



NOELIA LORENTA MONZÓN
<https://orcid.org/0000-0002-5096-8541>
nlorenta@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)*

María Rodrigo in the Eyes of the Critics of Madrid (1915-1917)

El año 1915 significó un punto de inflexión en el desarrollo de la cultura musical española debido, entre otras circunstancias, al retorno a España de los compositores que en aquel momento completaban su formación en diferentes países europeos. María Rodrigo (1888-1967) fue una de ellos y, desde entonces, su nombre irrumpió en la prensa musical española. A partir de las fuentes hemerográficas, en este artículo se pretende analizar no solo el discurso de la crítica ante los primeros estrenos de María Rodrigo en Madrid, sino también las estrategias empleadas por la propia compositora para adentrarse en un mundo dominado por los hombres, no sin antes valorar los antecedentes que le permitieron ocupar esos espacios musicales.

Palabras clave: María Rodrigo, mujer compositora, crítica, análisis discurso, imagen, estrategias.

The year 1915 marked a turning point in the evolution of Spanish musical culture. Among other factors, this was due to composers returning to Spain after completing their training in different European countries at the time. María Rodrigo (1888-1967) was one of them and, since then, her name burst into the Spanish musical press. Based on press sources, this article not only aims to analyse the criticism of María Rodrigo's early premieres in Madrid, but the strategies the composer herself used to break into a world dominated by men, after exploring the circumstances that allowed her to become part of these musical spaces.

Keywords: María Rodrigo, women composers, criticism, discourse analysis, image, strategies.

Introducción

Solo unos meses después de finalizar sus estudios de composición en el Conservatorio de Madrid con el profesor Emilio Serrano, María Rodrigo (1888-1967) fue pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios desde

* Este artículo forma parte de una investigación en curso financiada por el programa de ayudas para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (referencia: FPU18-01485).

agosto de 1912 para que perfeccionase su formación musical en Múnich¹. La elección de este destino –por “parecerme el más a propósito”², según ella misma afirmó–, en un momento en el que París parecía ser la ciudad elegida por la mayoría de los jóvenes compositores que decidían ampliar su formación musical en el extranjero, fue determinante en la recepción de sus composiciones tras su regreso.

En este artículo se realiza un análisis crítico de los discursos que aparecieron en la prensa a raíz de los primeros estrenos de María Rodrigo celebrados en Madrid entre 1915 y 1917. La acotación temporal responde no solo a que las obras estrenadas en ese período fueron creadas durante su estancia formativa en Múnich, sino también a que todas ellas se pueden adscribir a una primera etapa compositiva de María Rodrigo en la que todavía estaba presente, según Adolfo Salazar, el “espíritu del romanticismo germánico”³, una corriente musical situada en un segundo plano tras el estallido de la Primera Guerra Mundial.

La diferencia de género se convirtió en el espacio central desde el que la crítica musical construyó sus discursos en torno a María Rodrigo, fundamentado especialmente en la excepción que suponía la presencia de una compositora en la escena pública en un mundo dominado por los hombres. Este fue el motivo por el que los cronistas mostraron unas respuestas que, si bien eran similares en la mayoría de los casos –como la búsqueda de pretextos que legitimaran a la compositora o la esencia paternalista que trascendía en gran parte de las crónicas–, se diferenciaban en determinados matices según la orientación ideológica del crítico que narraba.

El análisis de sus discursos nos llevará a conocer la imagen que cada cronista, desde su propia perspectiva, mostraba de la compositora. La metáfora de los espejos se plantea, por tanto, como una metodología de trabajo en la que, a pesar de las coincidencias narrativas que generaban unos códigos compartidos de masculinidad, enfrentados a lo que tradicionalmente se consideraba femenino, y pese a que la mayoría de los cronistas pusieron el foco en unos aspectos análogos, las imágenes que se construyeron sobre la compositora eran diferentes y, en ocasiones, hasta enfrentadas con la imagen que la propia compositora intentaba mostrar de sí misma.

No se profundizará en el análisis ni en la recepción de su música, pero sí en cómo pudo afectar el hecho de ser mujer a la aceptación o no de sus composiciones. Este cambio de enfoque desde la creación hasta el análisis crítico del

¹ 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, p. 15, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/351/la-actividad-musical-de-los-centros-institucionistas-destinados-a-la-educacion-de-la-mujer-1869-1936> (consulta 22-10-2021).

² Curioso Impertinente: “Lo que dicen los músicos: María Rodrigo”, *Arte Musical*, Madrid, I, 15, 15-8-1915, p. 4.

³ Adolfo Salazar: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 277.

discurso, por el contrario, aportará una nueva dimensión al estudio sobre María Rodrigo que todavía no ha sido analizada y en la que la prensa se convierte en la principal fuente de información⁴.

Existen diferentes trabajos que abordan la recepción en prensa de compositoras y pianistas que vivieron durante los siglos XIX y XX en España. Estos estudios, ya sean acotados por un espacio geográfico⁵, un espacio temporal⁶, centrados en la interpretación de un repertorio específico⁷ o en el análisis de figuras concretas⁸, muestran ejemplos de mujeres que, superando los prejuicios sociales del momento, se formaron con las mismas exigencias técnicas que sus homólogos masculinos. La prensa fue testigo de sus trayectorias y, por lo general, supo valorar sus aportaciones al margen de las cuestiones de género, si bien con ciertas reticencias que se solían repetir de unas figuras a otras.

Son estos lugares comunes a los que la prensa recurría los se analizan en este trabajo. Pero antes de estudiar el discurso de la crítica tras los primeros estrenos de María Rodrigo y las imágenes que se trataron de proyectar sobre la compositora, es necesario conocer los antecedentes que, poco a poco, le fueron

⁴ Para un acercamiento biográfico a María Rodrigo, véase María Luz González Peña: “María Rodrigo: compositora comprometida”, *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 283-314. Para conocer la colaboración entre María Rodrigo y María Martínez Sierra, véase 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 Estudios Riojanos, 2014, pp. 237-264. Para conocer la labor de María Rodrigo como compositora en relación con su condición de mujer y las similitudes o diferencias con otras compositoras, véase María Palacios: “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)”, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 75-90; Susan Campos Fonseca: “Voces de memoria: compositoras en la era de María Martínez Sierra”, *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Teresa Cascudo (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 35-61.

⁵ Consuelo Pérez Colodrero: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, 5, 2014, <http://avamus.org/es/ramillete-de-pianistas-andaluzas-de-la-restauracion-borbonica-1874-1931-mujeres-frente-al-arquetipo-femenino-decimononico/> (consulta 22-10-2021); Carmen Losada Gallego: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015; Ángeles Ezama Gil: *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Logroño, Genuve Ediciones, 2018.

⁶ Nieves Hernández Romero: *Formalización y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, Concejalía de Igualdad, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019; Nieves Hernández Romero: “¿Compositoras invisibles?: la creación musical femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época”, *Quadrivium*, 5, 2014.

⁷ Eduardo Chávarri Alonso: “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 Valpuesta (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 319-332.

⁸ Ignacio Clemente Estupiñán: *Rosa García Ascot y la Generación del 27*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2018; Tania Perón Pérez: *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2020.

abriendo las puertas de la escena pública, hasta la llegada de la que consideramos su presentación oficial ante el público madrileño: el estreno de la ópera *Becqueriana* el 9 de abril de 1915 en el Teatro de la Zarzuela.

Hacia la creación de una imagen pública de María Rodrigo

Ni el éxito de María Rodrigo floreció de repente el día del estreno de la ópera *Becqueriana* ni su labor artística se limitó a la composición de esta obra. Los contactos de María Rodrigo con el público habían comenzado unos años antes y no como compositora. Su padre, Pantaleón Rodrigo, destinó un espacio a la presentación de su hija como pianista durante los conciertos que el cuarteto que él mismo dirigía realizó entre los veranos de 1903 y 1904 en el balneario gallego de Mondariz⁹. Los buenos resultados obtenidos por María Rodrigo en estos conciertos –“orgulloso puede estar su padre, el director del notable cuarteto del Balneario”¹⁰– fue una de las llaves para su presentación posterior en Madrid, también como pianista¹¹. La otra fue, sin duda, Miguel Salvador, alumno particular de piano de Pantaleón y persona influyente en el ámbito musical de las primeras décadas del siglo XX.

Salvador contó con la colaboración de María Rodrigo desde 1905 en las campañas musicales que él mismo organizaba en la Universidad Popular de Madrid¹². Aunque la prensa ya empezaba a ser consciente de las extraordinarias capacidades artísticas de María Rodrigo, el crítico musical Cecilio de Roda no dudó en presentar a “la señorita Rodrigo” como la “hija de un distinguido profesor” después de su participación, junto a los pianistas José de Balsa y Francisco Fuster, en la conferencia sobre Johann Sebastian Bach celebrada en el Ateneo de Madrid en ese mismo año¹³. Las referencias a la figura paterna se convirtieron en el pretexto necesario para justificar la presencia de la joven artista en los espacios públicos, pero también en la pieza clave para su presentación.

Miguel Salvador, conocedor de la trayectoria de María Rodrigo desde muy temprano, apostó por ella como merecedora del premio de piano Ortiz y Cussó, celebrado en el Conservatorio de Madrid en 1907, al mismo tiempo que restaba importancia a Genaro Derteano, ganador de la convocatoria, al afirmar que “ganar un concurso de esta naturaleza ha de ser como el alcanzar premio en la lotería, ya que es imposible en el juez el ser justo”¹⁴. El mismo crítico

⁹ *La Temporada en Mondariz*, Mondariz, XVI, 2, 12-6-1904, p. 3.

¹⁰ “Para octubre. Conciertos en Lugo”, *El Norte de Galicia*, Lugo, VI, 1 055, 27-8-1904, p. 1.

¹¹ María Rodrigo recibió las primeras lecciones de piano de su padre Pantaleón, quien, además de ser profesor de música en su domicilio madrileño, llegó a alcanzar cierta fama como compositor de cuplés a partir de 1918.

¹² José Ignacio Suárez García: “La música en la Universidad Popular de Madrid”, *Nassarre*, 33, 2017, pp. 159-202.

¹³ Cecilio de Roda: “Ateneo. Velada Bach”, *La Época*, Madrid, LVII, 19 656, 4-3-1905, p. 1.

¹⁴ “El tribunal otorgó el premio al Sr. Derteano. Yo hubiera elegido, entre los tres concurrentes, a María Rodrigo. A los tres les envío muchos aplausos”. Miguel Salvador: “De música. Concurso para el premio de ‘Ortiz y Cussó’”, *El Globo*, Madrid, XXXIII, 11 380, 5-4-1907, p. 2.

observó en María Rodrigo una “fibra de compositora, alma y grandes condiciones”¹⁵ después de ganar el premio de composición en el Conservatorio madrileño en 1911, un reconocimiento que se sumaba a los conseguidos anteriormente en las asignaturas de solfeo (1898), piano (1902) y armonía (1906).

Otros cronistas hablaban de unas “condiciones envidiables para la composición orquestal”¹⁶ y de un talento del que “podía esperarse mucho con el tiempo”¹⁷ tras el estreno en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de su obra orquestal *Serenata española* en 1909. Con el objetivo de dar a conocer las composiciones de los estudiantes más aventajados, este concierto, interpretado por los alumnos de conjunto instrumental, daba continuidad a la primera audición de esta naturaleza impulsada desde el Conservatorio de Madrid un año antes¹⁸. En esta segunda edición, junto a la obra de Rodrigo se interpretaron composiciones de Francisco Calés y Abelardo Bretón¹⁹.



Ilustración 1. “Los alumnos del Conservatorio Sr. Bretón, Srta. Rodrigo y Sr. Calés, autores de las obras ejecutadas en el ejercicio de ayer” (Fotografía de R. Cifuentes, ABC: “Notas de Arte...”, p. 3)

¹⁵ Miguel Salvador: “Los Concursos del Conservatorio”, *Revista Musical*, Bilbao, III, 11, julio 1911, p. 168.

¹⁶ V.: “En el Círculo de Bellas Artes”, *El Globo*, Madrid, XXXV, 11 739, 22-5-1909, p. 1.

¹⁷ “Notas de Arte”, *ABC*, Madrid, V, 1 412, 19-4-1909, p. 6.

¹⁸ Durante la primera audición pública, que tuvo lugar el 15 de marzo de 1908, se interpretaron composiciones de Benito García de la Parra (alumno de 5.º curso), Abelardo Bretón (3.º), Francisco Fuster (5.º), Julio Gómez (5.º), Francisco Calés (3.º) y Rufino Arenal (5.º). Tomás Bretón: *Memoria del curso de 1907 a 1908*, Madrid, Imprenta Colonial, 1908, p. 47.

¹⁹ Tomás Bretón: *Memoria del curso de 1908 a 1909*, Madrid, Imprenta Colonial, 1909, p. 9.

A pesar de que María Rodrigo “penetró” en el “fondo nacional”²⁰, según Miguel Salvador, y sus objetivos parecían claros —ella misma afirmaría años más tarde: “Yo soy muy española y quisiera que mi música fuera la expresión del alma de España”²¹—, Cecilio de Roda atisbó entonces que tanto ella como sus dos compañeros miraban desde lejos a Wagner²², una influencia común en gran parte de los alumnos del Conservatorio durante la primera década del siglo XX.

A estas apariciones esporádicas en la prensa, primero como pianista y más tarde como compositora, habría que añadir los premios que conseguiría posteriormente en varios concursos oficiales de composición. Su *Sonata para piano en Mi bemol* resultó galardonada en los Juegos Florales de Murcia en 1911²³. En 1912, su *Obertura para orquesta* “Gándara” fue premiada en el certamen nacional de obras orquestales organizado por el Círculo de Bellas Artes. Por último, su *Cuarteto en La menor* recibió el premio en la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industrias Artísticas en 1913²⁴. De forma paulatina, Rodrigo se estaba abriendo un hueco en los espacios musicales madrileños.

En la temprana fecha de 1914, Rogelio del Villar hablaba de la “nota feminista” que María Rodrigo aportaba a la música española junto a otras mujeres como Luisa Pequeño, Ascensión Martínez o Paquita Madriguera, sin olvidar que, pese a sus contribuciones como compositoras podían ser “de más o menos interés”, todas ellas eran “notables pianistas”²⁵. Observamos, una vez más, la jerarquización de las labores musicales a las que Joaquín Turina hacía referencia en su famoso ensayo “El feminismo y la Música”, publicado en ese mismo año²⁶. El reconocimiento como pianistas al mismo tiempo que se hablaba de las aptitudes de las mujeres como compositoras venía desde el siglo XIX, como afirma Nieves Hernández²⁷, y seguiría siendo un lugar común en la prensa todavía durante el siglo XX²⁸.

²⁰ Miguel Salvador: “De música. Ejercicio de los alumnos de las clases de Composición en el Conservatorio”, *El Globo*, Madrid, XXXV, 11 712, 20-4-1909, p. 1.

²¹ Diego de Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela”, *La Mañana*, Madrid, VII, 1 938, 9-4-1915, p. 1.

²² “Una *Serenata española* de la señorita María Rodrigo, bien hecha. Como característica común, debe apuntarse la hermosa instrumentación de todas las obras, la excelente disposición de la orquesta, la habilidad y soltura con que la manejan los jóvenes discípulos de los Sres. Serrano y Grajal. El tipo al que todos miraban algo de lejos, sin intentar la imitación, más bien parece ser Wagner que ningún otro”. Cecilio de Roda: “El año musical (1909)”, *La España Moderna*, Madrid, XXII, 255, 1-3-1910, p. 43.

²³ “Noticias generales”, *La Mañana*, Madrid, III, 521, 13-5-1911, p. 3.

²⁴ Su nombre apareció junto al del resto de compositores premiados durante estas convocatorias y conocidos ya por sus contemporáneos como los padres del sinfonismo español de principios del siglo XX: Vicente Arregui, Abelardo Bretón, Francisco Calés, Conrado del Campo, Manrique de Lara, Rogelio del Villar o Facundo de la Viña.

²⁵ Rogelio del Villar: “Músicos españoles modernos”, *El País*, Madrid, XXVIII, 9 858, 2-7-1914, p. 2.

²⁶ Joaquín Turina: “Feminismo y Música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, VI, 2, febrero 1914, pp. 8-9.

²⁷ N. Hernández: “¿Compositoras invisibles?...”, p. 5.

²⁸ Otro claro ejemplo al respecto lo encontramos con Rosa García Ascot.

Pero, sin lugar a dudas, fue su estancia formativa en Múnich la que le abrió de lleno las puertas de la escena pública a partir de 1915. Este viaje, además de las consecuencias técnicas en su lenguaje compositivo, especialmente desde el punto de vista instrumental y armónico, nos ofrece una imagen moderna de la familia Rodrigo: los progenitores no solo facilitaron una formación académica a sus dos hijas²⁹; también les permitieron viajar solas por Europa a una edad muy temprana³⁰.

Según afirmó la propia Rodrigo, en Múnich estudió “con todos los grandes maestros alemanes: uno de ellos, Richard Strauss”³¹, quien incluso “juzgó algunos de mis trabajos benévolamente”³². Aunque no podemos negar que realmente tuviera contactos esporádicos con el compositor, es difícil confirmar que estudiara de forma estable con él puesto que, entre 1912 y 1914, Strauss alternaba su residencia entre Berlín y Garmisch.

La asimilación del lenguaje musical straussiano en sus composiciones se pudo deber, en cambio, al análisis de la música de Strauss en las clases de quien ciertamente fue su profesor en Múnich, Anton Beer-Walbrunn³³, el encargado de firmar los informes que María Rodrigo enviaba a la Junta para la Ampliación de Estudios y con el que la compositora afirmó “trabajar con entusiasmo”³⁴. Por la cercanía de sus respectivos hogares en Múnich, es probable que María Rodrigo recibiera clases en el domicilio de su maestro³⁵. El propio Beer-Walbrunn hizo referencia a las lecciones privadas que ofrecía en su hogar en un pasaje de su autobiografía manuscrita³⁶. Recordemos, además, que en

²⁹ Mercedes Rodrigo obtuvo el título de Maestra Superior en la Escuela Normal de Maestras de Madrid el mismo año en el que María finalizó sus estudios de composición en el Conservatorio de Madrid (1911).

³⁰ Mercedes también fue pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios para viajar a Ginebra en 1921. Fania Herrero González: *Mercedes Rodrigo: una pionera de la psicología aplicada en España y en Colombia*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

³¹ D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, p. 1.

³² C. Impertinente: “Lo que dicen los músicos...”, p. 4.

³³ Beer-Walbrunn pertenecía a la conocida como *Münchner Schule*, un grupo de compositores al que también se adscribió, en un primer momento, Richard Strauss; supo conciliar su pasión por Wagner y Liszt con la corriente más clasicista de su maestro Josef Gabriel Rheinberger. Gracias a que Beer-Walbrunn estudió en secreto “el nuevo arte alemán, italiano, francés y ruso”, según él mismo afirmó en su autobiografía, conocía los diferentes lenguajes musicales y en sus clases se analizaron todo tipo de composiciones. Martin Valeske, Angelika Huber: “Anton Beer-Walbrunn. Der begnadete Melodiker”, *Musik in Bayern*, 81, 2016, p. 156.

³⁴ “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.

³⁵ Entre el 3 de junio de 1909 y el 1 de julio 1914 Beer-Walbrunn vivía a tan solo 400 metros de la casa que María Rodrigo alquiló durante su estancia en Múnich: Kratzerstraße, 26.

³⁶ Anton Beer-Walbrunn: *Mein Leben. Keine Dichtung – reine Wahrheit* (Múnich, Monacensia, 4145), autobiografía manuscrita de Anton Beer-Walbrunn a la que he tenido acceso gracias a Martin Valeske.

ningún momento María Rodrigo apareció matriculada de forma oficial en la Hochschule für Musik und Theater de Múnich, centro en el que Beer-Walbrunn trabajaba como profesor de composición³⁷.

Sin embargo, cuando María Rodrigo parecía estar plenamente integrada en el ambiente alemán, su regreso a Madrid se vio precipitado durante los últimos días de julio de 1914 por el comienzo de la contienda bélica. Ella regresó a Madrid dispuesta a “devolver a España, y en alma y forma española, lo mucho que ha estudiado y aprendido en el extranjero”³⁸. Y de alguna manera así fue. En menos de dos años estrenó en los espacios musicales madrileños más relevantes cuatro de las obras que había compuesto en Múnich: una ópera en el Teatro de la Zarzuela, una zarzuela en el Teatro Apolo, un quinteto para instrumentos de viento en la Sociedad Nacional de Música y una sinfonía para orquesta en el contexto de los conciertos populares del Teatro Price.

Estrategias y legitimación en la escena pública a partir de lo masculino

Antes de hacer referencia a la imagen de excepción y a las expectativas que se crearon en torno a María Rodrigo durante sus primeros estrenos por la presencia de una mujer en la escena pública, debemos tener en cuenta la existencia de diferentes valedores que, por un lado, facilitaron su presentación en cierto modo y, por otro, sirvieron a la crítica para legitimar su presencia en estos espacios.

Por mediación del también sevillano Joaquín Turina, los ya consagrados hermanos Álvarez Quintero no dudaron en dar una oportunidad a la joven compositora. Así lo cuenta Diego de Vidaurreta: “Los Quintero me explican su colaboración con María Rodrigo. Conocían algo de esta compositora, y sabedores de que deseaba un libro de ellos, le brindaron este de *Becqueriana*, a propósito, por sus momentos líricos para un músico”³⁹. María Rodrigo sabía no en vano que su presentación junto a unos libretistas tan afamados sería la clave y por eso se mostró aliviada cuando ella misma afirmó: “Los Quintero me dieron el libro de *Becqueriana* y entonces... respiré. ¡Podía hacer Arte!...”⁴⁰.

La compositora no defraudó. El propio Turina escribió en su diario personal “exitazo de María Rodrigo” el día del estreno de la ópera⁴¹. Inspirada en la *Rima XI* de Gustavo Adolfo Bécquer –“Yo soy ardiente,

³⁷ *Vierzigster Jahresbericht der Königlichen Akademie der Tonkunst in München 1912/13*, Múnich, Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey, 1913; *Vierzigster Jahresbericht der Königlichen Akademie der Tonkunst in München 1913/14*, Múnich, Buchdruckerei J. Gotteswinter, 1914; *Vierzigster Jahresbericht der Königlichen Akademie der Tonkunst in München 1914/15*, Múnich, Buchdruckerei J. Gotteswinter, 1915.

³⁸ D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, p. 1.

³⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Joaquín Turina: *Notas diarias. Agenda para 1915*, viernes 9 de abril de 1915, diario manuscrito, Madrid, Fundación Juan March, Archivo Joaquín Turina.

yo soy morena, / yo soy el símbolo de la pasión”–, “la Pasión y la Ternura se disputan el corazón del poeta; pero solo la Ilusión, la que ha de huir siempre ante sus ojos con una sonrisa de constante promesa, es la que se lleva su corazón”⁴². Al contrario de lo que los comentarios de los cronistas nos pueden llevar a pensar, el éxito de *Becqueriana* no se pudo achacar exclusivamente a los libretistas. De hecho, el libreto fue criticado desde *Lira Española*: “Si la letra de *Becqueriana* hubiese sido escrita por autores noveles, diríamos que el desconocimiento del teatro los llevó a poner en escena un asunto que carece de interés teatral; tratándose de los Quintero no puede suponerse el desconocimiento, hay que confesar la equivocación”⁴³. Esto solo fue una prueba más del triunfo personal de María Rodrigo: “La Srta. Rodrigo, pues, ha empezado con una obra en la que tenía que salvar enormes dificultades, tal vez solo asequibles al genio de Wagner; y que salió airosa de esta enorme prueba lo demostraron los aplausos con que fue premiada al finalizar el bailable y la representación de *Becqueriana*”⁴⁴.

Lo que no pasó desapercibido el día del estreno fue el papel de los libretistas como introductores de una compositora en la escena pública. Un amplio sector de la crítica atribuyó a los afamados libretistas la oportunidad del estreno en un espacio tan destacado como el Teatro de la Zarzuela al mismo tiempo que les agradecían haber dado a conocer en España a una compositora⁴⁵. Aunque no era la primera vez que los Álvarez Quintero presentaban en escena a un artista novel, sí era la primera vez que trabajaban con una mujer. Los propios libretistas hicieron referencia a esta colaboración para defenderse de las inculpaciones de Emilia Pardo Bazán en las

⁴² Eduardo Muñoz: “Teatro de la Zarzuela. *Becqueriana*”, *El Imparcial*, Madrid, XLIX, 17 293, 10-4-1915, p. 3.

⁴³ Arroyo Claro: “Teatro de la Zarzuela. Estreno de *Becqueriana*”, *Lira Española*, Madrid, II, 27, 15-4-1915, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ “Los hermanos Álvarez Quintero, que una vez más no han vacilado en ser introductores amables de un valor artístico nuevo tan estimable, y del que tanto hay derecho a esperar”. A. M. C.: “Los estrenos. Zarzuela: *Becqueriana*”, *ABC*, Madrid, XI, 3 582, 10-4-1915, p. 17; “Llevada de la mano, o las manos, de unos de nuestros primeros prestigios de la lírica, los hermanos Álvarez Quintero, María Rodrigo logró su propósito de estrenar en un importante teatro de Madrid”. J. M. M.: “Los teatros. Estrenos. *Becqueriana*”, *La Correspondencia de España*, Madrid, LXVI, 20 877, 10-4-1915, p. 6; “*Becqueriana*, de María Rodrigo, que tuvo la suerte, para mayor éxito, de encontrar colaboradores como Joaquín y Serafín Quintero”. Un abonado: “Cosas de teatros. Zarzuela: *Becqueriana*”, *La Época*, Madrid, LXVII, 23 155, 10-4-1915, p. 3; “Los hermanos Álvarez Quintero han realizado dos obras meritorias: dar a conocer al público una gran compositora, y glorificar una vez más al admirable Bécquer”. Xavier Cabello: “Obras y cómicos: el gran estreno de anoche en la zarzuela”, *La Mañana*, Madrid, VII, 1 939, 10-4-1915, p. 4; “[Merecen un aplauso] muy entusiasta los ilustres hermanos Quintero por su galante y simpático rasgo al cobijar bajo su glorioso pabellón a la artista novel, desconocida hasta ayer”. Maldonado: “Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia Militar*, Madrid, XXXIX, 11 417, 10-4-1915, p. 3.

conferencias pronunciadas sobre “La mujer española” en el Teatro Eslava, tan solo dos años después del estreno, en las que les acusaba de no ser partidarios de la igualdad entre sexos⁴⁶:

Y en prueba de que no queremos ponerle a la mujer ajorcas ni grillos, aunque sean de oro (ya indicamos oportunamente que los “esclavos” somos los hombres, aunque los vanidosos crean otra cosa), y de que estamos prestos a ayudar inclusive cualquier movimiento que signifique un progreso para la mujer, citaremos el caso de haber sido nosotros los autores dramáticos que han llevado al teatro a una joven maestra compositora española defendiéndola contra las más absurdas y vulgares preocupaciones. Una de ellas, bien peregrina: la de que no podía ser buena la música de nuestra amiga porque no había habido antes ninguna mujer que hiciese buena música⁴⁷.

En esta ocasión, fueron los propios libretistas los que asumieron el papel de intermediarios entre María Rodrigo y la escena pública. En cambio, la situación fue totalmente diferente en el estreno de la zarzuela *Diana cazadora o Pena de muerte al amor* el 19 de noviembre de ese mismo año en el templo del género chico, el Teatro Apolo de Madrid. Si la zarzuela recorrió los principales escenarios españoles, llegando hasta Montevideo en 1916, esta vez, sin ninguna duda, fue gracias al ingenio del libreto de los hermanos Álvarez Quintero⁴⁸.

En él se narra un cuadro de costumbres de gran fuerza cómica en el que Diana, viuda por tercera vez, llega al pueblo de Alminares en busca de su cuarto marido. Por medio de los celos, consigue atraer a un acaudalado ganadero que tampoco se librará de la pena de muerte. El día del estreno, “Chispero” advirtió que en el teatro se empezaron a escuchar muestras de desagrado porque la música no acompañaba al libreto⁴⁹. “La música es francamente mala, tan mala, que bien puede la señorita Rodrigo dar las gracias a los libretistas, porque a ellos debe el llegar sin protestas al puerto de salvación”⁵⁰, afirmó el crítico de *Provincias* tras su representación en Valencia.

⁴⁶ Buenaventura L. Vidal: “De una polémica. La mujer española”, *La Acción*, Madrid, II, 354, 16-2-1917, pp. 1-2.

⁴⁷ Ángel Sagardía: “Los hermanos Álvarez Quintero y el teatro lírico español”, *ABC*, Madrid, 1-12-1962, p. 43.

⁴⁸ La última representación de esta zarzuela recogida hasta ahora tuvo lugar en el Teatro Poliorama de Barcelona, el 28 de abril de 1927. Allí compartió cartel con otras zarzuelas de los hermanos Álvarez Quintero: *La patria chica*, con música de Ruperto Chapí y *La reina mora*, con música de José Serrano. Durante esos años, la zarzuela se representó en Santander, Toledo, Almería, Badajoz, Barcelona, Murcia, Melilla, Tortosa, Reus, Valencia, Tenerife, Alicante, Teruel, Almería y Córdoba, entre otras ciudades.

⁴⁹ Víctor Ruiz Albéniz: *Teatro Apolo: historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953, p. 467.

⁵⁰ “Crónica teatral. Estreno de ‘Diana la Cazadora, o pena de muerte al amor’”, *Provincias*, Valencia, LI, 16 316, 9-2-1916, p. 1.

El estilo musical ligero y gracioso al que estaba acostumbrado el público del Apolo quedaba muy lejos de las complejas orquestaciones que María Rodrigo había consolidado en Múnich. No es extraño, por tanto, que este género no hiciera justicia a la compositora a pesar de que ella intentara adaptarse, como reflejan las afirmaciones de Alejandro Miquis en *Diario Universal*: “En cuanto a la música, de la señorita Rodrigo, menos sabia, de intento y como era natural, que en otras ocasiones, aún no es suficientemente penetrante para que el público se apodere de ella y la haga popular”⁵¹. Recordemos que este género no agradaba especialmente a la compositora, como se deduce de sus propias afirmaciones⁵² y, por el contrario, ella “tenía puestos sus más altos ideales” en el género sinfónico y de cámara⁵³, según afirmó Salazar.

Otro hecho fundamental al que tenemos que hacer referencia es la presentación de la compositora en la prensa como “discípula predilecta de Strauss”⁵⁴. No de forma desinteresada, María Rodrigo aprovechó hasta en dos ocasiones las preguntas de los entrevistadores para presentarse a sí misma como alumna de Richard Strauss⁵⁵. Sin duda, esta era la imagen que ella quería proyectar de sí misma y, al mismo tiempo, la prensa encontró en este hecho una legitimación incuestionable.

El periódico *La Mañana* iba un paso más allá e incluía, además, el cariñoso apelativo con el que el compositor alemán se dirigía a María Rodrigo: “la Españolita”⁵⁶. Curiosamente, la compositora había compartido con los redactores de *La Mañana* el tradicional brindis con manzanilla que los libretistas solían organizar unas horas antes de sus estrenos, por lo que no es extraño que ella también utilizara este contexto para hablar de su maestro Strauss⁵⁷.

⁵¹ Alejandro Miquis: “Los estrenos. En Apolo: Diana Cazadora”, *Diario Universal*, Madrid, XIII, 4 619, 20-11-1915, p. 1.

⁵² “Me han hecho bastante guerra, y estaba ya tan desanimada, no obstante mi entusiasmo y mi amor por el arte puro, que me encontraba decidida a dedicarme a componer música para el género chico”. D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, p. 1.

⁵³ Adolfo Salazar: “La música en España”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, VII, 17-18-19, julio-septiembre 1915, p. 11.

⁵⁴ “Los teatros. Gacetillas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, LXVI, 20 872, 5-4-1915, p. 6; A. M. C.: “Los estrenos...”, p. 17; S. A.: “Vida teatral. Zarzuela: *Becqueriana*”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, XXVI, 8 896, 10-4-1915, p. 3; A. M.: “Los estrenos. En la Zarzuela: *Becqueriana*”, *Diario Universal*, Madrid, XIII, 4 397, 10-4-1915, p. 2; Pabello: “Charlas: *Becqueriana*”, *Diario Toledano*, Toledo, II, 162, 12-4-1915, p. 1.

⁵⁵ C. Impertinente: “Lo que dicen los músicos...”, p. 4; D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, p. 1.

⁵⁶ X. Cabello: “Obras y cómicos...”, p. 4.

⁵⁷ “Los Quintero y ‘la buena sombra’ de la manzanilla”, *La Mañana*, Madrid, VII, 1 939, 10-4-1915, p. 1.



Ilustración 2. María Rodrigo y su hermana Mercedes junto a los autores del libreto y Diego de Vidaurreta, entre otros (“Los Quintero y ‘la buena sombra’ de la manzanilla”, *La Mañana, Madrid, VII, 1 939, 10-4-1915, p. 1*)

Las referencias a Richard Strauss fueron más evidentes que las que la prensa dedicó a Emilio Serrano, con quien la compositora había estudiado durante cinco años en el conservatorio madrileño. Como en un intento por ocultar el nombre de sus verdaderos maestros, María Rodrigo tampoco nombró a Beer-Walbrunn en las citadas entrevistas. El discurso de María Rodrigo cambió cuando ya disfrutaba de cierto prestigio en la escena musical española. En una charla posterior con Joaquín Turina, publicada en *El Debate* en 1931, la compositora no hizo ninguna referencia a Strauss y, en cambio, sí se dirigió a sus verdaderos maestros: Emilio Serrano y Beer-Walbrunn⁵⁸. Estaba claro que en esas fechas tan tardías ya no necesitaba la legitimación que buscaba durante sus primeras apariciones públicas. Ni siquiera fueron necesarias las referencias a Strauss como valedor después del éxito de *Becqueriana*, un símbolo de que la prensa habría naturalizado su presencia en la escena pública en sus estrenos posteriores.

Con el *Quinteto en Fa Mayor para piano e instrumentos de viento* (1916), María Rodrigo se convirtió en la única compositora cuya música se interpretó en la Sociedad Nacional de Música⁵⁹, y su composición *¡Alma española! Impresiones sinfónicas* (1917) fue la única obra escrita por una mujer que la Orquesta Filarmónica de Madrid estrenó en sus treinta años de historia⁶⁰. Ante estas referencias habría que preguntarse hasta qué punto la figura de Miguel Salvador,

⁵⁸ Joaquín Turina: “La organización musical según María Rodrigo”, *El Debate*, Madrid, 23-8-1931. Madrid, Biblioteca de la Fundación Juan March, Archivo Joaquín Turina, “Prensa, 1897-1949”.

⁵⁹ David Ferreiro Carballo: *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): historia, repertorio y recepción*, trabajo fin de máster, Madrid, Universidad Complutense, 2015.

⁶⁰ Miriam Ballesteros Egea: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

presidente de las dos instituciones en el momento en el que se llevaron a cabo los estrenos, fue determinante. No es nuestra intención restar mérito a la compositora, pero no podemos pasar por alto que el trato entre ambos era más que cercano. Lo demuestra una nota manuscrita –la única que hemos podido encontrar hasta el momento– que María Rodrigo envió el 13 de enero de 1915 a Miguel Salvador y en la que se dirige a él como “Amigo Miguel”⁶¹. La relación entre las familias Salvador y Rodrigo iba más allá de los comentarios que Miguel Salvador había dedicado a María Rodrigo en la prensa desde sus comienzos como pianista y, más tarde, también como compositora.

Nombrar a María Rodrigo junto a varones –primero al lado de su padre y, más tarde, junto a los autores de sus libretos y su supuesto maestro Richard Strauss– se convirtió en una práctica recurrente de la crítica, como también lo fue la excepcionalidad con la que los críticos narraban el estreno de *Becqueriana*. Los discursos de la prensa estuvieron marcados por esta cuestión de género y vemos que la condición de mujer de la autora se ubicaba en un primer plano. A consecuencia de un sentimiento diferenciador que subyacía en los discursos de la prensa, ellos consideraban este hecho como algo insólito, sin duda, por los prejuicios existentes en la sociedad del momento, a pesar de que la mujer compositora no fuera nada nuevo ni, por tanto, ninguna excepción⁶². Si los críticos no recordaban los anteriores estrenos de obras compuestas por otras mujeres no fue porque no los hubiera, sino porque estas composiciones no formaban parte del canon musical⁶³.

¿Una “excepcionalidad” triunfante o paternalista?

La crítica coincidió en señalar el estreno de *Becqueriana* como un hecho histórico: “El feminismo ¿invade las regiones propias de Bellini, Verdi, Chueca y Chapí? Es, verdaderamente, extraño, asombroso y digno de anunciarse por medio de la trompa épica”⁶⁴. No obstante, la cortesía desde la que la crítica construía sus discursos al dirigirse a una mujer rozaba, en muchas ocasiones, la

⁶¹ En esta nota manuscrita, María Rodrigo, además de interesarse por el estado de su familia, le pide a Miguel Salvador tres entradas para el concierto-homenaje a Joaquín Turina y Manuel de Falla que tendrá lugar dos días más tarde en el Ateneo de Madrid. “Correspondencia recibida por Miguel Salvador Carreras”, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Archivo personal de Miguel Salvador Carreras, signatura AMS 001/01.

⁶² Rodrigo no fue la primera mujer española que escribió música para la escena. Citamos a continuación algunas de las autoras más prolíficas que vivieron durante el siglo XIX: Soledad Bengoechea, Remedios Prota, Natividad Rojas, Pilar Contreras, Ascensión Martínez, Paulina Cabrero..., sin olvidar el frustrado estreno de Lluïsa Casagemas, que recibió críticas muy favorables y en las que se destacó el avance que suponía para las mujeres. Véase N. Hernández: *Formación y profesionalización musical...*, pp. 425-454.

⁶³ Pilar Ramos: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003, p. 65.

⁶⁴ Argos: “Madrid al día. Impresiones”, *La Región Extremeña. Diario Republicano*, Badajoz, LXI, 12 229, 13-4-1915, p. 1.

condescendencia: “Firma la música una señorita, María Rodrigo, y ello nos obliga a ser corteses”⁶⁵. Hubo, incluso, quien trató de fundamentar su éxito en que “es quien suministra tan honrosa página, una mujer como la señorita María Rodrigo, toda belleza y enjundiosa cultura artística”⁶⁶. La novedad que suponía que una mujer fuera la compositora también se especificó tras el estreno de *Diana cazadora*: “La partitura es digna de la obra, cuyo autor es novel y viste faldas”⁶⁷.

Todos los cronistas hicieron referencia al carácter pionero de la compositora por estrenar una ópera. Alejandro Saint-Aubin, desde *El Heraldo de Madrid*, habló de un hecho sin precedentes en España⁶⁸, al mismo tiempo que Diego de Vidaurreta en *La Mañana* y El Abate en *La Última Moda* hablaban de la primera española que había compuesto música para teatro⁶⁹.

El hecho de que la compositora fuera mujer no solo predispuso al espectador hacia la escucha —“Nunca recuerdo haber puesto tanto interés en una audición, como el que presté a estas impresiones”⁷⁰, afirmó el crítico de *Arte Musical* tras el estreno de *¡Alma española!*—; también lo indujo al aplauso antes incluso de escuchar su música: “La circunstancia excepcional de ser una señorita la autora de la partitura, predispuso al público desde el primer momento para el aplauso”⁷¹. En este sentido, tampoco faltaron las voces que puntualizaron que “los aplausos no se dirigieron a la música, sino a la dama”⁷². No podemos perder de vista que la mayoría de estos comentarios corteses que situaban en primer término el género de la compositora procedían de medios con tendencias republicanas y, presumiblemente, más progresistas: *El País*, *La Región Extremeña*, *La Publicidad* o *El Radical*, entre otros.

A pesar de que la respuesta de la crítica pareció unánime en los aspectos ya señalados, se aprecian ciertos matices diferenciadores dependiendo de la orientación ideológica del cronista en cuestión. Si bien el paternalismo que trascendía en muchas de las crónicas aquí analizadas dificultó la emancipación de la compositora en unos espacios masculinos, en otras ocasiones, este

⁶⁵ José Artís: “Revista teatral”, *La Publicidad*, Barcelona, XXXIX, 13 232, 23-1-1916, p. 4.

⁶⁶ Pabello: “Charlas: *Becqueriana*...”, p. 1.

⁶⁷ “De Teatros. En Variedades”, *El Radical*, Almería, I, 59, 7-9-1916, p. 2.

⁶⁸ “¿Una señorita compositora llamada al proscenio por la partitura de una ópera? Creo que el hecho no tiene precedentes en el mundo, y desde luego en España estoy casi seguro diré, pues de mi memoria no me fio ni mucho ni poco”. S. A.: “Vida teatral...”, p. 3.

⁶⁹ “Es muy interesante esta mujercita, la primera española, que yo recuerde, que haya escrito música para el teatro”. D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, p. 1; “aplaude con entusiasmo a la joven y gentil compositora madrileña, única mujer española que hasta aquí ha pisado la escena en calidad de autora lírica, y a quien felicito cordialmente por su triunfo, tan estruendoso como merecido”. El Abate: “Miscelánea. Cosas que pasan”, *La Última Moda*, Madrid, XXVIII, 1 410, 25-4-1915, p. 17.

⁷⁰ “Conciertos. Orquesta Filarmónica”, *Arte Musical*, Madrid, III, 54, 31-3-1917, pp. 3-4.

⁷¹ “Teatro de la Zarzuela. *Becqueriana*”, *El País*, Madrid, XXIX, 10 070, 10-4-1915, p. 2.

⁷² Argos: “Madrid al día. Impresiones...”, p. 1.

sentimiento se observa como un claro reconocimiento de orgullo y admiración hacia la compositora. Desde el diario conservador *La Correspondencia Militar* se subrayó, además de la expectación y la novedad ya descritas, la rebeldía de la compositora por adentrarse en unos espacios eminentemente masculinos:

Grandísima expectación había producido el anuncio de este estreno: nuevo era en España el caso de que una mujer se lanzase a la palestra teatral, abandonando prejuicios y tradiciones. Por su gallardía al desollarlos merece un aplauso [...]. Una sola tendencia y un único deseo animaba al selecto público que anoche invadió por completo todas sus localidades para presenciar el extraordinario suceso: aplaudir. A ello iban todos dispuestos, por benévola galantería los hombres, por decidido entusiasmo las mujeres hacia la compañera rebelde, en quien los prejuicios no habían bastado a ahogar los raudales de su inspiración⁷³.

A pesar de la cortesía que en este comentario se lee entre líneas y de que, tanto social como musicalmente se esperaba poco de las mujeres debido a los prejuicios sobre las capacidades de las mujeres, no podemos negar que, en cierto modo, se celebró su rebeldía, entendida en este caso no como un ataque revolucionario a la estabilidad social y al rol preconcebido de la mujer, sino como un modelo a seguir por otras mujeres. El mismo cronista continuaba: “Entre lo más florido de la literatura y la crítica acudieron al saloncillo a felicitar a la autora muchísimas damas, a quienes hasta ayer parecía prohibido pisar esos sitios que tanto despiertan su curiosidad, y cuyas puertas habíanles abierto de par en par por su genial rebeldía y la prueba triunfal de su compañera”⁷⁴.

En consonancia con Maldonado, desde *El Liberal Arriacense* se ensalzó a María Rodrigo como un símbolo desde el punto de vista social:

[...] era la primer mujer que, rompiendo el prejuicio, que saltando el valladar del convencionalismo, llevaba allí su arte delicado, su inspiración tierna; y aquellos aplausos sonaban como un himno hermoso de noble libertad, eran un símbolo que decía regeneración; eran la estrofa brillante que mostraba un nuevo camino por donde llegar a la aspiración elevada; era una nueva puerta que cedía ante la llamada decidida del tesón y de la voluntad, era algo que rotundo gritaba, con la firmeza de la verdad, a los padres y a las madres: “No eduquéis a vuestras hijas para el solo porvenir del matrimonio, porque ellas son más que un bibelot de adorno, más que un objeto de placer, más que una sometida, más que una rutinaria arregladora de la casa; ellas tienen un cerebro igual que el del hombre, de mayor percepción aún; ellas tienen un alma más tierna y más firme; pero ellas carecen de voluntad, por eso son débiles; fortaleced esa voluntad, hacedlas aptas para la lucha, que el ser fuerte es garantía de la bondad y así, cuando un día llegue hasta ella el

⁷³ Maldonado: “Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia Militar*, Madrid, XXXIX, 11 417, 10-4-1915, p. 3.

⁷⁴ *Ibid.*

hombre que va a darle su nombre y su corazón, podréis tener la seguridad que si la desgracia clava sus garras en el hogar, si una nube de lágrimas cruza por el cielo de su felicidad, sabrá luchar, sabrá vencer, sabrá hacerse respetar”⁷⁵.

Fue, por tanto, desde estos medios más conservadores, conscientes de los prejuicios y limitaciones que la mujer estaba comenzando a superar, desde los que no se dudó en admitir que la compositora había superado las expectativas de lo que se esperaba de una mujer y había sabido convertir, según Maldonado, “la benevolencia y la galantería en respetuosa y profunda admiración”⁷⁶. Continuaba: “Una general expectación y un religioso silencio reinaba en la sala al comenzar la obra. Al poco estábamos todos convencidos de que asistíamos a la revelación de una gran artista, gloria de la música española”. También desde *La Lectura Dominical*, caracterizado por su corte tradicional católico, se reconoció que el triunfo del estreno no se podía achacar a la cortesía que siempre se debía a las damas, “sino al mérito positivo de una partitura interesante, reveladora de grandes cualidades creadoras, espíritu delicado y conocimientos técnicos firmes y depurados”⁷⁷.

La escucha de la ópera de María Rodrigo consiguió que los cronistas transformaran sus muestras iniciales de cortesía —una cortesía que, como ya hemos mostrado, apareció de forma más descarada en los medios más progresistas— en profunda admiración y orgullo. A esta celebración también se sumaron otros cronistas como Alejandro Saint-Aubin: “La primera damita compositora que hemos visto en escena fue llamada, no por impulsos de cortesía, sino por dictados de justicia, pues el mérito de su obra arranca el aplauso. Tiene gran porvenir artístico la que escribió la partitura de *Becqueriana*, y lo celebro mucho, porque es dama y porque nació en mi pueblo de Madrid”⁷⁸.

En cambio, el mismo Maldonado que pareció celebrar el éxito de *Becqueriana* y la superación de los prejuicios que se tenían sobre la compositora, se negó a aceptar su música en igualdad de condiciones con respecto a la que componían los hombres. Describía la obra como “una melodía encantadora, todo poesía y todo dulzura, cual corresponde al cerebro y al corazón femenino que la dio vida”⁷⁹. Se alineaba así con las posiciones que defendían Adolfo Salazar y el crítico de *El País* —unos críticos, sin duda, más avanzados—, quienes trataban de banalizar su composición al alejarla de los supuestos lenguajes varoniles y, por tanto, legítimos⁸⁰.

⁷⁵ F. R. C.: “Crónica”, *El Liberal Arriacense*, Guadalajara, II, 62, 17-4-1915, pp. 2-3.

⁷⁶ Maldonado: “Teatro de la Zarzuela...”, p. 3.

⁷⁷ P. Caballero: “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, Madrid, XXXII, 1 113, 1-1-1915, p. 281.

⁷⁸ S. A.: “Vida teatral...”, p. 3.

⁷⁹ Maldonado: “Teatro de la Zarzuela...”, p. 3.

⁸⁰ Salazar escribió: “*Becqueriana*, en cuanto a la sensibilidad que revela, es bien la obra de una mujer. Su ligereza, digamos fragilidad; su sutilidad de mariposa es la contribución a la música del eterno femenino”. A. Salazar: “La música en España...”, p. 11. Al mismo tiempo, el crítico de *El País* definió la ópera

En el extremo opuesto se encontraba otro amplio sector de la crítica que trató de ver cualidades masculinas en la música de María Rodrigo, el mejor elogio, pese a la condescendencia, que se le podía hacer a la música compuesta por una mujer. Crear era algo considerado propio del varón, y fueron cualidades masculinas las que los cronistas trataron de entrever en su lenguaje compositivo como un medio para justificar el acceso de María Rodrigo a los espacios públicos⁸¹.

Comentarios como “no una mujer, sino un alma varonil curtida en las luchas diarias, hubiera dudado de alcanzar tan difícil propósito”⁸², “por la energía de la instrumentación, la originalidad de su estructura, que ofrece un modo de hacer propio, personal, [...] no parece la partitura de *Becqueriana* obra de una mujer”⁸³, “no es en manos de la Srta. María Rodrigo la orquesta un guitarrón para acompañamiento de cuatro melodías cursis y ramplo-nas”⁸⁴ o “la música es apasionada y tierna... la instrumentación, perfecta; la técnica de un maestro”⁸⁵ representaban la otra imagen que los críticos mostraba sobre la música de María Rodrigo⁸⁶. “Escribe música como los hombres... como los hombres que la escriben bien, que hay de todo”, llegó a afirmar el cronista de *El Universo*⁸⁷. El concepto canónico de compositor estaba asociado a una práctica de hombres y, por ello, la idea de mujer compositora se legitimó desde su masculinización.

Nos parecen, en cambio, más discriminatorias que muchos de los comentarios que le dedicaron algunos compañeros masculinos, las declaraciones de Margarita Nelken tras el estreno de las impresiones sinfónicas *¡Alma española!* Aunque no podemos negar que Nelken denunciara la marginación social a la que estaba sometida la mujer⁸⁸, ella compartió con el resto de cronistas la misma visión de excepción: “María Rodrigo es la única compositora española, y una de las muy pocas compositoras que hay en el mundo”⁸⁹. Sin embargo, sus comentarios denotan más proteccionismo hacia su compañera que muchos de los que expresaron los hombres: “Sea cual fuere la suerte de

como una “obrita de aspiraciones modestas y de limitadísimos recursos melódicos e instrumentales, pero delicada y plácida”. *El País*: “Teatro de la Zarzuela...”, p. 2.

⁸¹ Marcia J. Citron: *Gender & the Musical Canon*, Chicago, University of Illinois Press, 2000 (1.ª ed. 1993), p. 182.

⁸² J. M. M.: “Los teatros...”, p. 6.

⁸³ X. Cabello: “Obras y cómicos...”, p. 4.

⁸⁴ S. A.: “Vida teatral...”, p. 3.

⁸⁵ D. Vidaurreta: “Esta noche en la Zarzuela...”, pp. 1-2.

⁸⁶ M. Palacios: “Música y género...”, p. 79.

⁸⁷ Wem: “Crónica teatral. Zarzuela: *Becqueriana*”, *El Universo*, 10-4-1915. Citado en M. Palacios: “Música y género...”, p. 80.

⁸⁸ Trinidad Barbero Reviejo: *Margarita Nelken (Madrid 1894, México D. F. 1968). Compromiso político, social y estético*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.

⁸⁹ Margarita Nelken: “La vida y las mujeres. Las compositoras: María Rodrigo”, *El Día*, Madrid, XXXVII, 13 178, 3-12-1916, p. 3.

esta composición, el solo hecho de que exista merece el más cariñoso respeto”. Continuaba: “La mujer que ha hecho una composición para la orquesta Filarmónica tiene que haber sentido todo lo que la música debe ser; ‘se ha dado cuenta’, y, aunque esta composición no lograra imponerse, será siempre la obra de una artista nada vulgar”⁹⁰.

Nelken, junto con Matilde Muñoz, fueron las únicas voces femeninas activas durante esos años que cubrieron los estrenos de María Rodrigo. Sin embargo, sus comentarios no difirieron de lo que expresaban sus homólogos masculinos. Matilde Muñoz, como la mayoría de los cronistas, trató de justificar la falta de personalidad propia de *¡Alma española!* en los pensamientos contradictorios que tanto debían impresionar a los compositores jóvenes e inexperimentados:

[...] algún empeño que puede advertirse en su joven autora de apartar [sic, probablemente “aparear”] a la positiva frescura y espontaneidad de sus ideas los elementos de una técnica cuyo especial carácter de universalización acaso les resta un tanto de sabor local. En esto la señorita Rodrigo sufre esa especie de espejismo que alucina fácil y lógicamente a los artistas jóvenes, importados fuera de España en los instantes en que les sería más ventajoso permanecer en ella y estudiar directamente sus bellezas⁹¹.

Un símbolo que todavía no hemos mencionado y que acercó todavía más la compositora a la escena pública fue su presentación en el escenario para saludar al público después de los estrenos aquí analizados. Los cronistas utilizaron este pretexto para mostrar la recurrente cualidad de la modestia como atributo femenino –y casi inevitable– al referirse a una mujer en esta época, como también fue el uso de determinados adjetivos –como “preciosa”, “inspirada” o “delicada”– al describir su música. Ángel María Castell escribió: “María Rodrigo, juvenil, simpática y risueña, acogió estas manifestaciones del público con modestia encantadora”⁹². Maldonado, del mismo modo, afirmó: “Ante la insistencia del público todo, hubo de avanzar al proscenio la señorita Rodrigo, emocionada, modesta, a recoger el lauro a que su divino arte la había hecho acreedora”⁹³.

A pesar de que no se ha encontrado ningún comentario que enfatice su labor como directora de orquesta –lo cual no deja de resultar sorprendente en todos los sentidos–, María Rodrigo dirigió la orquesta no solo en la representación benéfica de la zarzuela *Diana cazadora*, celebrada el 15 de diciembre de 1917 en el Teatro de la Comedia⁹⁴, sino también en el reestreno de la ópera

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ M. M.: “De Música. Price. Los conciertos de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, LI, 17 994, 19-3-1917, p. 4.

⁹² A. M. C.: “Los estrenos...”, p. 17.

⁹³ Maldonado: “Teatro de la Zarzuela...”, p. 3.

⁹⁴ “Diversiones públicas. Función benéfica”, *La Época*, Madrid, LXIX, 24 123, 12-12-1917, p. 4.

Becqueriana en el Teatro Cómico de Barcelona en julio de ese mismo año⁹⁵. El modelo de mujer decidida y rebelde que se desprende de esta imagen de María Rodrigo como directora de sus propias composiciones y que mostraban, además, los cronistas más comprometidos con la realidad social de las mujeres, contrastaba con la imagen de joven “pálida, modesta, temblorosa y emocionada”⁹⁶ que se proyectaba desde otros medios como *El Liberal Arriacense*. Asimismo, contradecía la concepción estereotipada de una mujer indecisa a la que se hacía referencia en tono jocoso desde la revista ilustrada *Blanco y Negro*: “He oído hablar con elogio de una mujer indecisa; pero esta no será, digo yo, porque, si la escribió [la ópera], es porque ya se ha decidido”⁹⁷.

Sin embargo, no fue esa imagen de persona dubitativa la que la propia María Rodrigo mostró en una entrevista realizada tan solo unos meses después del estreno de *Becqueriana*⁹⁸. La compositora expresó su total disconformidad con el sistema musical español e, incluso, hizo referencia al uso de la “violencia” —algo totalmente novedoso en una mujer— como el procedimiento más adecuado para corregir la indisciplina que reinaba tanto en el conservatorio como en el teatro. La compositora ejemplificó como modelo a seguir el singular “orden” del pueblo germano al que ella elogiaba y explicó, como una muestra de esa disciplina, que los alemanes le prohibían tocar el piano durante la siesta para no molestar a los vecinos. Estas afirmaciones nos muestran a una María Rodrigo francamente enfadada y contradicen la imagen estereotipada de una persona indecisa y delicada que desde la prensa se quería proyectar⁹⁹.

Por último, nos detendremos en los términos empleados para nombrar a la compositora por los diferentes cronistas. Los diminutivos que predominaban en los medios más progresistas como “damita compositora” —en *El Heraldo de Madrid*—, “mujercita” o “señorita” —en *La Mañana*— e, incluso, el uso del término “obrita” para denominar a una ópera —en *El País*— contrastan con los adjetivos que acompañan a la compositora desde los medios más conservadores: “notable” —en *La Correspondencia de España*—, “inspirada” —en *Lira Española*—, “laureada” —en *La Época*— o “distinguida” —en *El Correo Español*—. El uso de estos adjetivos —calificativos, por cierto, muy similares a los que se usaban para hablar de los compositores— al referirse a María Rodrigo desde fechas muy tempranas —antes, incluso, de finalizar sus estudios de composición en el Conservatorio¹⁰⁰—, se podían deber a la mera cortesía. Sin embargo, los comentarios

⁹⁵ “Espectáculos. Teatro Cómico”, *El Diluvio*, Barcelona, LIX, 199, 18-7-1917, p. 8.

⁹⁶ F. R. C.: “Crónica...”, pp. 2-3.

⁹⁷ Floridor: “Mentidero teatral”, *Blanco y Negro*, Madrid, 1 235, 17-1-1915, p. 44.

⁹⁸ C. Impertinente: “Lo que dicen los músicos...”, p. 4.

⁹⁹ Sin ir más lejos, en esta misma entrevista se lee sobre María Rodrigo: “no protesta de esto y de otras cosas porque su delicadeza se lo impide”. *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁰ “Notable compositora señorita María Rodrigo”. “Noticias generales”, *La Mañana*, Madrid, III, 521, 13-5-1911, p. 3; “joven y distinguida compositora María Rodrigo”. Miguel Salvador: “Asociación de divulgación artística”, *Revista Musical*, Bilbao, III, 5, mayo 1911, p. 115.

triumfantes y los ánimos que desde estos mismos medios se infundían hacia la compositora para que siguiera trabajando¹⁰¹, especialmente, tras los estrenos menos exitosos, como *Diana cazadora* o *¡Alma española!*, nos llevan a descartar que fueran comentarios fundamentados exclusivamente en la cortesía o el paternalismo que siempre se debían a una dama, tal y como ellos mismos puntualizaban.

El éxito de *Becqueriana*, con el que María Rodrigo había conseguido superar las expectativas de los cronistas y del público, sirvió para que el resto de sus estrenos fueran asumidos con mayor naturalidad. A pesar de que ya no necesitaron marcar la excepcionalidad de la autora, algunos críticos, como José Subirá, todavía se excusaban a la hora de emitir juicios negativos tras el estreno de *¡Alma española!*: “Desearía excusarme de mencionar la deficiente calidad de este producto artístico, en atención a que la señorita Rodrigo es una de las compositoras que trabajan con más ardor y con más entusiasmo, por lo cual debe alentársela; pero cuando el cronista coloca la sinceridad por encima de todo, su pluma ha de destilar la verdad, por amarga que sea”¹⁰².

Conclusiones

A partir de la prensa se ha podido reconstruir cómo la diferencia de género marcó fuertemente sus discursos y se convirtió en un espacio básico desde el que la crítica musical, eminentemente masculina, construía sus crónicas al referirse a los estrenos de María Rodrigo. Es verdad que hemos hecho referencia a Margarita Nelken y Matilde Muñoz; sin embargo, sus comentarios no diferían en gran medida de lo que escribían sus compañeros varones.

El análisis del discurso de la crítica nos ha permitido conocer las diferentes estrategias empleadas por los críticos para tratar de justificar la presencia de una mujer en la escena pública. Desde esta perspectiva, la búsqueda de pretextos que legitimaran a la compositora se convirtió en un lugar común al dirigirse a María Rodrigo, como ya ocurría y siguió ocurriendo posteriormente con otras mujeres que aparecían en la escena pública. A la práctica común de asociar el nombre de la compositora con varones prestigiosos y autorizados habría que añadir su legitimación mediante la asimilación o diferenciación con respecto a

¹⁰¹ “La cultura y la inspiración de la nueva artista son una esperanza para el porvenir”. C.: “Los conciertos de Bellas Artes. ‘La Filarmónica’”, *El Correo Español*, Madrid, XXX, 8 715, 17-3-1917, p. 3; “Reciba mi enhorabuena y a trabajar”. Geiger: “En Price. El concierto de la Filarmónica”, *La Nación*, Madrid, II, 104, 17-3-1917, p. 11; “Esperemos que en obras posteriores, orientando mejor la señorita Rodrigo su indiscutible talento y su saber evidente, logre victorias más decisivas”. A. Barrado: “Teatro Price. Orquesta Filarmónica”, *La Época*, Madrid, LXIX, 23 855, 17-3-1917, p. 1; “Y es lástima, porque creemos en las dotes positivas de la Srta. Rodrigo [...]. Pero su fibra, que es recia, luchará por el desquite, y lo conseguirá. Estamos seguros de que así ha de ser”. “De música. Conciertos de la Orquesta Filarmónica”, *España*, Madrid, III, 113, 22-3-1917, p. 16.

¹⁰² José Subirá: “Los conciertos de la Filarmónica”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, IX, 3, marzo 1917, pp. 15-16.

lo que se consideraba masculino y, por tanto, legítimo. A pesar de que la mayoría de los cronistas entendieron estos estrenos como un hecho excepcional y, tomando en consideración que sus discursos partían de la idea preconcebida de que las capacidades de las mujeres eran menores, no podemos negar que muchos de ellos mostraron su admiración por la compositora y se sintieron, en cierto modo, orgullosos, bien fuera por razones personales, artístico-musicales, sociales o generacionales.

También es cierto que en muchas de esas crónicas trascendía el paternalismo y la cortesía, a veces rozando lo condescendiente y banalizando su labor, algo que, por otro lado, era ineludible en la época que analizamos. Paradójicamente, se ha mostrado que los cronistas que destacaron la autoría femenina como un logro colaboraban en los medios más conservadores. Por tanto, en el caso de María Rodrigo, la imagen que ellos proyectaban de la compositora como una mujer rebelde y un modelo para la sociedad femenina, se enfrentaba con los prejuicios más asumidos que se manifestaban desde otros medios, presumiblemente, más progresistas.

Por último, no podemos pasar por alto las estrategias que la propia compositora empleó para adaptarse a un entorno dominado por los hombres. María Rodrigo sabía que su colaboración con los hermanos Álvarez Quintero y la presentación de su nombre junto al de su maestro Strauss serían las llaves que le abrirían la puerta de las instituciones musicales más relevantes del momento.

Bibliografía

- BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- BARBERO REVIEJO, Trinidad: *Margarita Nelken (Madrid 1894, México D. F. 1968). Compromiso político, social y estético*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.
- CAMPOS FONSECA, Susan: “Voces de memoria: compositoras en la era de María Martínez Sierra”, *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Teresa Cascudo (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 35-61.
- : “Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?”, *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*, Teresa Cascudo, Germán Gan (eds.), Huelva, Editorial Doble J, 2014, pp. 31-53.
- CLEMENTE ESTUPIÑÁN, Ignacio: *Rosa García Ascot y la Generación del 27*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2018.
- CITRON, Marcia J.: *Gender & the Musical Canon*, Chicago, University of Illinois Press, 2000 (1.^a ed. 1993).
- CHÁVARRI ALONSO, 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 Colodredo, Candela Tormo Valpuesta (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 319-332.

- EZAMA GIL, Ángeles: *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Logroño, Genuve Ediciones, 2018.
- FERREIRO CARBALLO, David: *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): historia, repertorio y recepción*, trabajo fin de máster, Madrid, Universidad Complutense, 2015.
- 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.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves: “¿Compositoras invisibles?: La creación musical femenina en España en el siglo XIX a través de la prensa de la época”, *Quadrivium*, 5, 2014.
- : *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, Concejalía de Igualdad, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.
- HERRERO GONZÁLEZ, Fania: *Mercedes Rodrigo: una pionera de la psicología aplicada en España y en Colombia*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- LOSADA GALLEGO, Carmen: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Nova*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- PALACIOS, María: “Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)”, *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 75-90.
- : “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.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, 5, 2014.
- PERÓN PÉREZ, Tania: *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2020.
- RAMOS, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor: *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1953.
- SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio: “La música en la Universidad Popular de Madrid”, *Nassarre*, 33, 2017, pp. 159-202.
- VALESKE, Martin; HUBER, Angelika: “Anton Beer-Walbrunn. Der begnadete Melodiker”, *Musik in Bayern*, 81, 2016, pp. 149-184.

Recibido: 21-1-2021

Aceptado: 13-7-2021