behr, Navarro Reverter (D. Vicente), Villacampo, Alcalá Galiano y Osma, Benard, Laiglesia (D. E.), Lázaro, F. Bordas, Narváez, M. Langenieur, etc”²⁶, puede que con el objeto de satisfacer a algunos de los personajes más influyentes y principales lectores de prensa.

La mayoría de los asistentes citados por los diarios eran mujeres propietarias de títulos nobiliarios, duquesas, marquesas y condesas, así como “señoras” y “señoritas” de la alta burguesía y de la élite cultural que seguían de cerca las tendencias de la nobleza²⁷. En este segundo grupo se encontraban las esposas del violinista Antonio Fernández Bordas y del crítico Alejandro Saint-Aubin así como personalidades como la “eximia escritora” Emilia Pardo Bazán, única mujer que en ambas crónicas de *La Correspondencia de España* y *El Heraldo* merece un adjetivo vinculado a sus facultades intelectuales. No obstante, nos preguntamos si este mismo desfile de nombres no estaría estrechamente relacionado con la irónica descripción que ofreció en *El Globo* el crítico Miguel Salvador a propósito de la inauguración de la temporada de 1906-1907 del Teatro Real. En ella señalaba que, a tenor de lo que observaba, un público alejado de los intereses propiamente musicales, se sentía más inclinado a ejercer de cronista que de crítico:

Al reseñar las fiestas de este coliseo, que ha vuelto a alcanzar el completo favor del público, que perdió en aquellos años de la guerra, nos sentimos más bien cronistas que críticos; nos tienta más el hablar de bellezas femeninas, de frescuras juveniles, de joyas, trajes, luces, de todo, en fin, lo que en la sala brilla espléndidamente y nos atrae y nos deleita, que de la ópera y la ejecución, [...], ¡que no suponen, apenas, nada para el arte!²⁸.

Un año más tarde, durante la temporada del Cuarteto Francés de 1908, el interés por parte de la crónica social se renovó de tal forma que el registro de mujeres asistentes al evento formó, de nuevo, el grueso de las columnas de sociedad dedicadas al Cuarteto Francés²⁹. En este caso, llama particularmente la atención cómo Madrizzy asigna cuidadosamente a algunas espectadoras una serie de calificativos –tales como bella, preciosa, linda, encantadora e incluso soltera– mientras que en otros casos las omite:

Muy numerosa, elegante y distinguida concurrencia asistieron al segundo concierto que dio el cuarteto “Francés” en la Comedia, figurando entre ella las duquesas de Noblejas con la condesa de Pardo Bazán y sus nietas; la señora de Pardo Bazán con

²⁶ Madrizzy: “Gran Mundo”, *La Correspondencia de España*, 3-2-1907, p. 1.

²⁷ C. Queipo: “La música insonora del fondo Adalid...”, p. 70.

²⁸ Miguel Salvador: “Teatro Real. Inauguración de la temporada”, *El Globo*, 27-11-1906. Véase a propósito de este crítico Teresa Cascudo: “Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador. El crítico, buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)”, *Los Señores de la Crítica*, Teresa Cascudo, María Palacios (eds.), Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 1-54.

²⁹ Madrizzy: “Gran Mundo”, *La Correspondencia de España*, 9-2-1908, p. 1.

la duquesa de Valencia; la señorita de Maldonado con la marquesa de Trives; la señora de González López con sus preciosas hijas; la señora de Laiglesia, la señorita de Prado y Lisboa y la señora de Lombillo; la condesa de la Encina y la marquesa de San Miguel de Híjar; la señora de Núñez de Prado y sus lindas hijas; la condesa de Castañeda y la señora de Lázaro Galdiano y su hija; las señoras y señoritas de Marín, la baronesa del Castillo de Chirel, sus hijas solteras, la marquesa de Santa Cristina y su hija; las señoras de Montojo y Aguilar y condesas de Benomar; señoras de Coghen y Montero, señora de Sancho y su encantadora hija; la embajadora de Austria y la bella señora de Wilde y la señora de Peñalver.

También estaban el embajador de Alemania, el duque de Plasencia, el duque de Valencia, los marqueses de Taracena y Urrea, D. Gustavo Ruiz y muchos aficionados a la música³⁰.

Por otro lado, precisamente en estas sesiones en las que los cronistas destacaban la presencia femenina en la audiencia encontramos también ciertas peculiaridades en lo que respecta a la selección de repertorio. En el caso de la Filarmónica, cuando en 1909 Fesser hablaba de la reeducación de su público por *moda*³¹, no aludía solamente a la adecuación de los protocolos de la audiencia, algo que preocupaba en gran medida en aquella sociedad, expuesta a unas normas muy estrictas en lo que a aplausos y muestras de gusto se refiere³², sino también a la revisión del contenido de los programas. En ellos, según detalla, se mostraba partidario de la supresión del “repertorio de medianías efectistas que seducía y sugestionaba al público de antaño”³³ en favor de obras de Johann Sebastian Bach y piezas “avanzadas del modernismo” y de la época postbeethoveniana³⁴. Por su parte, en las temporadas del Cuarteto Francés, el cambio de tendencia que experimentó el público no parece que estuviera vinculado a la modernización del repertorio, sino más bien al contrario. De hecho, a diferencia de sus temporadas anteriores –en las que contaban con una presencia destacada de obras y músicos modernos, es decir, posteriores a 1850– en la temporada de 1907 sobresale visiblemente la programación de compositores que apenas habían sido incluidos en sus programas hasta entonces, como Joseph Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart y Felix Mendelssohn, así como piezas tempranas de Robert Schumann y Ludwig van Beethoven³⁵.

³⁰ Madrizzy: “Gran Mundo”, *La Correspondencia de España*, 16-2-1908, p. 1.

³¹ J. Fesser: “Madrid musical...”, pp. 287-288.

³² Véase una descripción detallada de los protocolos de la Filarmónica en El Hombre de los bosques: “La Filarmónica Madrileña”, *La Correspondencia de España*, 5-2-1905, pp. 2-3.

³³ J. Fesser: “Madrid musical...”, pp. 285-286.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Véase el repertorio de los conciertos madrileños del Cuarteto Francés en Beatriz Hernández Polo: *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017, pp. 183 y ss.

Es posible que la explicación concreta de este cambio de tendencia de 1907, tanto en público como en repertorio, respondiera simultáneamente a diversos factores, entre ellos, la intervención del Cuarteto Francés en diversas veladas privadas de la alta sociedad madrileña³⁶. En ellas, el beneficio del conjunto y del organizador era recíproco en tanto que, por un lado, su demanda confería al grupo un alto grado de prestigio y por otro, este otorgaba calidad al evento en cuestión³⁷. Concretamente, durante la temporada de 1907 el Cuarteto Francés participó en diversas recepciones de índole privada como el concierto celebrado el 18 de enero en el hotel de “La Huerta”, propiedad de los marqueses de Argüelles, o la reunión aristocrática organizada por la condesa de Pinohermoso, Enriqueta María Roca de Togores y Corradini, el 16 de febrero. Así mismo, a finales de año, en el domicilio de José Villegas, pintor sevillano y por entonces director del Museo del Prado, se celebró un concierto privado como homenaje al compositor leonés Rogelio Villar.

En todas estas veladas, cubiertas por los cronistas de sociedad, el interés por las intervenciones musicales declinó en favor de la exhibición de aposentos, estancias o de los propios anfitriones³⁸, muy en consonancia con el tratamiento dispensado al público de las funciones de ópera del Teatro Real. No obstante, en la velada dedicada a Villar que, debido a su repertorio, fue cubierta por críticos musicales, el mismo Miguel Salvador señaló su excepcionalidad. A su parecer, “en Madrid, los conciertos privados, las fiestas íntimas de los entusiastas por la música, suelen ser raros, y cuando tienen lugar, sólo sirven de pretexto para una reunión para el lucimiento de un cantante ó ejecutante, ó para trillar una vez más las cosas conocidas y consagradas”³⁹, algo que se asemeja presumiblemente a lo que sucedió en algunas de las últimas temporadas del Cuarteto Francés, en las que, por ejemplo, el número de estrenos decayó considerablemente⁴⁰.

Desconocemos si el conocimiento previo de las características del público por parte de los intérpretes les impulsó a elaborar una temporada insólita, acorde a los gustos del nuevo auditorio, con nombres de compositores consagrados, o si, por el contrario, fue un repertorio más conservador lo que sirvió de estímulo para atraer a este nuevo público. Lo que sí podemos afirmar es que, entre 1907 y 1911 se reduciría considerablemente

³⁶ Este mismo año coincidiría además con la visita del Cuarteto Francés a numerosas provincias españolas como Valladolid, Lugo, Zaragoza, León y Oviedo, entre otras, lo que contribuiría a incrementar en mayor medida su popularidad a nivel nacional. B. Hernández Polo: *La música de cámara...*, p. 179.

³⁷ Para una aproximación a los procesos de sociabilidad musical de la clase burguesa, véase Celsa Alonso: “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructivo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 17-39.

³⁸ Madrizzy: “Casas aristocráticas. El palacio de Pinohermoso”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-6-1909, pp. 563-569.

³⁹ Miguel Salvador: “De música. Concierto en honor del maestro Villar”, *El Globo*, 3-12-1907, p. 1.

⁴⁰ B. Hernández Polo: *La música de cámara...*, pp. 190 y ss.

el número de novedades extranjeras en favor de un incremento de obras anteriores a 1850, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de que la presencia de estos clásicos se viera acentuada con el propósito de elevar la afluencia, no tanto de un público devoto a la música de cámara, como de uno socialmente selecto.

A juzgar por la repercusión en la crónica social de los diarios, todo parece indicar que los conciertos del Cuarteto Francés constituyeron un escenario propicio para otorgar cierta visibilidad a las mujeres abonadas a los palcos, algo que precisamente se evitaba en la Sociedad Filarmónica, donde no existía la asignación de asientos⁴¹. Sin embargo, al mismo tiempo, afirmaciones como las que veremos a continuación nos llevan a pensar que la asistencia femenina estaba ligada a un interés pecuniario que, si bien, por un lado, refuerza el concepto de las mujeres como promotoras o mecenas de la cultura —muy habitual entre figuras de la aristocracia como la Infanta Isabel⁴²—, por otro, nos lleva a identificar una mercantilización de la mujer de la alta sociedad; sus títulos, su belleza o su elegancia son objetos de reclamo para incrementar la ocupación del aforo.

Esto precisamente es lo que sucedió en la temporada de 1909, cuando, según menciona la prensa, un grupo de señoras vinculadas a la aristocracia madrileña habían sido las encargadas de promocionar el abono a los palcos del Teatro Español entre otras mujeres de la élite social y esto, a juicio de los cronistas, suponía un claro incentivo para la adquisición de entradas por parte del resto de público. De forma explícita, en *El Imparcial* se señalaba que “los nombres de las damas que constituyen la base del abono serán aliciente poderoso para que el cuarteto Francés encuentre en el público madrileño la favorable acogida que merece”⁴³. Del mismo modo, en *La Época* podemos leer una descripción más detallada de la aportación femenina a esta audiencia de los conciertos. En ella se vislumbra una intención clara de seducir al lector mediante los diversos alicientes de la temporada, entre los que llama poderosamente la atención que el redactor puntualice la asistencia de “muchas jóvenes guapas”:

El anuncio de la nueva serie de conciertos que se propone dar en el teatro Español el notable Cuarteto Francés, ha despertado justo interés entre los aficionados a la buena música, que si no son numerosos en Madrid, son, por lo menos, escogidos.

⁴¹ Joachim: “Un ‘récord’”, *El Globo*, 28-6-1902, pp. 1-2.

⁴² Cabe destacar en este caso el modelo de la Infanta Isabel, asistente a muchos de los conciertos de música de cámara de principios de siglo. Véanse María José Rubio: *La Chata. La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005, pp. 107 y ss; María Luisa Martínez Martínez: *La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico*, tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016.

⁴³ *El Imparcial*, 26-1-1909, p. 4.

Por fortuna, la afición aumenta: estamos en los comienzos de un período de renacimiento. A ello ha contribuido este Cuarteto Francés con su buen gusto en la elección de obras y con el gran mérito de sus ejecutantes. También ha contribuido un grupo de señoras aristocráticas amantes del arte, que ha puesto en juego diversas iniciativas.

Estas señoras, entre las cuales figura la bella señora de Laiglesia, están invitando a sus amigas para que abonen los palcos del Español en estos conciertos, y ya se sabe de no pocas familias, en las cuales hay por cierto muchas jóvenes guapas, que han tomado abonos. El éxito favorecerá seguramente la loable iniciativa, y los conciertos serán muy brillantes⁴⁴.

Por último y pese a que, seguramente, las mujeres de la alta sociedad madrileña resultaron ser un público decisivo para la recaudación de los músicos, observamos algunas cuestiones que nuevamente nos hacen dudar de la consideración cualitativa del público femenino en general. De hecho, Luis Arnedo, crítico de *El País*, en dos de sus reseñas de los conciertos, reprende a mujeres que, según afirma, conversan durante la audición de obras, poniendo de manifiesto su desinterés musical y obviando esa veneración silenciosa a la que aludía Fesser⁴⁵.

Uno de estos reproches tuvo lugar con motivo de la audición del *Quinteto de cuerda en Do mayor* op. 163 (D. 956) de Franz Schubert, en la tercera temporada de 1905 del Cuarteto Francés. El crítico afirmó que “el último tiempo que *semeja* dulcemente un tango, tuvo la virtud de hacer callar (quizás por esta interesante circunstancia) a unas lindas abonadas que recomiendo a la censura de Saint-Aubin, por haber estado de charla molesta durante toda la sesión”⁴⁶. En la confección del discurso parece evidente que el crítico insinúa que una delicada pieza de baile resultaba más atractiva y acorde al gusto de estas asistentes⁴⁷, al igual que matiza la hegemonía masculina responsabilizando a Saint-Aubin de la conducta reprobada. Así mismo, al respecto de la ejecución del *Cuarteto n.º 15* de Beethoven en la segunda temporada, la charla de unas mujeres le sirve de nuevo a Arnedo como eje descriptivo de la sesión para, con cierta sorna, burlarse y ridiculizar abiertamente lo que, según él, resulta ser un criterio estético dudoso:

¿El éxito de la tarde? Además de unas lindas charladoras el quinteto bohemio de Dvorak.

⁴⁴ “Noticias de sociedad. Los conciertos del Cuarteto Francés”, *La Época*, 26-1-1909, p. 1.

⁴⁵ Joachim: “De Música...”.

⁴⁶ A: “Música de ‘Cámara’”, *El País*, 18-3-1903, p. 3.

⁴⁷ Recordemos que las piezas de baile como valsos, danzas, eran repertorio instrumental asiduo de recitales de música ligera, apropiada para un público de masas, pero no tanto para la élite musical y cultural. Véase W. Weber: *La gran transformación...*, pp. 125 y ss.

Beethoven en su gran cuarteto XV, la menor (op.132) –hasta la publicación del programa– es más extenso, más *profundo*. Dvorak, sigo haciéndome eco de opiniones femeninas, es más agradable, más *bonito*.

De aquí que haya habido necesidad de entregarse al charloteo para contrarrestar las espantosas proporciones del cuarteto XV, etc., etc., etc. El “sublime sordo” como no se oía, no se cuidaba de las enojosas proporciones de alguna de sus obras.

(Esta es otra opinión *impía*, es decir femenil, de la que me guardaré muy bien de hacerme solidario.)

Bromas aparte y recogíendome en mí mismo a fin de evitar *influencias extrañas*, que tan importante papel juegan hace unos días en el progreso musical de nuestro país, diré que el cuarteto de Beethoven produjo un efecto monumental entre los buenos aficionados⁴⁸.

Pese a que parece desligarse de las declaraciones, no podemos asegurar que, detrás de este discurso, Luis Arnedo, habitualmente sensible a los gustos del público y partidario de las estéticas más tradicionalistas⁴⁹, no pudiera estar confesando implícitamente una opinión propia y discutible acerca del *Cuarteto n.º 15* de Beethoven. Aunque lo que parece incuestionable es que, en su última frase, el autor desvincula por completo al grupo de mujeres de los “buenos aficionados”, quienes ven validada su afición con Beethoven, al tiempo que supedita el adjetivo “impía” –poco piadosa– a las opiniones femeninas.

Interpretación y estereotipos de género

En algunos discursos de la crítica musical, los estereotipos de género irán mucho más allá de la concurrencia, tratándose como un recurso fácil, directo y comprensible para describir tanto técnicas interpretativas como el carácter de las obras y estilos compositivos. Sin ir más lejos, en el *Madrid Musical* de 1910-1911, Joaquín Fesser ofrece la siguiente descripción acerca de la interpretación de Haydn y Mozart por parte de algunos de los Cuartetos invitados a la temporada de la Filarmónica:

No cabe dudar que Haydn y Mozart, interpretados por Rosé, son una pura delicia; y así, para algunos mozartistas, la interpretación de estos mismos maestros por Klinger ha sido brusca, y hasta tosca. Oír y juzgar de tal modo es para mí una exaltación, un fanatismo. A los admiradores de Beethoven y de Brahms nos han satisfecho ambas interpretaciones mozartianas por igual. Esa brusquedad o tosquedad no ha sido otra cosa que virilidad. No desconozco que Haydn y Mozart pertenecieron a una sociedad en ambiente de correcciones tabularias, de etiquetas, finuras y coqueterías reglamentadas, tanto masculinas como femeninas. Pero creo

⁴⁸ L. A.: “En la Comedia. Cuarteto Francés”, *El País*, 11-3-1904, p. 2.

⁴⁹ Véase B. Hernández Polo: *La música de cámara...*, pp. 273-275.

que su música nada pierde con que se la masculinice, se la modernice y se la agrande, modificando o mejorando su aspecto, adaptándola a nuestro ambiente social, aumentando su interés y su fuerza expresiva⁵⁰.

[...] El Cuarteto Rosé es vienés; Viena, musicalmente ha tendido siempre al italianismo con preferencia al germanismo, todo varonil. Vieneses italianizantes eran Haydn y Mozart; germanos de pura raza Beethoven y Brahms; y esto puede argüir en favor de Rosé. Pero recordemos, entre otras cosas, las fogosas y nada femeninas interpretaciones, que los madrileños con tanto entusiasmo hemos aplaudido, de las sinfonías de Haydn y Mozart por las orquestas alemanas que nos han visitado; y no neguemos a esos grandes maestros los fueros de la virilidad⁵¹.

Como vemos, en su discurso, Fesser asocia la masculinización de las obras de Haydn y Mozart con un engrandecimiento y modernización de las mismas. Del mismo modo, por un lado, atribuye al italianismo y al estilo vienés italianizante una condición femenina, mientras que, por otro, cataloga las tendencias germánicas como plenamente viriles y masculinas. Esto nos permite intuir que el hecho de otorgarle un carácter delicado y amanerado a las interpretaciones de Haydn o Mozart no suponía problema alguno, pero era plenamente justificable permitirles, como anota Fesser, el favor de la virilidad con interpretaciones más “toscas” y “fogosas”. Por el contrario, feminizar la interpretación de la obra de Beethoven, símbolo germánico del vigor, de la fuerza y, por ende, de la masculinidad⁵², desencadenaría con frecuencia un rechazo por parte de la crítica. Esto es lo que sucede en la columna de D dur en *La Correspondencia de España*, a propósito de la versión del *Cuarteto de cuerda n.º 8* de Beethoven que ofrecería el Cuarteto Francés en la temporada de 1906:

La ejecución de esta obra fue en general aceptable, pues resultó bien ajustada en los pasajes delicados, no siendo lo mismo en los de fuerza y pasión, en los que se notaba siempre falta de vigor, advirtiéndose esto principalmente en el segundo tiempo *molto adagio*, [...] pues el Sr. Francés, equivocándose ayer, como le ha sucedido otras veces semejantes, no acertó a dar otra expresión que la de la más melancólica languidez, resultando sin ningún relieve todas las hermosas frases que contiene, que son, como siempre, la esencia del alma del maravilloso compositor siempre fogoso, apasionado y cuando menos anhelante en sus momentos de tristeza y desfallecimiento, pero nunca débil, triston y plañidero que son matices que no se avienen con la grandeza de alma de Beethoven⁵³.

⁵⁰ Joaquín Fesser: “Música de cámara”, *Madrid Musical. Revista crítica de la temporada 1910-1911*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1911, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Para más información sobre la correlación entre Beethoven y masculinidad en los discursos críticos de la música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX, véase Beatriz Hernández Polo: “La música de Beethoven no es un arte femenino”: crítica y recepción de sus cuartetos en las temporadas madrileñas del Cuarteto Francés, *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, Teresa Cascudo (ed.), Granada, Comares, 2021, pp. 183-198.

⁵³ D dur: “Teatro de la Comedia”, *La Correspondencia de España*, 9-2-1906, p. 3.

Muy cercanas a esta valoración de 1906 están también las notas que ya en 1903 había escrito F Bleu, pseudónimo de Félix Borrell, sobre la interpretación del *Cuarteto de cuerda n.º 9* de Beethoven. Despreciando las ejecuciones, a su parecer, inapropiadas e inconsistentes por su carácter “desmayado” y “clorótico” y, por alusiones, femenino⁵⁴, abogaba, en su lugar, por ejecuciones robustas, vigorosas y pasionales y, por alusiones, masculinas, afirmando que, en su interpretación de la obra, “Francés, González, Del Campo y Villa acabaron ayer con esa tradición equivocada, sintieron de veras el espíritu de la obra maestra y nos obsequiaron con un *Cuarteto noveno* robusto, entonado, lleno de vida y de pasión”, lo que, según él, probaba que “la música de Beethoven no es un arte femenino”⁵⁵.

Como vemos, los adjetivos débil, tristón y plañidero, sumados a los calificativos de lánguido, desmayado y clorótico, parecen ser utilizados indistintamente en estos discursos para categorizar e ilustrar la condición femenina, por lo que no parece extraño que esta visión se traslade a las mismas capacidades de la mujer. Concretamente en las temporadas del Cuarteto Francés, la única mujer colaboradora fue la soprano Beatriz Ortega y Villar, conocida entre los aficionados madrileños por su paralela participación en la temporada del Teatro Real como parte del elenco protagonista de óperas de Wagner como *Tannhäuser* y *Lohengrin*⁵⁶. Tras el concierto celebrado el 8 de febrero de 1909, que tuvo gran repercusión y contó con amplia presencia aristocrática, como la de la Infanta Isabel⁵⁷, varias columnas coincidieron en definir la interpretación de la soprano como “delicada” y acorde a cualidades esperadamente femeninas⁵⁸. El redactor del *Heraldo*, por ejemplo, acusó que “la Srta. Villar cantó ambos *lieder* con exquisita delicadeza; el primero, con apasionada vehemencia; el segundo, cual corresponde al carácter de cada uno de ellos, y ambos con amplias y hermosas facultades de voz”⁵⁹, juzgando que se encontraba en “pleno apogeo de sus medios vocales”⁶⁰. No obstante, en la crónica sobre las óperas del Real que ofrecería al año siguiente Joaquín Fesser afirmaría que, pese a su “linda voz”, Ortega y Villar poseía un “escaso arte dramático”⁶¹.

Los estereotipos de género aparecen con frecuencia vinculados a la interpretación musical. En ese sentido, resulta revelador tener en cuenta cómo se cataloga a la mujer como artista; cuando esta muestra condiciones

⁵⁴ F Bleu: “El concierto de ayer”, *El Heraldo de Madrid*, 10-3-1903, p. 1.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ E. M.: “Música de cámara. Cuarteto Francés”, *El Imparcial*, 10-2-1909, p. 3.

⁵⁷ “Notas de arte”, *ABC*, 29-1-1909, pp. 9-10; B.: “Cuarteto Francés”, *La Correspondencia de España*, 9-2-1909, p. 5.

⁵⁸ L. A.: “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El País*, 9-2-1909, p. 1.

⁵⁹ “Teatro Español. Cuarteto Francés”, *El Heraldo de Madrid*, 9-2-1909, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Joaquín Fesser: “La ópera”, *Madrid Musical. Revista crítica de la temporada 1910-1911*, Madrid, Librería de Fernando Fe, p. 25.

de vigor y sobriedad se establecen pequeños vínculos con la condición masculina mientras que, por el contrario, la falta de esa potencia se vincula a las limitaciones propiamente femeninas. Esto es algo que podemos observar muy claramente en el repaso que ofrece Fesser, partidario de lo germánico, sobre algunas de las cantantes de las óperas de Wagner que colaboraron en la temporada lírica del Teatro Real de 1910-1911. Por un lado, glorifica a algunas intérpretes como Cecilia Gagliardi por su voz o actitud viril y dramática, afirmando que “pertenece a la raza privilegiada de los que nacen maestros, completos y absolutos. Empieza por imponer simpatía y respeto, y dominar la escena, con su masculina estatura, con su figura gentil y con su porte arrogantísimo”⁶². También elogia a María Gay sobre la que anota en el mismo libreto que “en cuanto a la interpretación dramática del *Orfeo* por María Gay, la declaro superior a mis facultades ponderativas. Es completamente genial, en su hermosa y noble masculinidad”⁶³. Por otra parte, el mismo Fesser que cuestionaba el dramatismo de Ortega y Villar, penaliza a intérpretes como Elena Ruszkowska por su excesiva afectación y su “feminismo”, señalando que “no provoca –acaso por que no lo intenta– extraordinarias manifestaciones de entusiasmo” y que “su ‘cuerda’ no es la dramática; es la del feminismo... *feminino* [sic], delicado, amoroso y candoroso”⁶⁴.

Como podemos esperar atendiendo a sus limitadas posibilidades de acceso a las instituciones musicales madrileñas⁶⁵, la mayor parte de las contadas mujeres intérpretes que participaron en conciertos de música de cámara de la capital durante los primeros años del siglo XX eran pianistas o cantantes⁶⁶. En concreto, en la temporada de 1904-1905 de la Sociedad Filarmónica

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ La práctica instrumental femenina en este contexto se encuentra directamente relacionada con las instituciones educativas musicales de la capital española entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Al respecto, véanse: Leticia Sánchez de Andrés: “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 2011, https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_05_Sanchez.pdf (consulta 22-10-2021); Nieves Hernández Romero: “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX en el Conservatorio de música de Madrid”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 2011, https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf (consulta 22-10-2021).

⁶⁶ En las sociedades camerísticas locales, formadas desde la disolución de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), únicamente hemos encontrado los nombres de dos mujeres pianistas, Pilar Fernández de la Mora y Matilde Torregrosa, ambas colaboradoras de un cuarteto formado por Antonio Fernández Bordas (violín I), Víctor Mirecki (violonchelo), Tomás Lestán (violín II) y Manuel Sancho (viola). Véanse al respecto: “Ecos de Sociedad. De música”, *El Imparcial*, 13-5-1897, p. 3; “Sociedad de Cuartetos”, *El Día*, 14-5-1897, p. 2; [sin título], *La Época*, 13-12-1897, p. 3. No tenemos en cuenta los conciertos de piano porque corresponden a un género independiente como es el pianístico donde cabría abordar, por ejemplo, la práctica pianística de mujeres en salones y reuniones sociales. Véase Celsa Alonso: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, 48, 1993, pp. 165-206.

podemos ver, por ejemplo, que la pianista Klotilde Kleeberg ofrecería una serie de sesiones⁶⁷ en colaboración del cuarteto formado por el violinista Mathieu Crickboom, Mariano Perelló (violín II), Leon Van Hout (viola) y Elsa Ruegger (violonchelo), una de las pocas intérpretes mujeres del momento que no eran ni cantantes ni pianistas. Además, en la misma temporada, al margen de los conciertos ofrecidos en la Filarmónica y aprovechando su presencia en la capital, Kleeberg colaboró, al parecer, en un concierto particular acerca del cual, el cronista de *La Época* reprodujo algunas opiniones vertidas sobre su interpretación en las que se destaca especialmente su habilidad en la ejecución de Schumann y Chopin⁶⁸:

Después de saludar a los dueños de la casa y de ser presentado a la eminente pianista Clotilde Kleeberg, me dirigí a un grupo donde se encontraba la plana mayor de los inteligentes en música, de Madrid. ¿Qué tal la Kleeberg? –les pregunté–, ¿ha tocado mucho? Mucho y muy bien. Bach y Beethoven, con maestría de artista. Mendelssohn, con gracia y elegancia. Pero, sobre todo, Schuman y Chopin, con un sentimiento de arte tan elevado, que puede asegurarse que es la intérprete ideal de esos compositores⁶⁹.

Género y composición. La musa y el artista

En lo que respecta a la composición, en 1914 nos topamos con discursos como el de Joaquín Turina en la *Revista Musical Hispano-Americana*, donde el músico se escandaliza por la incursión en Francia de la mujer como compositora, aseverando que esta no reúne las condiciones naturales necesarias ni debe dedicarse a la composición musical si no quiere ver perjudicada su condición de belleza⁷⁰. Esta concepción podría casar con la que nos encontramos años antes en referencia a los conciertos del Cuarteto Francés, donde el único lazo que parece establecerse entre la mujer y la composición es el de ejercer como ente sugestivo e inspirador⁷¹. Como consecuencia, las alegorías

⁶⁷ Para una relación de las mujeres que participaron en las temporadas de la Filarmónica madrileña, en su mayor parte pianistas solistas, pianistas acompañantes y sopranos, véase J. M.^a García Laborda: *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, pp. 134-135.

⁶⁸ Eduardo Chávarri: “La mujer y la música de Chopin. El papel de las pianistas españolas del siglo XIX a través del estudio de su recepción en prensa”, *Afinando ideas: Aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*, Consuelo Pérez Colodrero, Candela Tormo (eds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, pp. 319-332.

⁶⁹ M.: “La vida madrileña”, *La Época*, 9-12-1904, pp.1-2.

⁷⁰ Joaquín Turina: “El feminismo y la Música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, año VI, 2, 1914, pp. 8-9.

⁷¹ En ninguno de los conciertos del Cuarteto Francés se interpretarían obras compuestas por una mujer. No obstante, sobre algunas de las compositoras que podemos encontrar en este contexto temporal véanse por ejemplo María Palacios: “María Martínez Sierra y María Rodrigo: una relación en femenino”, *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Teresa Cascudo (coord.), Logroño, Instituto de

que retratan las diversas musas de los compositores en discursos con evidentes alusiones a los roles de género son sumamente frecuentes. Por ejemplo, a propósito del estreno en Madrid de las *Novelletten* para cuarteto de cuerda de Alexander Glazunov, la alegoría de la musa le sirve a Eduardo Muñoz, en *El Imparcial*, para describir los dos polos dinámicos en los que, en su opinión, se movía la composición: “Dijérase que dos musas hermanas, alegre y regocijada una, y la otra melancólica, elegiaca y solemne, habíanse unido para ofrecerle sus dones. En lo pintoresco, en lo elegante de la forma, en el hallazgo feliz de las ideas, Glazounow [sic] se ofrece como un artista consumado”⁷².

Como podemos observar, por un lado, la alusión a la musa refuerza el concepto de la mujer como motivo de inspiración mientras que, por otro, el discurso sitúa a Glazunov –hombre, genio y compositor– como el “artista consumado” que articula la inspiración y ejecuta la obra de arte. Algo muy similar sucede con motivo del estreno del *Cuarteto de cuerda n.º 3* de Ruperto Chapí en las temporadas del Cuarteto Francés, donde la musa llega a representar la esencia nacional en una composición inspirada en cantos, bailes y danzas españoles. Nuevamente nos encontramos aquí con la metáfora donde la función de esta mujer simbólica es la de inspirar un carácter determinado, aunque es la genialidad del hombre la que logra materializarlo en una composición. Concretamente en *El Imparcial*, las alusiones a la musa del compositor de Villena son discretas: “La musa de Chapí es, en el cuarteto estrenado ayer, la musa retozona y original, llena de frescura y encanto que todos reconocen en el autor de la ‘Fantasía Morisca’, adaptada al carácter de las composiciones para instrumentos de cuerda”⁷³. En cambio, la crítica de Roda constituye una construcción alegórica donde prevalece una intención evocativa y sugestiva del discurso que trata de describir, en forma poética y a través del retrato minucioso de la musa, las particularidades del estilo del autor:

La característica del arte de Chapí suele ser la gracia y la frescura. Su musa peculiar me la figuro yo como encarnada en una muchachita lozana y gentil, siempre con la sonrisa en los labios, haciendo mil graciosas travesuras, en constante buen humor y poco dispuesta a ver el lado dramático y triste de la vida. Como buena andaluza, es ingeniosa, vivaracha, sonriente. Pero hay momentos en que a esa encantadora persona le da por ponerse seria y por descubrir la exquisita sensibilidad de un alma grande de las que sienten y sufren de veras, y entonces toda aquella frescura, toda aquella sinceridad que tan deliciosamente nos deleitaban, oprimen el alma y angustian el espíritu⁷⁴.

Estudios Riojanos, 2014, pp. 237-264; Leticia Sánchez de Andrés: “Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico”, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Antonio Álvarez Cañibano (coord.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 55-74.

⁷² E. M.: “En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto”, *El Imparcial*, 17-3-1903, p. 1.

⁷³ “Música di cámara. Un cuarteto de Chapí”, *El Imparcial*, 24-3-1903, p. 2.

⁷⁴ C. Roda: “Cuarteto Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí”, *La Época*, 10-3-1905, p. 1.

En este caso podemos vislumbrar que la condición femenina ejerce como intermediaria y receptora de unas cualidades que no resultarían apropiadas si se aplicaran directamente a la figura masculina del compositor y que lo que tratan de representar es el contraste de carácter que el crítico aprecia en sus piezas. Por último, el *Quinteto con piano en Sol* de Tomás Bretón, en su estreno por el Cuarteto Francés en 1905, satisfizo incluso a críticos que no se confesaban seguidores de la producción del compositor, como José González de la Oliva que, bajo el pseudónimo de D dur, señalaría sobre la obra que, pese a sus prejuicios, la obra le resultaba correcta y le había convencido, aunque añade que le “habría gustado más si las ideas con que está compuesta fuesen más inspiradas, lo cual no es culpa suya sino de su musa, que hasta ahora no se las ha concedido mejores”⁷⁵.

Conclusiones

En resumen, a lo largo del artículo, hemos podido acercarnos a la instauración de los roles de género en diferentes ámbitos como la interpretación, la recepción o el estilo. Todos ellos entran en juego dentro del discurso crítico de la música de cámara puesta en práctica en Madrid por instituciones como la Sociedad Filarmónica o el Cuarteto Francés durante la primera década del siglo XX. Hemos visto que, en todos los casos, se acusa la hegemonía de lo masculino como una condición superior y preferible. De hecho, es aceptada la masculinización de lo “femenino” y de la propia mujer mientras que se rechaza el proceso inverso. Así mismo, en lo que a las obras se refiere, en la crítica de esta música de cámara encontramos ejemplos en los que el amaneramiento italiano de los compositores vieneses del siglo XVIII se relaciona con una presunta condición femenina mientras que lo germánico se enlaza con la masculinidad hegemónica. Estos mismos estereotipos se trasladan a su vez al ámbito interpretativo, constituyendo una metáfora de las técnicas y del carácter que los ejecutantes imprimen a las obras. Pero, si bien en la crítica se castiga con rotundidad toda “feminización” de producciones germánicas como las de Beethoven, la “masculinización” de las interpretaciones de Mozart parece tolerarse.

En definitiva, podemos decir que, en los discursos que esta crítica madrileña dedica a la música de cámara, la debilidad, la delicadeza, el carácter enfermizo, la falta de fuerza y de vigor —entre otros calificativos relacionados semánticamente— parecen ser condiciones estrechamente vinculadas al género femenino que se utilizaban como recursos descriptivos a la hora de aludir tanto a composiciones como a cuestiones de estilo e interpretación. Por su

⁷⁵ D dur: “Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés”, *La Correspondencia de España*, 3-3-1905, p. 2.

parte, la elegancia, la belleza o la delicadeza son las cualidades que la prensa resaltaría con mayor asiduidad cuando se trataba de describir a la audiencia femenina.

Precisamente, en lo que respecta a esta audiencia, se incluyen puntualmente comentarios que ponen en duda la capacidad de juicio estético de mujeres para la música absoluta, al tiempo que se sospecha de su asistencia a este tipo de eventos musicales por moda y motivación social. Esto es algo que, además, parece verse reflejado en el hecho de que, paralelamente a una mayor afluencia de mujeres de la alta sociedad en los conciertos del Cuarteto Francés, los programas experimentaron un cambio cualitativo por el cual se redujeron las obras más novedosas en favor de un mayor número de composiciones de música de cámara de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, etiquetadas como clásicas, que ya habían sido programadas con frecuencia por agrupaciones decimonónicas.

Pero tal vez lo más revelador sea que, a lo largo de los discursos, podemos intuir que, al igual que se cuestiona que la mujer esté preparada para acercarse a un género como la música de cámara –percibido como superior– la hegemonía del varón en el ámbito musical hace que se dude abiertamente de las capacidades de la mujer en todos los roles vinculados a la música de cámara. Como compositora, en los discursos hemerográficos estudiados, el rol femenino se vinculaba al concepto inspirador de la musa; en el de intérprete, lo femenino implicaba una carencia del vigor que precisaban composiciones como las de Beethoven, mientras que, como oyente, se posicionaba a la mujer como objeto de reclamo para incrementar el aforo a los conciertos o para atraer el interés de una crónica social que, al fin y al cabo, esquivaba el interés por lo propiamente musical.

Bibliografía

- ALONSO, Celsa: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, 48, 1993, pp. 165-206.
- : “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 17-39.
- AGUADO SÁNCHEZ, Ester: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-2002, pp. 27-142.
- CARRERAS, Juan José (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018.
- CASCUDO, Teresa: “Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador. El crítico, buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)”, *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo, María Palacios (eds.), Sevilla, Doble J, 2012, pp. 1-54.

- : “La reputación mediática de la Sociedad Filarmónica Madrileña durante sus primeros años de actividad (1901-1903)”, *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Carolina Queipo, María Palacios (eds.), Logroño, Calanda Ediciones, 2019, pp. 33-62.
- CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (eds.): *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, 2011.
- CHÁVARRI, Eduardo: “La mujer y la música de Chopin. El papel de las pianistas españolas del siglo XIX a través del estudio de su recepción en prensa”, *Afinando ideas: Aportaciones multidisciplinares de la joven musicología española*, Consuelo Pérez Colodrero, Candela Torro (eds.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, pp. 319-332.
- CITRON, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús: *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- : “El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 57-85.
- CUSIK, Suzanne: “Gender, Musicology and Feminism”, *Rethinking Music*, Nicholas Cook, Mark Everist (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 471-498.
- GARCÍA LABORDA, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- GARCÍA VELASCO, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 149-193.
- HERNÁNDEZ POLO, Beatriz: *La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2017.
- : “‘La música de Beethoven no es un arte femenino’: crítica y recepción de sus cuartetos en las temporadas madrileñas del Cuarteto Francés”, *Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, Teresa Cascudo (ed.), Granada, Comares, 2021, pp. 183-198.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves: “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX en el conservatorio de música de Madrid”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Luisa: *La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico*, tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016.
- MCCCLARY, Susan: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- PALACIOS, María: “María Martínez Sierra y María Rodrigo: una relación en femenino”, *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Teresa Cascudo (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 237-264.
- QUEIPO, Carolina: “La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 2013, pp. 61-86.

- RUBIO, María José: *La Chata. La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005.
- SALAZAR, Adolfo: *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*, Sevilla, Doble J, 2007 [1.ª ed. 1939].
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 13, 2007, pp. 65-112.
- : “Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico”, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Antonio Álvarez Cañibano (coord.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 55-74.
- : “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- SOLIE, Ruth A. (ed.): *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- TOSH, John: “Hegemonic Masculinity and the History of Gender”, *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, Stefan Dudink, Karen Hagemann, John Tosh (eds.), Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 41-58.
- WEBER, William: *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011.
- WENDT, Simon; DOMINGUEZ ANDERSEN, Pablo (eds.): *Masculinities and the Nation in the Modern World: Between Hegemony and Marginalization*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.
- ZOZAYA, María: *Identidades en juego. Formas de representación social del poder de la élite en un espacio de sociabilidad masculino, 1836-1936*, Madrid, Siglo XXI de España, 2015.

Recibido: 15-1-2021

Aceptado: 4-6-2021