Associació Valenciana Musicologia

Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti

Emma Virginia García Gutiérrez

Resum

El present article pretén mostrar quina posició va ocupar la dona dins de la recuperació de Domenico Scarlatti en els inicis del segle XX. En vida del compositor la dona va ser musa i destinatària de la seua obra, en la seua recuperació es va convertir en difusora i transmissora de la seua música. L'estudi de l'àmplia nòmina d'intèrpretes scarlatins ens va permetre enfocar l'investigació des de la perspectiva de gènere i a partir d'ací hem pogut determinar quins van ser els perfils femenins més representatius. Per últim, l'anàlisi de les crítiques als concers scarlatins ens ha oferit una panoràmica de la consideració de la dona respecte de l'home i de les dones respecte d'un referent internacional com Wanda Landowska.

Resumen

El presente artículo pretende mostrar qué posición ocupó la mujer dentro de la recuperación de Domenico Scarlatti acontecida en los inicios del siglo XX. En vida del compositor la mujer fue musa y destinataria de su obra, en su recuperación se convirtió en difusora y transmisora de su música. El estudio de la amplia nómina de intérpretes scarlattianos nos permitió enfocar la investigación desde la perspectiva de género y a partir de ahí hemos podido determinar cuáles fueron los perfiles femeninos más representativos. Por último, el análisis de las críticas a los conciertos scarlattianos nos ha ofrecido una panorámica de la consideración de la mujer respecto del hombre y de las mujeres respecto de un referente internacional como Wanda Landowska.

Abstract

This article aims to show what position women occupied in the Scarlattian recovery that took place in the early twentieth century. During Scarlatti's life, the 'woman' (o women) was the muse and dedicatee of his work. In the recovery of his music, women became diffusing the transmitters of his music. The wide list of Scarlattian performers has allowed us to approach this research from a gender perspective. As a consequence, the most representative women profiles have been determined. Finally, the analysis of the criticisms of the Scarlattian concerts have offered us an overview of the treatment of women compared with men, and of women compared with an international model such as Wanda Landowska.

Abordar el estudio de la creación musical de Domenico Scarlatti obviando la presencia que tuvo María Bárbara de Braganza en gran parte de su vida resultaría erróneo e incompleto. Por esta razón, nos planteamos si el vínculo existente entre Scarlatti y el elemento femenino se gestó en el siglo XVIII durante el período en el que el músico estuvo al servicio de la que un día fuera reina de España (1729-1757).

Algunas de las muestras que avalan nuestro planteamiento las encontramos, por ejemplo, en detalles como la dedicatoria a los Príncipes de Asturias que el compositor plasmó en la primera edición de los *Essercizi per gravicembalo*1,bien como símbolo de respeto y deferencia hacia sus mecenas, bien en el hecho que consideramos, que otorgaría más peso a la idea principal de esta investigación: la composición *quasi* exclusiva de sus sonatas de tecla para su alumna, la princesa de Asturias (1746-1758). De esta manera, observamos que la figura femenina −representada por María Bárbara– pasa a ser algo más que una musa inspiradora de arte, se convierte en condicionante directa de la obra en tanto su principal destinataria e intérprete.

Olvidemos por un momento qué representan históricamente Scarlatti y María Bárbara2 y centrémonos en el rol que ejercían cada uno: maestro y alumna unidos además por la relación de mecenazgo. ¿Sería descabellado pensar que un maestro –en aquella época– compusiera obras dedicadas a sus alumnas teniendo en cuenta tanto las posibilidades físicas de las mismas como los objetivos técnicos e interpretativos a alcanzar? La respuesta es clara. En ese caso, ¿por qué tendría que ser distinto cuando se trata de Scarlatti y la princesa? Basándonos en esta premisa, nos planteamos también que la configuración de gran parte de las obras scarlattianas fueron concebidas y probablemente adecuadas a una serie de particularidades que coinciden con las características de, al menos, un paradigma concreto de interpretación femenina. Lo cual no implica que este corpus fuera dirigido o debiera ser interpretado exclusivamente por mujeres. Es decir, pensamos que el factor femenino sí existió e incluso condicionó la obra scarlattiana propiciando, de esta manera, el origen de la construcción social por la que se ha considerado a Domenico Scarlatti parte del repertorio femenino.

A raíz de diversas investigaciones realizadas –como la llevada a cabo por Katharine Ellis a finales de los años 90 (Ellis, 1997: 353-385) sabemos que a mediados del siglo XIX en el Conservatorio de París existía una división del repertorio en función del género. Las composiciones de estilos anteriores a Beethoven –como la música barroca– o compositores como Haydn, Mozart o Hummel conformaban el repertorio femenino, mientras que Beethoven y posteriores compositores virtuosos como Liszt o Thalberg eran exclusivos del corpus musical interpretado por hombres (Ellis, 1997: 363). Esta separación del repertorio dependiendo del género llevaba consigo la asociación de cualidades interpretativas con características de naturaleza física: mientras que los hombres se formaban en el virtuosismo, la potencia o la brillantez como muestra de fortaleza física, las mujeres eran educadas en el cultivo de la técnica digital, es decir, eran instruidas en la precisión, la agilidad y la ligereza, unas cualidades para las que no se requería un físico potente y que se adecuaban perfectamente al repertorio scarlattiano.

En estos mismos años, concretamente en 1830, nacía en Madrid «el primer centro oficial de música en España» (Hernández, 2011: 8), el Real Conservatorio de Música de María Cristina. Nieves Hernández Romero realiza un estudio sobre la educación musical y posterior proyección laboral de las mujeres formadas en este centro en el que indica cómo desde un inicio las mujeres fueron partícipes de la enseñanza musical de este organismo musical sin existir prohibición alguna en la asistencia de alumnas a las asignaturas impartidas3, aunque éstas acudían en horario distinto al de los alumnos (Hernández, 2011: 10). Entablando una comparación más directa con el argumento de Katharine Ellis, debemos señalar que, en Madrid, aunque el género femenino siempre prevaleció en la asignatura de piano, en el último tercio del siglo XIX existió un incremento considerable en el número de alumnas que realizaron estos estudios. En cualquier caso, este dato de género sólo es relevante desde un punto de vista estadístico, pues académicamente, tal y como dice la autora:

En cuanto a los métodos y programas de las asignaturas no se hacen salvedades ni muestran diferencias para las alumnas. De hecho, a menudo, sobre todo en los primeros años, se especificaba que las instrucciones dictadas servían para los discípulos de ambos sexos. Otro signo de la normalización de la educación musical femenina es que, con los años, en los programas y métodos ni siquiera se hacía este tipo de aclaraciones. (Hernández, 2011: 13).

Teniendo en cuenta estos estudios observamos cómo a diferencia de la enseñanza pianística parisina, en el Conservatorio de Madrid no se llevaron a cabo distinciones de género en cuanto a repertorio se refiere. Según la autora, no existieron disparidades en las obras preparadas durante el curso aunque «sí había diferencias en las obras presentadas a los concursos de piano […], debiendo preparar una pieza las alumnas y otra los alumnos. Además concurrían días distintos, de forma que no sólo no competían entre ellos, sino que ni siquiera se les escuchaba a la vez» (Hernández, 2011: 14).

Centrándonos ya en el repertorio scarlattiano, aunque en el siglo XX éste pasó a ser un corpus universal desde el punto de vista del género, en su manera de interpretarlo seguía estando muy presente la figura femenina. Tanto es así, que incluso el concepto de Scarlatti como compositor femenino ha permanecido latente prácticamente hasta nuestros días, tal y como observamos en este fragmento perteneciente al artículo «Música y feminismo» de Edward Said fechado en 1987 y referido a la pianista española Alicia de Larrocha: «A excepción de la música española, que prácticamente es su coto privado, De Larrocha tiende a tocar música identificada de manera más inmediata con intérpretes femeninas (por su pequeñez e intimidad) que con hombres: Scarlatti, Chopin, Mozart e incluso Bach» (Said, 2011: 73).

Nos resulta interesante destacar la reflexión que realiza el autor hacia el repertorio que normalmente acostumbraba a tocar la pianista Alicia de Larrocha, porque tratándose de una fecha tardía, es relevante que a finales del siglo XX se replantee el tema del tópico femenino continuando la línea de pensamiento decimonónico. Por ello, creemos que

podríamos considerar el caso scarlattiano como uno de los muchos ejemplos de la perpetuación histórica de determinados arquetipos estilísticos.

Las investigaciones realizadas acerca de la recuperación interpretativa de la obra de Domenico Scarlatti llevada a cabo durante el primer cuarto del siglo XX en España (García, 2012), nos han mostrado cómo al inicio de la nueva centuria el repertorio scarlattiano pasó a ser un repertorio universal. Las estadísticas realizadas a partir del vaciado de la prensa nos han arrojado un total de casi 70 intérpretes diferentes de los cuales 33, es decir el 48% de ellos, son mujeres. Este dato tan equitativo es el que nos ha hecho reflexionar sobre la posibilidad de enfocar el estudio de la recuperación del clavecinista desde la perspectiva de género. De esta manera, observaremos qué roles desempeñó la mujer en el contexto scarlattiano del siglo XX y cómo y de qué manera la crítica especializada interpretó su labor musical en la prensa de la época.4

MUJERES SCARLATIANAS DEL SIGLO XX: INTÉRPRETES Y DOCENTES

El elevado número de nombres femeninos localizados en la búsqueda de conciertos scarlattianos nos ha brindado la oportunidad de observar que los dos perfiles predominantes desarrollados por la mujer en los inicios del siglo XX dentro del ámbito musical fueron la interpretación y la docencia. En este epígrafe abordaremos la relación que existió entre ambos perfiles y Domenico Scarlatti.

Intérpretes

La mujer intérprete, fuese en actos públicos o privados, resultó ser el perfil scarlattiano más frecuente. Aunque más tarde algunas de ellas fueran o se convirtieran en profesoras, el paso previo a la docencia era la interpretación. Las intérpretes estudiadas a lo largo de la investigación se caracterizan por ser, en su mayoría, niñas y adolescentes que gozaron de gran prestigio en su época, pero de las que actualmente desconocemos qué fue de su carrera pianística. En este aspecto, creemos que las convenciones sociales de la época, «el matrimonio o la idea de que las mujeres sólo estaban capacitadas para determinadas disciplinas» (Hernández, 2011: 9), jugaron un papel clave. Tan solo es necesario rastrear la bibliografía en torno a estas intérpretes y a sus homólogos masculinos para apreciar que ellas parecen haber desaparecido del panorama historiográfico con el paso de los años.

Carmen Pérez García (1895-1974) (Millán, 2005: 814) es un ejemplo representativo de una de las muchas intérpretes españolas olvidadas con el tiempo. Esta pianista gaditana se formó en su ciudad natal, después marchó a la capital y por último, gracias a las ayudas de la Junta de Ampliación de Estudios, continuó sus enseñanzas en París (Cuenca, 1927: 240).5 Su labor interpretativa fue ampliamente reconocida alzándose como ganadora de diversos premios y concursos de piano. Además, a pesar de los pocos datos que conocemos de su trayectoria, sí ha llegado hasta nosotros que Carmen compuso al menos dos obras tituladas *Aires andaluces* y *En el abismo*6, interpretada esta última junto a una *Sonata en Do* de Scarlatti en uno de sus recitales matritenses.7

Durante su estancia en París, Carmen Pérez coincidió en el Conservatorio con otro joven pianista español, José Cubiles (1894-1971). Los dos músicos, además de ser grandes pianistas reconocidos por el público de la época, tuvieron en común haber sido intérpretes scarlattianos, vencedores de diversos premios de piano, pensionados por el Estado para continuar sus estudios en el extranjero, benefactores del mecenazgo de la realeza y aristocracia española de la época, y ambos ganadores del premio del Conservatorio de París en 1914.8 A pesar de que los dos gozaron del mismo nivel de reconocimiento y prestigio interpretativo a nivel internacional, y de que sus carreras mantuvieron cierto paralelismo, Cubiles siguió cosechando éxitos hasta 19599, mientras que las últimas referencias, encontradas hasta el momento, sobre Carmen Pérez datan de 1920 –fecha de su boda con el violonchelista Domingo Taltavull10– y 1921, donde se sitúa al matrimonio en una gira en México.11

La principal conclusión que extraemos de este relato es que la historia de Carmen Pérez es una muestra más de cómo las carreras de las pianistas españolas se vieron frustradas por sus obligaciones sociales como esposas.

Más avanzada la centuria, entra en escena otra mujer prácticamente olvidada hoy en día, aunque –como en el caso de Carmen Pérez– en su época fue muy alabada por parte de la crítica española y francesa: Amparo Garrigues. Esta pianista valenciana, pensionada primero por el Ayuntamiento de su ciudad natal, Valencia, y posteriormente –en 193312– por la Junta de Ampliación de Estudios para continuar su formación en París, concretamente en Saint-Leu-la Fôret, fue considerada una de las discípulas directas de la clavecinista Wanda Landowska (Torres, 2013: 8).

El 14 de abril de 1932, Salvador de Madariaga, representante español en la capital francesa, tuvo a bien organizar un magnífico evento para festejar el primer aniversario de la II República española. Algunas personalidades del mundo musical español asistieron al evento como así se publicaba en *El Heraldo de Madrid*:

Joaquín Nin y su bellísima esposa; el cuarteto Aguilar con su hada y musa Elisa, […] la preciosa y genial pianista Amparo Garrigues –que deleitó a los invitados del Sr. Madariaga con todas las delicadezas de su arte vigoroso–; […] Halffter, el compositor original; […] “Soirée” inolvidable, […] en la que todos saludaron a esta futura celebridad española en el piano y en el clavecino que se llama Amparo Garrigues, discípula predilecta de la insuperable Wanda Landowska. (Artemio Precioso, 1932: 10).

Esta crónica nos da muestra de la estima en que se tenía a la pianista, que en un evento de tal categoría al que asistieron grandes figuras del mundo musical del momento, fue una de las encargadas de hacer sonar la música. Pero, además de todos estos motivos, queremos destacar a Amparo Garrigues por su relación con el mundo del

clave. Desafortunadamente no tenemos constancia de que esta pianista interpretara a Scarlatti en España, mas siendo discípula de Landowska no nos cabe duda alguna que lo estudió y lo trabajó. Aun así, nos resulta interesante destacar que en el concierto ofrecido en el Instituto Francés de España, en 1933, interpretó la obra de otro clavecinista coetáneo a Scarlatti, el Padre Antonio Soler (Bacarisse, 1933: 8).

En los años 30, la figura de Domenico Scarlatti ya era ampliamente conocida en el entorno académico y su música había sido interpretada en España por gran cantidad de artistas nacionales y extranjeros desde principios de siglo (García, 2013: 56). Por el contrario, aunque el resurgimiento de la obra para tecla del Padre Antonio Soler no tuvo lugar hasta 1917[13], a partir de este momento tenemos constancia de que su música continuó interpretándose en conciertos.[14]

Hasta ahora hemos hablado de interpretaciones scarlattianas públicas, pero la interpretación femenina de Scarlatti no sólo se produjo en estos ámbitos, sino que también encontramos varias intérpretes en los círculos privados de la burguesía del Madrid de la época; no olvidemos que hasta el momento dicho repertorio era concebido para este tipo de contextos particulares. Aunque en menor medida que los conciertos públicos, la prensa también recogió alguna muestra de estas ejecuciones reservadas, como por el ejemplo, el concierto ofrecido por la pianista Andrea Oñate en la residencia de los Marqueses de Torrelaguna[15] o el concierto programado en la residencia de Los Medina[16], en los que ambas intérpretes ejecutaron a Scarlatti. Este tipo de recitales íntimos, fueran programados o espontáneos, casi siempre eran llevados a cabo por la señora o señoritas de la casa, reproduciendo de esta manera el prototipo de concierto íntimo decimonónico (Alonso, 2002: 606-609). Pero, a pesar de que hayan quedado menos testimonios de estas actuaciones, probablemente fue en este ambiente donde existió una mayor presencia de interpretación femenina.

Al margen de interpretaciones públicas o privadas, dentro del perfil de intérprete debemos señalar el caso excepcional que fue la pianista y clavecinista Wanda Landowska. Su presencia en España fue muy representativa, pues –exceptuando los años de enseñanza en la Hochshule für Musik de Berlín (1913-1919)– entre 1905 y los años 40, la clavecinista visitó España prácticamente cada año (Torres, 2013: 2). Además, tenemos constancia de que, al menos, en cinco ocasiones interpretó a Scarlatti en Madrid.[17]

Landowska se convirtió en todo un icono de la época. Representaba la intérprete consagrada y la mujer con carrera profesional con una gran diferencia sobre las demás: era extranjera y por tanto estaba exenta de buena parte de la carga social contra la que el resto de mujeres españolas debía luchar, pues procedía de sociedades más abiertas ideológicamente. En apartados siguientes profundizaremos sobre su figura.

Como vemos, no sólo existían desigualdades entre hombres y mujeres, sino que también las había dentro del género femenino y no sólo en el contexto musical; en otros ámbitos artísticos sucedía exactamente lo mismo. Estrella de Diego hace alusión a esta cuestión, dentro del mundo pictórico, diciendo que «la diferencia básica entre nuestras pintoras y las pintoras francesas, inglesas, suecas o finlandesas es abismal porque es educativa. Las extranjeras no sólo tenían más oportunidades de salir a otros países […], sino que al salir se emancipaban» (Diego, 1987: 288). Al igual que estas pintoras, muchas de las españolas pianistas también tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero y conocer otras enseñanzas y otro modo de vida; lo que no creemos es que llegaran a emanciparse pues la mayoría de ellas eran muy jóvenes a su marcha y probablemente fueran acompañadas por sus familias; además, a su regreso a España –como hemos visto– su carrera quedaba truncada.

Docentes

Sin duda, una de las salidas más factibles para las mujeres que querían dedicarse al mundo musical de forma profesional fue la docencia. Pilar Fernández de la Mora y Julia Parody, ambas catedráticas del Real Conservatorio de Madrid, son los dos ejemplos de este perfil que hemos encontrado en nuestra investigación.

La pianista Pilar Fernández de la Mora (1867-1929) (Pérez, 1999: 62) fue la primera mujer que consiguió una plaza numeraria por oposición en el Conservatorio de Madrid en 1896 (Hernández, 2011: 24-25). Además, fue la única mujer dentro de los opositores que optaron a la cátedra de piano vacante debido a la defunción de Dámaso Zabalza.[18] Pero no fue hasta principios de marzo cuando el periódico *La Unión Católica* daba la noticia de su vencimiento: «En la sesión que ayer celebró el Consejo de Instrucción pública, se propuso para la clase de piano vacante en la Escuela Nacional de Música, a la Srta. Pilar Fernández de la Moza [*sic*]».[19] Como curiosidad, pero también como muestra del prestigio que alcanzó Fernández de la Mora, destacamos que formó parte –junto a Bretón, Malats, Tragó, Pellicer y Cuéllar– del jurado del Concurso de piano Ortiz y Cussó en 1905, año en que Manuel de Falla resultó ganador.[20]

La pianista logró hacerse respetar profesionalmente dentro de un mundo de hombres; tanto es así que a su fallecimiento, en 1929, Julio Gómez escribió que de las aulas de Fernández de la Mora y José Tragó salieron «los mejores pianistas españoles» (Gómez, 1929: 2). Algunos de estos pianistas formados por la prestigiosa pedagoga los hemos hallado a lo largo de nuestro estudio por ser intérpretes scarlattianos: Norita Pereira, José Cubiles o Pepe Ávila. Incluso la propia Pilar también interpretó a Scarlatti en alguna ocasión[21], aunque no se conoce si cultivó con regularidad este repertorio.

Por el contrario, de su compañera de cátedra Julia Parody sí conocemos que se especializó en la interpretación de Bach y los clavecinistas (Martín, 2000: 473), compositores por los que sentía predilección como así se recoge en un artículo de Rogelio Villar a raíz de una entrevista mantenida con la pianista: «Sus autores preferidos, y los que más

toca, son, en primer término, Bach que la emociona intensamente; Schumann, Chopin, Franck –que le gusta también muchísimo, con lo que revela su buen gusto–, y los clavecinistas» (Villar, 1918: 22).

Al igual de Fernández de la Mora, Parody comenzó sus estudios en su ciudad natal, Málaga, prosiguió en Madrid, continuó en París22 y, por último, se trasladó a Berlín, donde consiguió el *Reife der Zeugnis* (Diploma de Perfeccionamiento) del Conservatorio de dicha ciudad (Pérez, 2011: 1533). A su vuelta a España ofreció varios conciertos donde deleitó al público con interpretaciones scarlattianas, las cuales obtuvieron muy buena prensa.

En varios conciertos públicos ha demostrado la srta. Parody un portentoso mecanismo para la ejecución al piano de las obras de los grandes maestros. Muy joven aún, casi una niña, ha triunfado en muchos países del Extranjero, y por la guerra ha tenido que suspender una artística *tourneé*, para la que estaba contratada en brillantísimas condiciones. En el Ateneo, en recitados con programa de Bach, Haendel, Scarlatti y otros muchos, fue vivamente ovacionada.23

De nuevo, dentro de este perfil, la excepción es Wanda Landowska. Elena Torres Clemente realiza un estudio donde explica cómo la clavecinista polaca también formó parte de la enseñanza musical española dentro y fuera del país, siendo José Iturbi y Amparo Garrigues sus alumnos más conocidos. Su labor pedagógica no se limitó a la enseñanza del instrumento en el aula, sino que también debemos contemplar sus enseñanzas a través de sus propios textos y de los cursos y conferencias que ofreció durante sus estancias en España. Por ello, la autora define su magisterio en España como pluridimensional, el cual «afectó a músicos de diferentes regiones y especialidades, a través de diferentes vías y en muy diversos sentidos» (Torres, 2013: 2).

Como hemos visto, estas mujeres intérpretes o docentes españolas llevaron a cabo, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX una gran labor de difusión y transmisión del repertorio scarlattiano. Por desgracia, a pesar de su ingente labor musical y de alcanzar cotas muy altas dentro del mundo interpretativo, actualmente no son apenas conocidas y, por tanto, mucho menos son valoradas como el resto de intérpretes masculinos. Las mujeres docentes son las únicas que no han desaparecido con el transcurso de los años y es que ellas –más que por su formación y sus logros personales– han pasado a la historia por su profesión, por haber sido maestras de intérpretes actualmente reconocidos que generalmente son intérpretes masculinos.

¿LA CRÍTICA TIENE GÉNERO?

Para entender y recomponer de manera más completa el contexto musical de la época no podemos prescindir de una disciplina como la crítica y de quienes la ejercieron. Otras manifestaciones artísticas como la literatura o el arte cuentan ya con estudios de crítica de género, como por ejemplo el trabajo, antes citado, de Estrella de Diego para el arte pictórico del siglo XIX (Diego, 1987), mientras que en la música, posiblemente éste haya sido el aspecto menos cultivado hasta el momento.

Estableciendo paralelismos entre los estudios de crítica de género españoles en otras disciplinas destacamos cómo en el ámbito literario se ha planteado el debate de si realmente existe una escritura femenina –lo que en nuestro caso se traduciría en si existe un sonido o una interpretación femenina– y cómo se ha llegado a la conclusión de que no hay una escritura femenina sino una pluralidad de escrituras de mujeres (Fariña, 1994: 328). Esta conclusión refuerza nuestro planteamiento acerca de que no existe un repertorio exclusivamente femenino y dedicado a la mujer, sino un corpus musical que por su configuración técnica se adapta mejor a las cualidades interpretativas de una mayoría de las mujeres. De manera similar a lo que aconteció con la crítica de arte durante este mismo período (Rodrigo, 2008: 1-3), dentro de la prensa musical también existieron variedad de opiniones, algunas vanguardistas y otras retrógradas. En este apartado observaremos cómo acogieron los críticos musicales de la época las interpretaciones masculinas y femeninas de Scarlatti, si existió diferente trato a los ejecutantes en función de su sexo, qué aspectos les interesaban y qué destacaban de sus interpretaciones.

Scarlatti en un mundo de hombres

Directa o indirectamente, la presencia femenina en la vida y obra de Domenico Scarlatti ha estado muy patente. Como avanzábamos al comienzo, en el Madrid de inicios del siglo XX la asociación repertorio-género a la que antes aludíamos desaparece en Scarlatti en el momento en que la interpretación de su repertorio es llevada a cabo tanto por hombres como por mujeres de manera equitativa. Casualmente o no, esta circunstancia coincide con el comienzo de la revalorización del repertorio antiguo, lo cual nos plantea la duda de si el prestigio que estaba adquiriendo este corpus fue el detonante para que los intérpretes masculinos se decidiesen a ejecutarlo en concierto; hasta este momento, tal y como escribe Charles Rosen, «la mayor parte del repertorio –de hecho, casi todo– para instrumento de teclado solo a dos manos y sin pedalero anterior a 1800 nunca se concibió para interpretarse en público» (Rosen, 2011: 182).

En este apartado podremos observar las diferentes posturas que adoptaron críticos de la época cuando quien interpretaba a Scarlatti era un hombre. Como en cualquier cuestión hubo posiciones contrarias: los críticos más vanguardistas acogieron de buen grado este corpus mientras que los más conservadores no lo entendieron y como consecuencia de ello lo menospreciaron, infravaloraron y, por si fuera poco, lo asociaron a lo femenino como un signo más de desprestigio, como veremos a continuación. Este menosprecio estaba dirigido más que al repertorio en sí, a la manera de tocarlo, haciendo referencia a lo que se conoce como «toque femenino». Como muestra, a continuación proponemos varias críticas de diferente naturaleza.

Joaquín Malats fue uno de los músicos masculinos que no obtuvo buena prensa tras interpretar a Scarlatti en uno de sus conciertos en 1903. En esta ocasión fue Cecilio de Roda el encargado de plasmar su opinión acerca de las obras del compositor napolitano:

La Pastoral y Capricho, de Scarlatti, por ejemplo, escrita para clave, requiere un mecanismo nimio, escrupuloso, prolijo en detalles, una pulsación femenina, débil y vaporosa, que con monerías y rasgos de un momento, sin salir de matiz piano, da a la obra el carácter gracioso, simpático, adorable, que es la distintiva de los clavicordistas: la perfección constante del detalle es lo que avalora la composición. […] Y así las tocó Malats: con femeninas delicadezas […] (Roda, 1903: 1).

El uso de sustantivos como «monerías» o adjetivos como «gracioso», «simpático» o «adorable» no deja de revelar la descalificación de este repertorio por parte de Roda. En cambio, en el mismo concierto Malats interpretó el *Estudio en forma de vals* de Saint-Saëns para el cual Roda consideraba que era necesario «desenfado, fuerza, mucha desenvoltura» y que Malats tocó con «desahogo imperturbable». A pesar de la jerarquización implícita en las palabras de Roda, al menos, él sí hizo referencia a Scarlatti, pues, es curioso observar cómo, sobre este mismo recital, los críticos de otras publicaciones obvian comentar la interpretación scarlattiana o prescinden de citar el programa y prefieren deshacerse en múltiples elogios sobre Malats.24

Más de diez años más tarde, en 1915, Adolfo Salazar se muestra mucho más respetuoso con el repertorio scarlattiano en esta crítica a un concierto de Guillermo Cases:

El temperamento de Cases, fino y distinguido, se aviene mejor a los autores dieciochescos que a la fuerza y exuberancia. Seleccionando su repertorio, Cases puede llegar a dominar tan bella especialidad en el vasto repertorio pianístico y hacerse un artista muy solicitado (S[alazar]., 1915: 5).

Existen varias diferencias claras entre la crítica de Roda y la de Salazar. Por una parte hay una distancia de más de diez años entre ambas, lo cual implica que tanto el público como los críticos estarían más familiarizados con este repertorio. Además, a lo temporal hay que añadir que el pensamiento de ambos escritores no caminaba en la misma dirección –Salazar abogaba por el vanguardismo de la época–. Finalmente, también el enfoque de la crítica difiere: Roda ataca directamente el repertorio y lo menosprecia mientras que Salazar no hace alusión a él sino a las cualidades del intérprete para ejecutarlo.

Para finalizar las críticas hacia los intérpretes masculinos, presentamos la realizada por Enrique Gomá a un concierto de José Iturbi en 1916. En ella, Gomá hace referencia, de manera mucho más objetiva y evadiendo cualquier tipo de jerarquización en función de la técnica o época del repertorio, a cuáles eran las cualidades apropiadas para interpretar este corpus:

Interpretó una extensa serie de admirables piezas de Haendel, Couperin, Rameau, Scarlatti y Paradise [*sic*], con un arte extraordinario. El Sr. Iturbi posee una técnica apropiadísima para cultivar esta música de los clavecinistas. Su mecanismo es limpio, segurísimo, uniforme, y consigue los matices más finos y delicados y las más deliciosas sonoridades (Gomá, 1916: 30).

Después de analizar estas críticas podríamos resumir en tres ítems las conclusiones extraídas. En primer lugar observamos que la permanencia del pensamiento decimonónico, en buena parte de la crítica, seguía estando muy presente al considerar tanto a Scarlatti como al resto de clavicordistas como repertorio femenino. En segundo lugar destacamos la evidente devaluación del repertorio al ser interpretado por mujeres y finalmente señalamos la minusvaloración y «feminización» de los ejecutantes masculinos que se inmiscuían en este corpus musical; una feminización casi impuesta, ya que la concepción interpretativa que se tenía de este corpus seguía estando asociada a cualidades que consideraban propias de las mujeres.

Tópicos selectivos dentro de la crítica femenina

Teniendo en cuenta los estudios sobre crítica de género en arte, para este epígrafe queremos destacar una afirmación de Isabel Rodrigo sobre cómo la crítica de principios de siglo XX en España «hizo caso omiso al trabajo de las mujeres artistas, y cuando se valoró, se hizo desde la repetición de tópicos y estereotipos sexistas de distinta índole» (Rodrigo, 2008: 1), una sentencia que se adecua perfectamente al ámbito musical.

Tras revisar los anuncios y críticas de los conciertos scarlattianos llevados a cabo por mujeres, hemos encontrado en ellos esos «tópicos» a los que se refiere Isabel Rodrigo y que también emplea Estrella de Diego, para el siglo XIX, cuyo *leitmotiv* se resume en un trato paternalista y condescendiente hacia la mujer intérprete manifestado a través de nombres en diminutivo, minusvaloración de su papel, importancia del físico o la mención al maestro, padre o hermano también músico como elemento legitimador del arte de la intérprete femenina. En este apartado iremos ejemplificando estos tópicos así como realizaremos una comparación entre las críticas a intérpretes españolas y las que recibió Wanda Landowska.

Tanto en anuncios de conciertos como en sus críticas posteriores es muy frecuente encontrar los nombres de las mujeres intérpretes en diminutivo, tales como Carmencita Pérez25, Norita Pereira26, Julita Parody27, etc. Aunque posiblemente se empiece a utilizar el diminutivo por la juventud de las intérpretes, cuando alcanzan la mayoría de edad ese trato se mantiene como símbolo de esa actitud paternalista hacia las mujeres, situando a la intérprete en una posición inferior.

Como hemos apuntado anteriormente, pocas veces se valora la intervención de la mujer, pero cuando se hace, los críticos caen en la repetición de tópicos y estereotipos sexistas. Éstos asocian generalmente la interpretación al toque frágil, suave y delicado, acorde con las virtudes que se requerían a la mujer. Desde nuestro punto de vista, no puede ser real que todas las mujeres destacaran por esa idéntica delicadeza, o que ninguna mujer subvirtiera el tópico femenino tradicional. Más bien creemos que se da la conjunción de dos circunstancias: por una parte, la música de Scarlatti, creada para un clave, no exige gran masa sonora, de ahí que se hable de esa «suavidad» en el toque. Por otra parte, pensamos que, los críticos, sugestionados por el sexo de la intérprete, forzaron en sus escritos estas cualidades y en cambio no hicieron referencia a la precisión, rigor métrico, o contención de matices, otros rasgos que también serían propios en la literatura scarlattiana.

A continuación presentamos varias críticas a las intérpretes Carmen Pérez, Amparo Iturbi y Carmen Álvarez en las que la suavidad, la fragilidad y demás halagos ocupan la mayor parte del texto.

Tras una introducción en la que el crítico de *La Época* alude a lo complejo que resulta que un pianista logre sorprender e interesar al público en una época de esplendor virtuosístico, continúa profesando elogios a la pianista «Carmencita Pérez» de la siguiente manera:

Este milagro lo realiza plenamente la admirable Carmencita Pérez, sin que en el rendimiento de la voluntad y del aplauso a sus méritos, sean parte [de] su linda persona, frágil muñequita de Sèvres, con ojos de fuego; ni la sugestión de sus pocos años y de su arte, considerable en incomprensible amalgama. Ella vence […], por la sola fuerza de sus talentos excepcionales, por su sensibilidad exquisita, por su extraordinario sentido musical, por su *toucher* deliciosamente aterciopelado y cristalino, que da a los *pianissimos* luminosidades y transparencias, a las que en vano pretendería llegar una mano masculina.28

Otro tópico repetido era la imagen angelical, que responde a la idea de mujer considerada como ángel, como elemento puro, ingenuo y casto, y que lleva implícito un sentido peyorativo. Esta concepción nos traslada a los estereotipos sobre la mujer que se asentaron entre finales del XVIII e inicios del XIX y que como vemos seguían empleándose en el siglo XX.

Gran velada musical, en la que lució su arte espiritual la angelical pianista Amparo Iturbi, hermana del célebre artista del mismo apellido […] Técnica depurada, empleo inteligente y artístico de los pedales, finura y distinción en la manera de tocar el piano, elegante dicción, fraseo perfecto, conocimiento de los estilos de las obras que interpretaron, entre otras, las cualidades sobresalientes de esta artista de mérito, impresionable y viva, que tiene el don de emocionar con las delicias de sus encantadoras y poéticas audiciones.29

Este mismo texto nos sirve también de ejemplo para exponer otro de los elementos de la crítica hacia las artistas femeninas. Algo normal en arte, que también se da en música es relacionar a las artistas con hombres. Por lo general, en estas críticas no hay esfuerzos serios de comparación y análisis, sino que más bien funcionan como menciones subliminales, como señalábamos anteriormente, la sola aparición del nombre del padre o del maestro en la misma página en que se cita a la artista certifica la valía de la artista. En esta ocasión, Amparo es avalada por su hermano, el también pianista José Iturbi, pero no será la única vez en la que la menor de los Iturbi se verá respaldada por la figura masculina; en otra crítica a uno de sus conciertos se la presenta como «discípula del gran compositor y musicólogo Eduardo López Chávarri, a quien tanto debe la cultura musical de Valencia».30

Posiblemente el rasgo que demuestre de manera más clara la mentalidad patriarcal de todos estos críticos masculinos fuese la alusión a la mujer como sexo débil. En este aspecto observamos que el mejor elogio que se le podía hacer a una mujer intérprete es que tuviera aptitudes viriles, y viceversa. Precisamente fueron esas aptitudes las que el crítico Cecilio de Roda destacó de la condesa Helene Morsztyn en un concierto ofrecido en el Teatro de la Comedia. Roda resaltó tanto el «temperamento varonil» de la ejecutante como su «interpretación varonil de la *Sonata* de Scarlatti» (Roda, 1907: 2).

En esta misma línea también debemos tener en cuenta las alusiones al físico propiamente dicho. En muchas ocasiones la descripción de la vestimenta o los rasgos físicos de la intérprete eran tanto o más importantes que la propia crítica interpretativa. Presentamos a continuación una crítica a Carmen Pérez en la que dicha cuestión es más que relevante desde su título, «Una artista en miniatura»:

Suspenso y admirado el aristocrático concurso, seguía con religiosa atención las delicadas armonías que aquel “petit Mozart” arrancaba del instrumento con inspiración de artista: ya era el elegante y difícil “Minuetto” de Paderewsky, ya el “Vals arabesco” de Lack, ya las tiernas melodías de Beethoven o los valses incomparables de Chopin. Y en todas estas obras, la niña genial y encantadora, cuya linda cabeza orlan melenas de ébano, sujetas muy cerca de la frente con un lazo de seda, como las Meninas de Velázquez, ponía toda su alma, comunicándolas una expresión, una tal delicadeza, que, a no verlo, juzgárase imposible en tan corta edad.31

En este otro texto dedicado al concierto de Carmen Álvarez en la Sala Pleyel de París, el crítico deja absolutamente claro que la gran intérprete que se sienta al piano y ofrece un concierto de una calidad extraordinaria es una niña, con vestimenta de niña y edad de niña.

Un acontecimiento artístico, un verdadero acontecimiento, tuvo lugar anoche en la Sala Pleyel: el concierto, la consagración de una gran pianista española, de una gran artista; grande, muy grande, a pesar de su estatura pequeña y de sus no cumplidos quince años. No quiere Carmencita Álvarez que se le llame niña… ¡Niña ella, cuando ya cuenta quince años!… Niña y muy niña era cuando tenía diez, que fue cuando empezó su carrera artística; niña es hoy, menuda, gentil, con su cabecita de cortos cabellos negros, con sus brazos delicados, con sus manecitas infantiles, con su sonrisa cándida, con su sencillez encantadora… […] con su vestido blanco de niña, con sus quince primaveras escasas32 (A. Mar, 1920: 1).

A las alusiones al físico de las intérpretes, incluidas en las críticas, debemos también unir la profusión de fotografías que se publicaron de ellas. Mostramos algunos ejemplos de las intérpretes Nora Pereira y Julia Parody (imágenes 1 y 2).

NORITA PEREIRA
Notabilísima pianista, pensionada por S. M. la Reina D.ª María Cristina, que acaba de realizar una brillante excursión por España

Imagen 1. Norita Pereira.
Mundo gráfico, Madrid, 15 de septiembre de 1920, p. 16.

Imagen 2. Julia Parody.
El Heraldo de Madrid, Madrid, 7 de diciembre de 1914, p. 4.

En el apartado anterior señalamos que Landowska representó la excepción entre las mujeres intérpretes y la crítica también se hizo eco de ello. Todos estos tópicos y adjetivos condescendientes y paternalistas hacia las intérpretes españolas e incluso con alguna foránea, se transforman en admiración y elogios cuando se trata de la respetada y consagrada pianista polaca.

La prodigiosamente pura técnica de Wanda Landowska ha ido, sucesivamente, depurándose de todo lo que no era necesario y suficiente para esta especie de apostolado que sabe llevar al instinto de las muchedumbres –es decir, muchedumbres…– las sutilísimas intuiciones o las sagaces observaciones de su arte, que tiene tanto de alquitara, de evocación… y de obra de justicia. De justicia, sí, porque sin ella, y mientras Dios no suscitase otra Wanda Landowska, muertos, y mal muertos quedarían en los cementerios –archivos, bibliotecas…– muchos autores dignos de la memoria y de la admiración de las generaciones (Espinós, 1925: 1).

El musicólogo y crítico Víctor Espinós es el autor de esta halagadora crítica hacia Landowska, en la que además podemos ver cómo el repertorio antiguo, el cual cita implícitamente, se ve revalorizado por el mero hecho de que quien lo interpreta es ella. Espinós no fue el único, muchos críticos alabaron el arte de Landowska como podemos ver en esta otra crítica, muy posiblemente perteneciente a Salazar.

Todo es música en esta mujer: en sus interpretaciones, toda música adquiere un valor superior, se remonta a un alto plano espiritual, toma un carácter nuevo que no sospechamos. Es que nos vuelve a otro siglo, a otros gustos, a otras ideas: al alma distinta de otros tiempos, cuya rica calidad entrevemos en la música que Wanda Landowska nos revela en su clave.33

Imagen 3. Wanda Landowska.
Hojas selectas, n. 97 (enero 1910), p. 76.

Es posible que en las críticas hacia la clavecinista exista una solución de compromiso, pues en la prensa no encontraremos ni diminutivos ni mucho menos ninguna figura masculina que respalde su talento artístico, pero sí alusiones a su físico y la publicación de gran cantidad de fotos como ésta publicada en la revista *Hojas selectas* (imagen 3).

Después de leer estos ejemplos y comprobar cuán diferente era el trato entre Landowska y el resto de las mujeres, la conclusión fundamental que extraemos es que la crítica musical hacia las intérpretes femeninas fue escrita por hombres que quisieron mostrar su aparente superioridad hacia ellas subestimando su arte e incluso relegándolo a un segundo plano en muchas ocasiones; una superioridad que se desvanecía y desaparecía cuando las palabras eran dirigidas a una mujer consagrada internacionalmente como lo fue Wanda Landowska.

CONCLUSIONES

A través de «Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti» hemos pretendido demostrar cómo, en distintos momentos históricos, la mujer fue un elemento clave en el mundo scarlattiano.

Ya desde el siglo XVIII, lo femenino cumple un papel muy significativo dentro del contexto del autor; hasta tal punto es así que, una mujer –representada en Bárbara de Braganza– se convertiría en inspiración y condicionante directo de su creación compositiva. Dos siglos más tarde, esa feminidad estará presente en la difusión de su repertorio a través de los perfiles de la mujer intérprete y la mujer docente, aunque en esta ocasión, no sólo fueron ellas las encargadas de transmitir y divulgar el repertorio del autor. En el siglo XX, los hombres también formaron parte de la interpretación scarlattiana insertando de manera paulatina las obras del compositor en sus conciertos. Asimismo, convertido ya el corpus musical scarlattiano en un repertorio universal, interpretado por hombres y mujeres, a través de la crítica observamos cómo el interés que suscitan estas obras deja de estar en la consideración de las mismas como repertorio femenino y se focaliza en la manera de interpretarlo, en el toque femenino.

La interpretación de ese sonido femenino caracterizado por la finura, la dulzura o la delicadeza, en ocasiones supuso una mala crítica para los intérpretes masculinos, pues ese tipo de particularidades interpretativas desprestigiaban su calidad como ejecutantes. Normalmente, los responsables de estas negativas palabras eran hombres que como evidencia de su desconocimiento sobre el repertorio dieciochesco la única salida que poseían era el ataque y el menosprecio hacia él.

Por ello, la relación entre Scarlatti y la crítica fue una relación llena de variables. En este sentido, cuando nos disponemos a analizar los posteriores textos a los conciertos scarlattianos desde comienzos del siglo XX debemos tener en cuenta algunos aspectos que serán de gran ayuda para su comprensión: a qué corriente ideológica era afín el escritor, si acerca de quien se escribía era un hombre o una mujer y dentro de las mujeres si las destinatarias eran españolas o, por el contrario se trataba de la prestigiosa pianista polaca. Debido a esta variedad de enfoques de los que gozó la crítica scarlattiana no nos ha sido posible establecer puntos comunes que la definan, aunque como hemos visto, la crítica hacia los intérpretes masculinos evolucionó del desprestigio al respeto a medida que el siglo avanzaba, probablemente como consecuencia del conocimiento que fue adquiriéndose sobre el repertorio dieciochesco con la llegada del Neoclasicismo. Por otro lado, la crítica hacia las mujeres siempre estuvo marcada por los tópicos y el paternalismo, centrándose, en considerables ocasiones, en todo lo que rodeaba al evento musical más que en la interpretación en sí. En contraste, sí hemos advertido que fue una mujer, Wanda Landowska, la única que consiguió algo de consenso en estas críticas, logrando vencer cualquier tipo de barrera ideológica –más allá de los gustos particulares de cada crítico–, sentimiento paternalista o adjetivos condescendientes propios del trato hacia el resto de féminas.

En definitiva, cualquiera que fuese el papel que jugó la mujer en el contexto scarlattiano, lo importante y verdaderamente interesante de esta cuestión es que lo femenino en Domenico Scarlatti es una de las múltiples lecturas desde las cuales puede estudiarse al compositor.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, C. (2002): «Salón» dentro CASARES E. (ed.) (2000) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 9, 606-609.

CUENCA, F. (1927): *Galería de Músicos Andaluces*, La Habana, Cultura.

DIEGO, E. (1987): *La mujer y la pintura del XIX Español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra.

ELLIS, K. (1997): «Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris». *Journal or the American Musicological Society*, vol. 50 (2-3), 353-385.

FARIÑA, M. J. y B. Suárez (1994): «La crítica literaria feminista. Una apuesta por la modernidad» dentro PAZ J. M. (ed.) (1994): *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, Universidades da Coruña, 321-331.

GARCIA, E.V. (2012). *Domenico Scarlatti revisitado a comienzos del siglo XX. Pensamiento, práctica y creación*. Alemania, Editorial Académica Española.

HERNANDEZ, N. (2011): «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid», *Trans Revista transcultural de música*, n. 15, 1-42.

MARTIN, G. (2000): «Julia Parody» dentro CASARES E. (ed.) (2000) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, 473.

MILLAN, J. L. (2005): «Cádiz siglo XX. Del Cádiz hundido al Cádiz que resurge (1898-1979)» dentro LOMAS F.J. y otros (eds.) (2005) *Historia de Cádiz*. [Madrid], Sílex.

PEREZ, C. (2011): «De la gaditana Eloísa D'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración» dentro Actas del III Congreso Universitario Nacional «Investigación y Género», 1523-1543.

PEREZ, M. (1999): «Pilar Fernández de la Mora» dentro CASARES E. (ed.) (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, 62.

RODRIGO, I. (2008): «Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX» dentro Congreso Nacional de Historia del Arte, *Art I Memoria*, Barcelona, 1-3.

ROMERO, B. (2004): «La reina Bárbara de Braganza: un estado de la cuestión», *Mágina: Revista Universitaria*, n. 12, pp. 87-104.

ROSEN, C. (2011): *El piano: notas y vivencias*, Madrid, Alianza Editorial, Colección «Música».

SAID, E. (2011): «Música y feminismo» dentro *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*, Madrid, Debolsillo, «Filosofía».

SCARLATTI, D. (1985): *Essercizi per gravicembalo*, Laura Alvini (ed.), Firenze, Studio per Edizioni Scelte. [Edición facsímil de: Londres, Fortier, 1739].

TORRES, E. (2013): «La huella de Wanda Landowska en España: "caminos en la sombra que nos separa del pasado"» dentro SÁNCHEZ L. y A. PRESAS (eds.) *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, (en prensa).

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ARTEMIO PRECIOSO (1932): «La jornada del 14 de abril», *El Heraldo de Madrid*, 19 de abril, 10.

ABC, 18 de febrero de 1921, p. 20.

A. B. (1915): «Concierto en la Zarzuela», *La Época*, 22 de octubre, 3.

A. DAVELL (1878): «Crónica musical», *El Globo*, 26 de mayo, 3.

A. MAR (1920): «Carmen Álvarez», *El Globo*, 23 de diciembre, 1.

BACARISSE, S. (1933): «Varios artistas en el Instituto Francés», *Luz*, 9 de febrero, 8.

EL BARÓN DE LA RÁBIDA (1917): «Crónica general», *La Ilustración española e hispanoamericana*, 8 de junio, 2.

El Globo, 7 de febrero de 1920, p. 2.

El Heraldo de Madrid, 25 de abril de 1905, p. 2.

El Heraldo de Madrid, 22 de noviembre de 1906, p. 2.

El Heraldo de Madrid, 7 de diciembre 1914, p. 4.

El Imparcial, 20 de marzo de 1918, p. 5.

El Imparcial, 27 de noviembre de 1925, p. 2.

El Sol, 25 de octubre de 1918, p. 3.

ESPINÓS, V. (1925): «Los conciertos», *La Época*, 1 de diciembre, 1.

GOMÁ, E. (1916): «Sociedad Nacional de Música», *Summa*, 15 de mayo, 30.

GÓMEZ, J.: «Pilar Fernández de la Mora», *Boletín Musical*, Córdoba, año II, n. 19 (septiembre-octubre 1929), p. 2.

Hojas selectas, n. 97 (enero 1910), p. 76.

La Correspondencia de España, 5 de febrero de 1916, p. 4.

La Época, 16 de diciembre de 1915, p. 2.

La Vanguardia, 6 de julio de 1920, p. 15.

La Unión Católica, 30 de enero de 1896, p. 3.

La Unión Católica, 6 de marzo de 1896, p. 3.

La Voz, 20 de noviembre de 1920, p. 3.

L.A. (1903): «En la Comedia. Concierto Malats», *El País*, 12 de diciembre, 2.

MORDENTE (1903): «Recital Malats», *La Correspondencia de España*, 13 de diciembre, 3.

Mundo gráfico, Madrid, 22 de julio de1914, p. 12.

Mundo gráfico, Madrid, 15 de septiembre de 1920, p. 16.

NOGALES, J. (1903): «Crónica. Malats y su piano», *El Liberal*, 12 de diciembre, 1.

Por esos mundos, Madrid, 1 de julio de 1910, p. 39.

RODA, C. (1903): «Concierto Malats», *La Época*, 12 de diciembre, 1.
RODA, C. (1907): «Ultimo concierto de la condesa H. Morsztyn», *La Época*, 19 de marzo, 2.
S[ALAZAR].: «Madrid Musical», *Arte Musical*, n. 13, año I, 15 de julio de 1915, p. 5.
SALVADOR, A (1903): «De Música. Malats», *El Globo*, 12 de diciembre, 2.
SUBIRÁ, J.: «Sociedad Nacional de Música. Fin de temporada», *Revista Musical Hispanoamericana*, Año IX, IV época, n. 4, 31 de mayo de 1917, p. 8.
«Una artista en miniatura», *El Imparcial*, 17 de febrero de 1906, p. 5.
VILLAR, R. (1918): «Pianistas españolas. Julia Parody», *La Esfera*, 13 de abril, 22.
«Wanda Landowksa y "las concepciones estéticas del siglo XVIII"», *El Sol*, 7 de febrero de 1920, p. 3.

NOTAS

1. SCARLATTI, D. (1985): *Essercizi per gravicembalo*, Laura Alvini (ed.), Firenze, Studio per Edizioni Scelte. [Edición facsímil de: Londres, Fortier, 1739].
2. ROMERO, B. (2004): «La reina Bárbara de Braganza: un estado de la cuestión», *Mágina: Revista Universitaria*, n. 12, pp. 87-104.
3. Solamente entre 1857 y 1871 existieron enseñanzas divididas en las que las mujeres vieron restringidas sus posibilidades académicas, (Hernández, 2011: 8).
4. Para localizar las interpretaciones scarlattianas en conciertos y las críticas posteriores publicadas en prensa ha resultado imprescindible la consulta en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.
5. http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html [consulta: 20 de mayo de 2013].
6. http://otrascosasserranas.blogspot.com.es/2009/10/carmen-perez-garcia-pianista-y.html [consulta: 5 de febrero de 2012].
7. A. B. (1915): «Concierto en la Zarzuela», *La Época*, 22 de octubre, 3.
8. *Mundo gráfico*, 22 de julio de1914, p. 12.
9. «1959 El gaditano José Cubiles, premio anual de Radio y Televisión», *Diario de Cádiz*, 17 de octubre de 2009. [En línea] http://www.diariodecadiz.es/article/efemerides/540487/gaditano/jose/cubiles/premio/anual/radio/y/television.html [consulta: 14 de febrero de 2013]. Para más información sobre José Cubiles consultar su biografía: GARCIA DEL BUSTO, J.L. (2005): *José Cubiles: una vida para el piano*, Madrid, Asociación Musical «José Cubiles».
10. «En el santuario del Perpetuo Socorro se celebró esta mañana la boda de la admirable concertista de piano, Carmencita Pérez, con el notable violoncellista, don Domingo Taltavull. Se dignó ser madrina de los contrayentes la infanta doña Isabel, que se hizo representar en la ceremonia, actuando de padrino don Jerónimo Taltavull», *La Vanguardia*, 6 de julio de 1920, p. 15.
11. *ABC*, 18 de febrero de 1921, p. 20.
12.http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Archivo/archivo2/index.jsp?dockey=HIS_AVC20010000347%40fondo&q=amparo+garrigues&npage=1&bPI_Centro=&bPI_Tipo=&bPI_Autor=&bPI_Editor=&bPI_Lugar=&bPI_IFecha=&bPI_Materia=&bPI_Idioma=&bPI_Imagenes= [Consulta: 25 de mayo de 2013].
13. El 23 de mayo de 1917, Joaquín Nin interpretó cuatro sonatas del P. Antonio Soler en la sala del Hotel Ritz. Hasta este momento sólo habíamos encontrado la interpretación del *Quinteto en Do Mayor*, por lo que tomamos ésta como la primera fecha en que se interpretaron públicamente las sonatas del monje escurialense. SUBIRÁ, J. (1917): «Sociedad Nacional de Música. Fin de temporada», *Revista Musical Hispanoamericana*, Año IX, IV época, n. 4, 31 de mayo, 8.
14. *El Sol*, 25 de octubre de 1918, p. 3.
15. *La Época*, 16 de diciembre de 1915, p. 2.
16. *La Correspondencia de España*, 5 de febrero de 1916, p. 4.
17. *El Heraldo de Madrid*, 22 de noviembre de 1906, p. 2. *Por esos mundos*, 1 de julio de 1910, p. 39. *El Globo*, 7 de febrero de 1920, p. 2. *La Voz*, 20 de noviembre de 1920, p. 3. *El Imparcial*, 27 de noviembre de 1925, p. 2.
18. La oposición se realizó durante los días 30 y 31 de enero de 1896. En el proceso, Pilar Fernández de la Mora tuvo como rivales a D. Javier Jiménez Delgado, D. Emilio Sabater, D. Genaro Vallejos, D. Ricardo Alzola y D. Antonio Puig. *La Unión Católica*, 30 de enero de 1896, p.
19. *La Unión Católica*, 6 de marzo de 1896, p. 3.
20. *El Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1905, p. 2.
21. «*Sonata en la mayor* de Scarlati[*sic*] en un concierto celebrado en el salón de la escuela de Música y Declamación». A. Davell: «Crónica musical», *El Globo*, 26 de mayo de 1878, p. 3.
22. http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html [consulta: 23 de mayo de 2013].
23. *El Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre de 1914, p. 4.
24. Salvador, A (1903): «De Música. Malats», *El Globo*, 12 de diciembre, 2. Nogales, José (1903): «Crónica. Malats y su piano», *El Liberal*, 12 de diciembre, 1. L.A. (1903): «En la Comedia. Concierto Malats», *El País*, 12 de diciembre, 2. Mordente (1903): «Recital Malats», *La Correspondencia de España*, 13 de diciembre, 3.

25. *La Correspondencia de España*, 22-X-1915, p. 5.
26. *El País*, 21-I-1918, p. 3.
27.*El Imparcial*, 20 de marzo de 1918, p. 5.
28. A. B. (1915): «Concierto en la Zarzuela», *La Época*, 22 de octubre, 3.
29. EL BARÓN DE LA RÁBIDA (1917): «Crónica general», *La Ilustración española e hispanoamericana*, 8 de junio, 2.
30. *Ibid*.
31. «Una artista en miniatura» *El Imparcial*, 17 de febrero de 1906, 5.
32. A. MAR (1920): «Carmen Álvarez», *El Globo*, 23 de diciembre, 1.
33. «Wanda Landowksa y “las concepciones estéticas del siglo XVIII”», *El Sol*, 7 de febrero de 1920, 3.