



«¿POR QUÉ TAN RIGUROSO? ¿NI SIQUIERA POR SER MUJER?»: LA IMAGEN DE LAS INTÉRPRETES EN LA PRENSA DEL SIGLO XVIII

«WHY SO RIGOROUS? NOT EVEN BECAUSE OF BEING A WOMAN?»: THE IMAGE OF WOMEN PERFORMERS IN THE 18TH CENTURY PRESS

Cristina Roldán Fidalgo¹

Universidad de La Rioja

(cris.roldanfidalgo@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.05

ISSN 2444-3948

Resumen: El presente estudio pretende conocer el modelo de intérprete femenina que se configuraba desde la prensa, y particularmente mediante la crítica, a finales del siglo XVIII. Se busca determinar los méritos que se valoraban en la interpretación de las cantantes, cuál era el ideal vocal y escénico al que debían aspirar, qué importancia se otorgaba a la voz frente a otras cualidades y cómo eran las reacciones del público cuando no se cumplía dicho ideal. Como se explicará en las páginas siguientes, el perfil de «crítico» en la época correspondía a menudo con el de un varón asiduo a los teatros y no necesariamente versado en la materia sobre la que escribía, lo que con frecuencia derivaba en extensas polémicas en la prensa. Para la realización de este trabajo, se propone una lectura y análisis de algunas de las fuentes hemerográficas más significativas al respecto.

Palabras clave: siglo XVIII, prensa, crítica musical, género, intérprete.

Abstract: This paper studies the model of female performers that was constructed by the press, especially through criticism, at the end of the 18th century. The aim is to determine what the merits of a singer's performance were and what importance was attached to the voice in relation to other qualities. As explained in the following pages, the profile of a 'critic' at the time was often that of a member of the public, male and not necessarily knowledgeable about the subject he wrote about. To carry out this research, we propose the reading and analysis of some of the most significant newspaper in this regard.

Key words: 18th century; press; music criticism; genre; performance.

Sumario: 1. Introducción. 2. La crítica a finales del siglo XVIII. 3. El ideal femenino según la prensa. 4. El público contra las intérpretes. 5. Consideraciones finales. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO es doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid con Premio extraordinario de Doctorado. Graduada en Historia y Ciencias de la Música (UAM), Máster en Música y Artes Escénicas (UAM) y Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato (UNED). A lo largo de su trayectoria ha sido miembro de varios proyectos I+D, es autora de diversos artículos científicos y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Ha sido profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Internacional de Valencia, la Universidad Alfonso X El Sabio y la Universidad de La Rioja. En la actualidad es investigadora postdoctoral Juan de la Cierva.

I. INTRODUCCIÓN

En ausencia de registros sonoros y visuales, el estudio de las cualidades vocales y actorales de los intérpretes del pasado se sustenta, irremediablemente, en los relatos proporcionados por aquellos contemporáneos que dejaron por escrito sus apreciaciones y valoraciones. En este sentido, la prensa se posiciona como una fuente privilegiada para conocer cómo se desarrollaba y, sobre todo, cómo se valoraba la interpretación de los cantantes, cuál era el ideal vocal y escénico al que debían aspirar, qué importancia se otorgaba a la voz frente a otras cualidades y cómo eran las reacciones del público cuando no se cumplía dicho ideal. La prensa desempeña así una doble función como fuente de información, por un lado, y de valoración conforme a los estándares de su época, por otro.

El uso de la prensa como objeto de estudio musicológico cuenta con una larga tradición (Cascudo, 2017), impulsada recientemente por los llamados *performance studies*, cuyo influjo ha dejado huella en la práctica totalidad de las disciplinas humanísticas. Este cambio de paradigma, definido por muchos como un «giro performativo» (Burke, 2005; Cook, 2013), implica, en lo que concierne a la música, entenderla como interpretación en vez de como escritura. De esta premisa deriva la idea de que el significado de la música se crea en el propio acto de la interpretación, en lugar de venir ya inscrito en la partitura tradicionalmente considerada como texto fijo e inmutable. En consecuencia, el espacio central que la categoría de compositor ha ocupado en el discurso historiográfico deja paso, o se asimila, a las aportaciones cruciales del intérprete y del crítico musical como figuras mediadoras, sin cuya intervención la creación musical quedaría sin resultado.

Uno de los principales aspectos que se ha de tener en cuenta a la hora de trabajar la prensa como fuente histórica es su condición de literatura mediatizada. La crítica no solo transmite información, sino que lo hace a través de los ojos y los oídos del crítico, quien selecciona a partir de su propia experiencia lo que le interesa destacar para presentar un juicio de valor. Como es sabido, toda fuente es mediada, pero en el caso de la crítica, el estudio de la mediación se hace más interesante si cabe, ya que en todo momento lo que se analiza son subjetividades y juicios de valor que se hacen pasar, o se intentan hacer pasar, por objetivos (Palacios, 2021).

Con todo, el carácter de la prensa como literatura mediatizada no solo no la desacredita como fuente, sino que le confiere una riqueza extraordinaria a la hora de entender cómo se construyeron social y culturalmente determinados conceptos ideológicos e identitarios. La construcción del género —el caso que nos ocupará en este artículo— es algo cultural, y en la mediación de fuentes como la crítica musical es donde pueden encontrarse importantes aspectos para comprender estos códigos sociales. A su vez, no se debe olvidar que actúa también la mediación del lenguaje. El lenguaje tiene un impacto decisivo en la forma de entender la realidad y genera espacios de significación compartidos. Se considera por ello a la prensa, y a la crítica, como un espacio donde se van a crear realidades sociales, dispositivos de verdad, a partir del lenguaje (Palacios, 2021).

Atendiendo a lo anterior, este trabajo tiene como objetivo determinar el ideal vocal y escénico femenino según la prensa del siglo XVIII, identificando los méritos que se valoraban en la crítica y la importancia que se otorgaba a cada uno de ellos. Para ello, en primer lugar, se estudiará la situación que atravesaba la crítica musical a finales de siglo y su influencia en el trabajo de los intérpretes. A continuación, se procederá a identificar el modelo de feminidad que se propugnaba desde los periódicos, para después conocer las reacciones del público cuando no se cumplía dicho arquetipo.

2. LA CRÍTICA A FINALES DEL SIGLO XVIII

Durante el siglo XVIII, el teatro (tanto declamado como musical) constituía el principal entretenimiento para la sociedad de la época y, en consecuencia, era uno de los temas de conversación candentes en salones y tertulias. A finales de la centuria, con la eclosión de las publicaciones periódicas por suscripción, sobre todo en Madrid, estas discusiones se extendieron a la prensa, donde cualquier lector podía compartir sus impresiones y juicios acerca de las habilidades de los intérpretes (Rodríguez, 1999; Urzainqui, 2012; Larriba, 2013; Sánchez-Rojo, 2017). Los periódicos eran el medio perfecto para hacerse oír, y el público habría sido consciente de su alcance e influencia. Así lo refleja el siguiente testimonio que publicaba el *Correo de Madrid* el 3 de julio de 1790:

(...) habiendo oído parte de los reparos en boca de algunos, que por modestia o compasión no los publican, contentándose con agitar estas cuestiones en la Puerta del Sol, en las tiendas, en los cafés, en las librerías y en los portales, me pareció que dirigiendo mi respuesta a uno hablaría a muchos, y que acaso sería este un medio el más a propósito para excitarlos a ilustrar al Público con sus observaciones (n.º 375, pág. 179)

A priori, detrás de la crítica existía una intención de enseñar al público a entender y a valorar lo que veía y escuchaba sobre los escenarios, como se afirmaría en otro lugar: «La crítica enseña al Público a discernir lo bueno de lo que no lo es y lo mejor de lo mediano, y los autores criticados, si desean obrar con acierto, pueden aprender de ella o desengañar al criticador» (*Diario de las musas*, 12 de febrero de 1791, n.º 74, págs. 301-302). Este ideal, no obstante, se veía empañado por la imparcialidad que dominaba a esta crítica temprana. A menudo las valoraciones estuvieron influenciadas por una exagerada admiración —o, todo lo contrario— a determinadas figuras de la escena. Con frecuencia nacían del enfrentamiento y la polémica, para defender posiciones o rechazar acusaciones. En otro número del *Correo de Madrid*, del 14 de octubre de 1789, su anónimo autor sentenciaba:

El crítico en este siglo es un hombre atrevido, que no discurre, que no profundiza nada, y que escribe a diestro y siniestro [...] la crítica es útil, pero el crítico suele ser ignorante, tenaz, envidioso y parcial [...] Hemos tenido buenos escritores, pero todavía no hemos visto un verdadero crítico (n.º 302, pág. 2431).

La figura del «crítico» en el siglo XVIII se correspondía con la de un miembro del público al que no se le requería ningún tipo de formación o conocimientos previos para verter sus opiniones en la prensa. De hecho, a menudo estos juicios se publicaban de forma anónima, a la manera de cartas escritas en primera persona y dirigidas al editor del periódico. Todo ello evidencia que dichos autores no buscaban construirse una autoridad como críticos, sino difundir un juicio de valor como espectadores (Álvarez Barrientos, 2019, págs. 92-97).

Como se trasluce de la última cita, por lo general el «crítico» era un varón, algo que no resulta extraño si se tiene en cuenta que los estudios sobre la alfabetización en España en el siglo XVIII revelan que hacia

1750-1759 solo había un 4% de la población femenina alfabetizada frente al 30% de la masculina y, a finales de siglo, un 13,46% frente al 43% masculino (Bolufer, 2007). Estas cifras se complementan con las determinadas por Elisabel Larriba en lo concerniente a las lectoras de prensa. Larriba identificó 216 suscripciones de mujeres en la prensa de las dos últimas décadas de la centuria, el 2,5% del total (1998, pág. 150). En el listado que figura en el tercer tomo del *Correo de Madrid (o de los ciegos)* las mujeres constituían el 4,48% del total y el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* tenía solo 39 suscriptoras en julio de 1786 (Mó y Nogal, 2007, págs. 40-41). No obstante, las cifras reales de mujeres que estarían al tanto de lo publicado en los periódicos serían superiores, pues cabe esperar que entre diez y quince personas tuvieran acceso a cada ejemplar, directamente o por medio de lecturas públicas (Capel, 2010).

Con respecto a las mujeres que escribían en la prensa, el anonimato de muchos de los textos publicados impide asegurar que estos fueran únicamente de autoría masculina; además, se tiene constancia de que algunos se imprimieron con firma o pseudónimo de mujer. Por lo general, las colaboraciones de mujeres en prensa eran breves y ocasionales y se hallaban en cartas, comentarios, preguntas, reflexiones, consejos o protestas. Algunas autoras fueron bien conocidas, otras prefirieron esconderse tras unas iniciales y las hay que eligieron un pseudónimo alusivo a la temática de sus escritos (como «La infeliz casada», «La inocente engañada», «La petimetra», etc.). No obstante, investigadoras como Constance A. Sullivan han señalado que algunos textos que aparecen bajo firma femenina fueron elaborados en realidad por hombres que empleaban este tipo de pseudónimos de forma burlesca (Sullivan, 1997). Cabe destacar asimismo que hubo mujeres que asumieron la responsabilidad de la edición de todo un periódico, despuntando casos como los de M.^a del Carmen Silva, Beatriz Cienfuegos y Escolástica Hurtado (Capel, 2010).

Lo publicado en la prensa tenía una influencia mucho mayor de lo que a priori pudiera parecer. La inestabilidad era una constante en el oficio de los cómicos, y a menudo dependían de la aceptación de autores y público (y, por extensión, de crítica) para asegurarse su continuidad en las compañías. Las reacciones del público eran tan importantes que se registraban en las publicaciones periódicas, e incluso, se tomaban como evidencias para apoyar los juicios que allí se imprimían. De la relevancia de las valoraciones de la audiencia dan fe también las recurrentes

fórmulas de *captatio benevolentiae*, peticiones de silencio, e incluso halagos directos al público, que pueden encontrarse en los propios textos teatrales; especialmente, en aquellos pertenecientes a géneros de carácter metateatral como la tonadilla escénica.²

Sucedo, además, que el público del siglo XVIII tenía un papel extraordinariamente participativo y no dudaba en intervenir e interrumpir el espectáculo con muestras de entusiasmo o, en su caso, de desaprobación. Todavía a inicios del siglo XIX, M.^a Rosa Gálvez recordaba esta actitud activa del público en sus *Figurones literarios* (act. III, esc. 3): «¡Qué algazara! Las palmadas / de fandango se despliegan; / silban todos los chisperos / y por colmo de vergüenza, / cuando callaban abajo, / las gallinas vocingleras / taconeaban y en tiple / repetían 'fuera, fuera'» (Citado en Álvarez Barrientos, 2019, pág. 47). Aún no se había impuesto la disciplina del silencio, para la que habría que esperar hasta mediados de la centuria siguiente (Álvarez Barrientos, 2019, pág. 65). Estas reacciones del público no siempre eran sinceras y espontáneas, ya que a menudo se encontraban manipuladas por grupos de presión: los llamados «apasionados». En España, los «chorizos», «polacos» y «panduros» tomaban partido por un teatro u otro independientemente de la calidad de sus producciones y del mérito de sus correspondientes compañías. Si se lo proponían, eran capaces de boicotear el espectáculo con su estrépito (Álvarez Barrientos, 2003, págs. 1485 y 2019, págs. 45-60).

A esta falta de ecuanimidad de público y crítica se le sumaba una carencia de criterio para valorar la escena y, de forma más notoria, todo lo relativo a la interpretación musical. Se ha de tener en cuenta, no obstante, que en estas primeras críticas la música tenía un interés relativo, hasta el punto de que, más que críticas musicales, pueden considerarse críticas teatrales que ocasionalmente hablan sobre música (Roldán, 2022). En este sentido, se debe tener presente que en la época los límites entre un actor, un cantante y un bailarín no estaban tan definidos como lo están hoy³ y, aunque con la entrada del siglo XVIII se produjo la separación entre partes de «representado» y de «cantado», los intérpretes debían ser capaces de desarrollar de manera satisfactoria todas estas habilidades⁴ (Flórez, 2006; Bec, 2016). Con todo, no existía un consenso acerca de qué aspectos se debían valorar en la interpretación musical y qué términos había que utilizar para hablar sobre música, lo que derivaba en interminables disputas en la prensa (Roldán, 2022).

Probablemente, la discusión de mayor interés al respecto sea la que iniciara en septiembre de 1790 el dramaturgo y poeta José Joaquín Isurve en el mencionado *Correo de Madrid*, ya que acabará proponiendo una serie de méritos vocales con los que valorar el trabajo de los cantantes. Consideraba como cualidades indispensables de un buen cantor, la «voz clara, suavidad y flexibilidad; ejecución fácil, o garganta fácil para la ejecución; oído afinado; entonación precisa e inteligencia de la música como arte» y, en cuanto a cualidades no indispensables, pero que aumentaban su mérito, señalaba «más número de puntos de alcance por alto y bajo; voz de cuerda, que se llama la voz sonora, que sacada con arte del pecho, deja un eco resonante que la hace con extremo agradable al oído; estilo o gusto delicado y nuevo (...) en el arreglo en los adornos (...)» (*Correo de Madrid*, 18 de septiembre de 1790, n.º 397, págs. 358-359).⁵

Este ideal vocal que propone Isurve coincide con el defendido en uno de los pocos tratados teóricos disponibles en la época en español que aludían a la voz, *El melopco y maestro*, de 1613. Su autor, Pietro Cerone (ca. 1566-1625), señala que la voz perfecta es la que reúne cuatro cualidades: «alta, clara, recia y suave».

Alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos. Clara, para que hinche los oídos. Recia, para que no falle calando las voces, mas siempre llena y justa en su cantidad. Y suave para que no martirice los oídos, mas antes mitigue y adulfica las orejas de los oidores (1613: págs. 325-326).

Cerone excluye de este ideal vocal, no obstante, al canto femenino, ya que considera que las mujeres no deberían cantar:

Si muchos no permiten que sus hijas aprendan a leer y escribir para quitarles la ocasión de hacer mal (...) cuánto más les deberían de vedar el cantar (...) Si queremos considerar el tiempo que una mujer puede ejercitar tal virtud, hallaremos ser tan poco y tan breve que sin más razones se lo vedaremos; pues solo en los años en los cuales vive doncella se halla descargada de fatigas y quitada de pesares (...) Concluyo pues que el cantor ha de ser hombre y no mujer (1613: pág. 540).

Esta visión de la centuria anterior —recuérdese que el tratado de Cerone es del año 1613— será notablemente diferente en el siglo siguiente.

No debe olvidarse que en España eran precisamente las cantantes las que dominaban la escena dieciochesca, e incluso fue habitual, hasta finales de 1750 y principios de 1760, que interpretaran los papeles masculinos en géneros como la tonadilla escénica, siguiendo la tradición del teatro musical del Barroco hispánico (Pessarrodona, 2016). En consecuencia, no es de extrañar que en algunos tratados de esta centuria se destaquen, incluso, cualidades de la voz femenina de las que carece la del hombre, como sucede en la *Escuela Música según la práctica moderna* de Fray Pablo Nasarre, de 1724. Su autor subraya que la voz de la mujer en la etapa adulta «se halla más clara y sonora que la de los varones» (Libro 1, pág. 45). Ahora bien, como se evidenciará en los siguientes apartados, la voz no era el único elemento que formaba parte del ideal al que las intérpretes debían aspirar; era simplemente uno de los atributos en consideración.

3. EL IDEAL FEMENINO SEGÚN LA PRENSA

En efecto, a los mencionados méritos vocales se les sumaba otros requisitos que se consideraban fundamentales en una intérprete: la juventud; una buena condición física; un estilo interpretativo modesto, discreto y agradable; y la propiedad en el vestuario.

Así lo evidencian numerosas críticas publicadas en la prensa dieciochesca, como la que se reproduce a continuación. El siguiente extracto alude a una interpretación de la tonadilla a solo *El rondó*, el 28 de abril de 1787, a cargo de la soprano Lorenza Correa (¿1773?-1832):⁶

(...) los intermedios fueron buenos, y en especial la tonadilla que cantó Lorenza Correa, digna de los mayores elogios. Parece que el compositor de la música se propuso examinar la aptitud de la cantarina según la variedad que le puso⁷. Con dificultad se hallará en la edad de esta muchacha (y no me parece exageración) igual destreza, y tan buen conjunto de circunstancias: voz clara, dulce, dócil, flexible y de muchos puntos de alcance, un estilo agradable y afectuoso; un cantar con sentimiento propio y con una acción expresiva al paso que modesta y otros primores que yo advierto, pero no puedo explicar por no ser profesor, son calidades que se hallan difícilmente a la edad de 12 años (*Correo de Madrid*, 16 de junio de 1787, n.º 69, pág. 292).

Como puede comprobarse, las cualidades vocales destacadas por este anónimo autor coinciden con las mencionadas en el apartado precedente: claridad en la voz, suavidad (o dulzura), flexibilidad y un amplio registro que Isurve consideró como una condición que aumentaba el mérito del cantor. Con todo, el texto no solo habla de la voz de Correa, sino que también alude a su estilo (agradable y afectuoso) y a su actuación (expresiva al paso que modesta), y eleva todas estas cualidades resaltando la temprana edad de la intérprete.

Los adjetivos empleados en esta crítica (agradable, afectuoso, modesto...) corresponden con los que a menudo los ilustrados asociaban a las cualidades «femeninas», siguiendo las ideas de su tiempo acerca de la necesaria complementariedad de los sexos. En el siglo XVIII se publicaron numerosos escritos que abordaban la diferencia de los sexos y sus relaciones, en el marco de la discusión sobre la mejor forma de organizar la sociedad. En este contexto, el debate acerca de los modelos de masculinidad y feminidad fue recurrente y, gracias a ello, podemos realizar hoy una aproximación al modo en que se entendía el género en la época. Se solían identificar una serie de virtudes específicas que la sociedad y la moral exigían al sexo femenino, entre las que se contaban la sensibilidad, la modestia, la decencia y la discreción. Según este planteamiento, dichas condiciones contribuirían al desarrollo de las artes y al perfeccionamiento de la civilización, ya que «domarían» la natural rudeza del hombre refinando sus sentimientos y su conducta.⁸

Al respecto, pueden traerse a colación algunas páginas de *El Pensador*, periódico aparecido en Madrid entre 1762 y 1767 que tuvo una amplia audiencia. Su autor era el periodista canario José Clavijo y Fajardo (1726-1806), quien gozaba de protección cortesana, especialmente del ministro Grimaldi, y cuyas palabras, por lo tanto, reflejaban, en términos generales, el pensamiento oficial. En su «Pensamiento II», encontramos una «Carta del Pensador a las damas». En ella define a la mujer como «la amable, la piadosa y la más bella mitad del género humano» (1762: pág. 1). El autor condena las modas ridículas en el vestuario, el cultivo excesivo de la belleza y la banalidad en el comportamiento de la mujer. Reclama a las damas una educación ajustada, y dos cualidades con las que conseguirán el favor de los hombres:

Virtud y discreción. Estos son los cimientos sólidos sobre que deben Vms. [Vuestras mercedes] fundar todo el edificio de su fortuna y el

medio infalible de someternos a su imperio, y de fijar la natural inconstancia de los hombres. La virtud infundirá en ustedes aquella paz, serenidad, alegría, candor, y buen natural que sabe inspirar [...] la discreción que (como la virtud) es de todo país, y tiene incontestable derecho sobre los corazones, derramará nuevas y graciosas sales en la conversación de ustedes; y las materias tratadas con la delicadeza natural a las damas, tomarán nuevo ser (1762: págs. 19-20).

Según el autor, estas dos cualidades granjearían a las mujeres un mayor agrado por parte de los hombres que la hermosura, que «solo satisface el apetito y este es de cortísima duración, [además la] virtud y el espíritu jamás envejecen: ganan en el trato y no están sujetos a accidentes» (1762: pág. 26). Relacionados con estos atributos estaban otros como la castidad, la sumisión, la obediencia y la modestia (Capel, 2010). Sobre esta última, se añadiría en el periódico *La Pensadora gaditana*:⁹

Es la modestia el carácter más propio de nuestro sexo, y aquel virtuoso atractivo con que lícitamente se adquieren posesiones agradables, útiles e inocentes; es la piedra filosofal de nuestras mayores felicidades: con ella se obliga a los hombres a ser corteses, atentos, honestos, y comedidos (Tomo I, Pensamiento IV, págs. 78-79).

Se encuentran así valores femeninos en consonancia con los atribuidos a Correa (lo agradable, lo afectuoso, lo sentimental, lo modesto). Todos ellos estaban al servicio de un único propósito: complacer al hombre o —más concretamente en el caso que nos ocupa— al público masculino.

Como se ha podido comprobar, la belleza era un atributo cuya fugacidad debía contrarrestarse —según señalaba Clavijo y Fajardo— con la virtud. Si en la crítica anterior se destacaba como mérito la juventud de Correa, en otros escritos la longevidad y el deterioro de la condición física de las actrices serán considerados como un demérito. Así se evidencia en el texto que se citará más adelante, publicado en *El Duende de Madrid* en el año 1788 y firmado por un autor que se escondía tras el pseudónimo de «El Paje». Se trata de una respuesta a una publicación que vio la luz el 12 de mayo de ese año en el *Diario de Madrid*, en la que su autor se posicionaba en contra de la representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, señalaba que no era un título del gusto de la intérprete

María Bermejo (conocida como «La Bermeja») —reconociendo, no obstante, sus esfuerzos por encarnar del mejor modo su rol— y planteaba la posibilidad de que en adelante fueran los cómicos y el público quienes eligieran las comedias a interpretar (n.º 133, págs. 521-523).

La contestación de «El Paje» se publicó en *El duende de Madrid* con el título «Respuesta imparcial al Censor de los Teatros de Madrid, y apología del mérito de los Cómicos Españoles, particularmente de la Señora María del Rosario (alias la Tirana) primera Actriz de la Compañía de Manuel Martínez» (n.º VI, págs. 139-160). Con sorna y no en primera persona, sino a través de un personaje creado al efecto, su firmante critica varias de las premisas defendidas en el *Diario* y acusa al autor tanto de una excesiva admiración por María Bermejo como de una injusta crueldad hacia la actriz María del Rosario Fernández (1755-1803). En su argumentación llegará a reprobar las dotes interpretativas de Bermejo y, particularmente, su edad y condición física, las cuales, según el autor, la intérprete no podía disimular de modo alguno:

[...] lo primero, que muchos sujetos inteligentes e imparciales han observado que la Señora María Bermeja está destituida de aquella universalidad que se necesita para que fuese una actriz tan completa como se la supone [...]. Lo segundo que debemos asegurar (la Señora María [la] Bermeja nos perdonará, pues lo dice también su panegirista¹⁰) es que esta actriz es algo más baja de estatura de lo que corresponde a la clase de primera, y pasando en silencio otras faltillas, no es muy pequeña la de tener ya, según el Señor Censor, treinta y tres años, y según otros más de cuarenta. Es verdad (dice el mismo) que para todo hay recurso; pero esto significa que si la dama es baja, se remedia con un tacón bien alto; si morena, para eso se vende con abundancia el albayalde, carmín, y todo el repuesto de enjalbregar a una mujer, sin que la paciente tenga más trabajo que abrir el libro de la magia natural de Juan de la Porta, y allí aprenderá el modo de renovarse, transformarse y embellecerse [...] El espectador gusta mucho de ver realidades; y en verdad, que mejor escucha a una mujer dotada de las prendas de naturaleza, que a otra, que aunque se presente bien pintada y vestida, se sepa con certeza es muy distinta de sí misma [...] (n.º VI, págs. 155-157).

Esta última consideración coincide con lo también expuesto en la mencionada «Carta del Pensador a las damas» de Clavijo y Fajardo:

Aquellas [damas] a quienes en su formación miraron con ceño las Gracias, y cuya deformidad las inhabilita para hacer conquistas, han procurado siempre corregir la naturaleza, enmendando o disminuyendo los defectos con el adorno, sin reflexionar, que rara vez produce este otro efecto que el de hacer más visibles e intolerables las imperfecciones, que quizá hubiera disimulado una cuerda resignación [...] (1762: pág. 6).

En la prensa, desacuerdos como el anterior eran algo habitual, como evidencia asimismo la siguiente polémica en la que, además, se menciona otro elemento a valorar en la interpretación femenina: la propiedad del vestuario. Una firma en este caso conocida y autorizada, la del compositor Antonio Rosales (1740-1801), ponderaba en el *Diario de Madrid* las capacidades de la cantante italiana Ana Benini Mengozzi,¹¹ deteniéndose, particularmente, en la decencia de su vestido:

La Sra. Benini, primera dama [del Teatro de los Caños del Peral], es la mujer más singular que se ha presentado (...) En esta mujer hallamos buena voz, particular destreza, y un conjunto de todas las gracias. No puede darse prueba más completa, que la que ha presenciado el Público en la Ópera de la Molinera astuta, y experimenta en la de los Esclavos por amor. Sobre estas particularidades tiene la de vestir, y presentarse en el teatro con una decencia, que debiera imitarse. Cuando se asocia el mérito con la honestidad, y se acompaña de la aplicación, proceden de justicia los aplausos, y se retira avergonzada la lisonja (*Diario de Madrid*, 26 de julio de 1789, n.º 207, págs. 825-826).

Sin duda esta idea se relaciona con la modestia antes mencionada como uno de los atributos de la mujer ilustrada. Ya Clavijo y Fajardo condenaba las modas ridículas en el vestuario. La mujer no debía ser amante del lujo ni derrochadora, sino sobria y buena ecónoma, velando así por las finanzas familiares (Capel, 2010).

La valoración de Rosales será contradicha un mes después, el 21 de agosto de 1789, en el mismo *Diario* por un tal «Marcelino Torrones»: «no hallo motivo para todas estas distinciones enarboladas; [Rosales] pinta a la Sra. Benini llena de heroicidad en un carácter, extendiéndola al mayor extremo de realce y superioridad, sin otra que la haga sombra [...] la voz de la Sra. Benini es limitada, le falta pecho, teatro, y su vestir no causa la mayor atención», no obstante, concede que «tiene desembarazo,

y gracia, y en mucho más grado la anima, cuando inclina su corazón a la ternura, con afectísimo estilo a su terreno, y a los más elevados golpes de ejecución» (*Diario de Madrid*, n.º 233, pág. 229).¹²

En algunas críticas se ponderarán precisamente estas cualidades, la afectación y la gracia, por encima del virtuosismo vocal. Al respecto procede destacar las siguientes palabras dedicadas a Catalina Tordesillas en el *Correo de Madrid*. Su anónimo autor plantea que las dificultades de la actriz para abordar pasajes virtuosísticos no le restan mérito, pues considera más importante salvaguardar la expresividad:

La Señora [Catalina] Tordesillas merecía elogio aparte y con harto sentimiento dejo de hacerlo. La estimación que hacen los inteligentes de su mérito ha crecido muchos quilates desde que están establecidas las óperas en esta Corte. Verdad es que no podría desempeñar alguna aria obligada de flauta con muchos gorgoritos. Pero vengan en su defensa orejas bien organizadas, finos paladares, que sin duda querrán más una nota cantada para el corazón y al alma (como suele decirse) que la confusión de muchas amontonadas que atormentan más que recrean el oído (*Correo de Madrid*, 23 de junio 1787, n.º 71, págs. 299-300).

4. EL PÚBLICO CONTRA LAS INTÉRPRETES

Tal y como se ha podido observar en las críticas precedentes, eran numerosos los atributos que debían poseer las intérpretes según la prensa de la época, y ni siquiera los «críticos» llegaban a un consenso acerca de cuáles debían primar, qué actrices los poseían ni en qué grado.

Además de valoraciones individuales como las citadas, la prensa registraba también las reacciones del público, que en el siglo XVIII era un elemento más en la configuración del espectáculo. La ferocidad de los espectadores ante los errores de las intérpretes se condena en la prensa en numerosas ocasiones, como en la que se reproduce a continuación. Su firmante, Lorenzo Chamorro, dirige una carta al editor del *Correo de Madrid* en junio de 1787 donde plantea, en primera instancia, que desde la prensa se deben reconocer no solo los errores, sino también los aciertos de los intérpretes:

Así como es conducente a nuestros actores o representantes manifestarles sus defectos para su adelantamiento; de la misma manera juzgo necesario y equitativo aplaudirlos cuando con razón lo merecen. Lo uno los corrige y lo otro los estimula. Sería exasperarlos tomar la pluma solo para ridiculizar sus faltas, cuando, aunque las tengan, merecen alguna indulgencia [...] (20 de junio de 1787, n.º 70, págs. 295-296).

A continuación, condena un episodio que presencié en el teatro, en el que el público se habría burlado de una intérprete inexperta:

Presentase por primera vez a cantar una muchacha que apenas ha tenido quien la enseñe mal una tirana o unas seguidillas boleras (que es el plato más delicado para nuestro público) llena de miedo, temblando y tan azorada que apenas puede respirar. El temor la hace padecer algunas equivocaciones en la entonación, indispensables cuando se canta con miedo, y esta es una verdad de que solo puede cerciorarse el que ha pasado por ello, y es increíble hasta dónde llega el impedimento por este motivo. El público no entiende de eso. Sea por lo que fuere, palmadas de moda¹³ y el que cayere que lo levante la caridad (...) ¿por qué tan riguroso? ¿Ni siquiera por ser mujer? La prerrogativa de las faldas, prescindiendo de otras causas que se dirán (20 de junio de 1787, n.º 70, págs. 295-296)¹⁴

Chamorro pide indulgencia, advirtiendo, en primer lugar, la falta de instrucción de las intérpretes, y en segunda instancia, el género. En un conocido memorial que el compositor Blas de Laserna (1751-1816) presentó en mayo de 1790, se resaltaban también las carencias de los actores y actrices españoles. En este documento, Laserna solicitaba, además, ayuda a las instituciones públicas, para crear una academia dedicada a la enseñanza de tonadillas, género autóctono que dominó los escenarios madrileños en la segunda mitad del siglo XVIII.¹⁵ Debido al fracaso de dicho proyecto, los y las intérpretes tuvieron que seguir conformándose —siempre que lo permitiera su bolsillo— con recibir en el ámbito privado clases particulares de algún maestro (Astuy, 2022, págs. 211-214).

Si Chamorro exhorta al público a que tenga en consideración dicha carencia en la enseñanza de los intérpretes en general, lo hace de manera más enfática aun cuando se refiere a las mujeres. Alude, como se ha podido comprobar, a «la prerrogativa de las faldas». De este modo parece

insinuar que la debilidad e inferioridad del sexo femenino frente al masculino requeriría de una mayor condescendencia por parte del público.

Durante los años siguientes continuarían repitiéndose en la prensa estas peticiones de indulgencia. Procede citar, como último ejemplo, el siguiente texto firmado por el escritor Manuel Casal y Aguado (1751-1837)¹⁶ y publicado en el *Correo de Madrid*:

¿Le parece a Vm. [Vuestra merced] moco de pavo salir un cómico a tablado fingiendo una alegría que no tiene y comiéndose un pesar que le aflige por complacer a los espectadores? A ver: póngase Vm. a bailar unas seguidillas boleras estando de mal temple. ¿Juzga su merced pequeño asunto sufrir sobre su figura el murmullo popular del patio y las palmas malditas de moda (y no de modo) que el libertinaje ha inventado, que la envidia tal vez paga, y que yo castigaría con la severidad más agria? [...] ¿verdaderamente que me enfurece cuando a una infeliz cómica que sale tímida, medio convulsa, y exprimiendo saliva por fuerza, a cantar su tonadilla, me la aplastan con tan endemoniados e irónicos aplausos! ¿Cómo quieren que su ejecución salga brillante en otra? Su misma cobardía la cortará los vuelos, y no hará cosa de provecho. Al contrario, si esta se viera animada con los elogios, ¡cuánto adelantaría, y cuánto se enmendaría, viendo sus defectos advertidos en un profundo silencio! [...] Desengañémonos mi Señor y Dueño, que la pluma nos hace hablar por pasión a veces más que por conocimiento [...] (9 de julio de 1788, n.º 179, págs. 1055-1056).

De nuevo se pone en evidencia la presión ejercida sobre las intérpretes, que no solo se veían obligadas a salir a los escenarios a complacer al público en cualquier circunstancia, sino que además debían soportar sus burlas y sarcasmos.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido comprobar en los apartados precedentes, en las últimas décadas del siglo XVIII desde la prensa se buscaba enseñar al público a entender y a valorar lo que veía sobre los escenarios. Este propósito, sin embargo, se volvía inalcanzable debido a la parcialidad y a la falta de conocimientos de los primeros «críticos». Aunque se desconoce

la identidad de la mayoría de ellos, no obstante, y según los datos señalados, cabe suponer que su perfil correspondería con el de un hombre, miembro del público y no necesariamente versado en la materia sobre la que escribía.

En sus críticas, las protagonistas solían ser ellas, las intérpretes, quienes dominaron los escenarios de finales del siglo XVIII. A menudo se aplaudían los mismos méritos: en cuanto a las cualidades vocales, se buscaba claridad en la voz, suavidad (o dulzura), flexibilidad y un amplio registro; en lo que concierne al estilo y la actuación, se valoraba un estilo modesto, discreto, afectuoso y expresivo; y en lo que respecta a la apariencia física, se apreciaba la juventud, una buena condición física, y la propiedad y moderación en el vestuario. Como se ha explicado, algunas de estas cualidades se relacionan con las virtudes que en la época se atribuían al sexo femenino (la sensibilidad, la modestia, la decencia, la discreción) buscando un único fin: agradar al hombre. Se ha comprobado también cómo el público, al que la prensa en cierto modo daba voz, habría sido particularmente implacable cuando las principiantes no reunían las mencionadas cualidades, amedrentándolas y sabotando su interpretación.

Con todo, ni los miembros del público ni estos primeros «críticos» llegaban a un consenso acerca de qué atributos debían primar, qué cantantes los poseían ni en qué grado. No existió, por tanto, una intérprete ideal al no existir tampoco una crítica ecuánime. Todas estas claves permiten realizar una primera aproximación a la imagen de las intérpretes que se intentaba dibujar desde la prensa a finales del siglo XVIII.

6. OBRAS CITADAS

Fuentes hemerográficas

Correo de Madrid: n.º 69, 16 de junio de 1787; n.º 70, 20 de junio de 1787; n.º 179, 9 de julio de 1788; n.º 302, 14 de octubre de 1789; n.º 375, 3 de julio de 1790.

Diario de Madrid: n.º 133, 12 de mayo de 1788; n.º 207, 26 de julio de 1789; n.º 233, 21 de agosto de 1789.

Diario de las musas: n.º 74, 12 de febrero de 1791.

El duende de Madrid: n.º VI, 1788.

- El Pensador por Don Joseph Álvarez y Valladares [José Clavijo y Fajardo]:* Pensamiento II «Carta del pensador a las damas», 1762, págs. 1-29.
- La Pensadora Gaditana por Doña Beatriz Cienfuegos:* Tomo I, Pensamiento IV «Sobre el Tapado», 4 de agosto de 1763, págs. 71-72.

Bibliografía

- ACKER, Y. F. (2007). *Música y danza en el Diario de Madrid. Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*. Centro de Documentación de Música y Danza. Instituto nacional de las Artes escénicas y de la Música.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2003). El arte escénico en el siglo XVIII. En J. Huerta Calvo (Coord.), *Historia del teatro español* (pp. 1473-1518). Gredos.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019). *El actor borbónico (1700-1851)*. ADE.
- ASTUY, I. (2022). *Arte y oficio de cantatriz: El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- BEC, C. (2016). *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. Honoré Champion.
- BOLUFER PERUGA, M. (2003). Representaciones y prácticas de vida. Las mujeres en España a finales del siglo XVIII. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (11), 3-34. <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/288>
- BOLUFER PERUGA, M. (2007). Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII. En R. M^á. Ballesteros García, C. Escudero Gallegos (Eds.), *Feminismos en las dos orillas* (pp. 113-141). Universidad de Málaga. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujeres-de-letras-escritoras-y-lectoras-del-siglo-xviii--0/>
- BURKE, P. (2005). Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History*, 9 (1), 35-52. DOI: 10.1080/1364252042000329241
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M.^a (junio, 2010). Prensa y Escritura Femenina en la España Ilustrada. *El Argonauta español* (7). <https://journals.openedition.org/argonauta/431#tocto2n2>

- CASCUDO, T. (2017). Introduction. En T. Cascudo (Ed.), *Nineteenth-Century Music Criticism* (pp. ix-xxiv). Brepols.
- CERONE, P. (1613). *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Imprenta Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- COOK, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a. A. (2006). Los vientos se paran oyendo su voz: de «partes de música» a «damas de cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. *Revista de musicología* XXIX (2), 521-536.
- GÓMEZ, J. (1952). Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero. En J. L. de Arrese (Ed.): *El músico Blas de Laserna* (págs. 174-175). Imprenta Delgado.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española.
- LARRIBA, E. (2013). *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*. Daniel Gascón (trad.). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LE GUIN, E. (2014). *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. University of California Press.
- MÓ ROMERO, E. y NOGAL FERNÁNDEZ, R. de la (2007). Mujeres y prensa: la gestación de un modelo femenino (1740-1808). En E. Mó Romero (Coord.). *La voz de las mujeres: la prensa madrileña y los discursos de género (1740-1951)* (págs. 16-63). Área de Gobierno Empleo y Servicios a la Ciudadanía, Dirección General de Igualdad de Oportunidades, Ayuntamiento de Madrid.
- PALACIOS, M. (2021). Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares. *Cuadernos de música iberoamericana* (34), 11-23. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.77984>
- PESSARRODONA, A. (2016). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies* 93(2), 211-238. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1035046>
- PESSARRODONA, A. (2021). Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787-94). *Acta Musicologica* 93(2), 140-176. <https://www.muse.jhu.edu/article/839242>

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a. J. (1999). *La crítica dramática en España (1789-1835)*. CSIC.
- ROLDÁN FIDALGO, C. (2022). Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII. *Anales de Literatura Española* (36), 217–238. DOI: 10.14198/ALEUA.2022.36.08.
- SÁNCHEZ-ROJO, A. (2017). Prensa, opinión y música teatral en Madrid, 1780-1791. *Cuadernos de Música Iberoamericana* (30), 23-55.
- SUBIRÁ, J. (1928-1932). *La Tonedilla Escénica, 1*. Real Academia Española.
- SULLIVAN, C. A. (1997). Las escritoras del siglo XVIII. En Myriam Díaz Diocaretz, Iris M. Zavala Zapata (Coords.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 4, *La literatura escrita por mujer (desde la Edad Media hasta el siglo XVIII)* (págs. 305-330). Universidad de Puerto Rico-Anthropos.
- URZAINQUI, IN. (2012). La crítica sobre teatro en la prensa del siglo XVIII. En J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández (Eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura* (pp. 79-94). Edicions de la Universitat de Lleida.
- VALLEJO, I. (1999). La fortuna de Nina ou la folle par amour de Marsoillier en el teatro español de finales del siglo XVIII. En F. Lafarga (Ed.), *La traducción en España (1750-1830) Lengua, literatura, cultura* (pp. 529-536). Edicions de la Universitat de Lleida.

7. NOTAS

- ¹ Beneficiaria de una Ayuda Juan de la Cierva financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR, ref. FJC2020-043152-I.
- ² Para ampliar información de la tonadilla escénica y su carácter metateatral puede consultarse Le Guin, 2014.
- ³ Resulta ilustrativo que en el siglo XVIII se utilizaran los términos «actor» o «actriz», «cómico» o «cómica», pero no «cantante», siendo lo más común encontrar fórmulas alternativas para identificar la especialización de los roles, como «de cantado». En este artículo emplearemos indistintamente los términos «intérprete» o «cantante» siguiendo las denominaciones más usuales en la actualidad.

- ⁴ Al respecto, cabe destacar la siguiente ordenanza que señalaba: «Todos los cómicos y cómicas deben estar prontos a ejecutar aquella parte que se juzgue conveniente para la diversión pública en algunas comedias que sea preciso hacer variación de sus respectivas partes, como por las mujeres que sean a propósito para cantar aria o arias» (AVM 2-461-6, 5-III-1783).
- ⁵ Puede encontrarse más información acerca de esta polémica en Roldán, 2022, págs. 221-225.
- ⁶ Lorenza Correa fue una destacada soprano española de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que, al igual que otros cantantes españoles como Manuel García e Isabel Colbrán, hizo carrera en el extranjero. Al respecto se recomienda la consulta de Pessarrodona, 2021.
- ⁷ Se ha de recordar que las tonadillas a solo a menudo estaban escritas para un cómico (habitualmente, cómica) en concreto (Pessarrodona, 2016).
- ⁸ Consúltese al respecto Bolufer, 2003.
- ⁹ *La Pensadora Gaditana* era un importante periódico que se publicó semanalmente en Cádiz entre el 12 de julio de 1763 y el 2 de julio de 1764 a nombre de una directora: Beatriz Cienfuegos.
- ¹⁰ Recuérdese que panegirista es aquel que pronuncia o escribe un panegírico, es decir, un discurso en elogio de algo o de alguien.
- ¹¹ Se trataba de una actriz elogiada con frecuencia en la prensa. Cabe destacar el éxito que cosecharía con la interpretación de *Nina, o la loca por amor* en mayo de 1790, es decir, al año siguiente de la publicación del texto de Rosales. En el *Diario de Madrid* del 13 de mayo se publicaron dos sonetos en su honor, y en el *Memorial literario* se afirmaba «la unión de la música con la representación y la energía con la que expresó este carácter la señora Benini dieron a nuestros espectadores mucho que admirar y a nuestros actores mucho que aprender». Al respecto puede consultarse Vallejo, 1999.
- ¹² La polémica continuaría en el *Diario de Madrid*. Véase al respecto Acker, 2007.
- ¹³ Esta fórmula, «palmadas de moda», se repite en la prensa, como se comprobará asimismo en la siguiente cita. Debieron de corresponder a una especie de aplauso irónico o burlesco.
- ¹⁴ La carta continúa en el número siguiente del *Correo de Madrid*, del 23 de junio de 1787.
- ¹⁵ Véase al respecto Gómez, 1952, pp. 174-175, y Subirá, 1928-1932, vol. I, págs. 316-318.

- ¹⁶ Firmaba con el pseudónimo «Lucas Alemán y Aguado». Era médico y colaborador habitual del *Correo de los ciegos* y *Correo de Madrid* publicando cartas, artículos y poesías; mantuvo una festiva polémica literaria en el *Diario de Madrid*, y publicó en 1813 y 1814 la *Pajarrera literaria*, colección de folletos satírico-políticos contra los franceses, que obtuvieron mucha popularidad. Véase al respecto Herrera Navarro, 1993, págs. 91-92.