

La recepción de los conciertos de Guilhermina Suggia en España

Marina Barba Dávalos

Universidad de Alcalá
marina.barba@uah.es

Resumen

Guilhermina Suggia (1885-1950) es la imagen de la mujer que rompió con el modelo tradicional de feminidad: ocupó un espacio en la vida pública, desarrolló un trabajo intelectual y artístico con el que irrumpió en la esfera cultural consagrada al patriarcado, viajó, cambió de residencia, de ciudad e incluso de país y se mantuvo soltera por elección durante gran parte de su vida; en definitiva, una persona autónoma. A partir de los discursos sobre música publicados en la prensa se va a reconstruir la gira de conciertos de Guilhermina Suggia en España y se va a estudiar su recepción en un país en el que una minoría de mujeres compartía su grado de emancipación profesional y personal y donde la crítica musical era una profesión mayoritariamente masculinizada.

Palabras clave: Guilhermina Suggia, Pau Casals, crítica musical, asociaciones musicales

Reception of Guilhermina Suggia's concerts in Spain

Abstract

Guilhermina Suggia (1885-1950) is the image of a woman who broke with the traditional model of femininity: she occupied a space in public life, developed an intellectual and artistic work



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

with which she broke into the cultural sphere consecrated to patriarchy, she traveled, she changed residence, city and even country and remained single by choice for much of her life; in short, an autonomous person. Based on the musical discourses published in the press, Guilhermina Suggia's concert tour in Spain will be reconstructed as well as her reception in a country where a minority of women shared her degree of professional and personal emancipation and where music critic was a largely masculinized profession.

Keywords: Guilhermina Suggia, Pau Casals, music critic, musical associations

Introducción

Guilhermina Suggia nació en Oporto (Portugal) en 1885. Recibió las primeras lecciones de su padre y, gracias a la protección de los reyes portugueses, don Carlos y doña Amelia, completó su educación artística en Leipzig (Alemania), con el profesor Julius Klengel. A los 17 años debutó en los conciertos de la Gewandhaus, íncipit de lo que sería su exitosa carrera. Tras una malograda relación profesional y sentimental con Pablo Casals, se trasladó a Inglaterra a principios de 1914 y, sorprendentemente, en el momento en que se desataba una guerra que habría reducido sus oportunidades de actuación, la violonchelista se convirtió en una de las mujeres más famosas del país. A finales de la segunda década del siglo XX contrajo matrimonio con el radiólogo José Mena y se estableció de nuevo en su Oporto natal. Su actividad como concertista únicamente se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial, aunque tras la finalización del conflicto bélico no le restaban muchos años de vida. Su último recital fue en la ciudad portuguesa de Aveiro el 31 de mayo de 1950, y dos meses más tarde falleció de cáncer.¹

La gira española de Suggia comenzaría en 1923 y hasta 1928 ofrecería, cada primavera, una serie de conciertos organizados por las distintas Sociedades Filarmónicas de Madrid, Valencia, Gijón, Oviedo, Avilés, Vigo, Coruña, Pontevedra, Sevilla y Córdoba.² Habría que esperar hasta 1945 para volver a escucharla en el Teatro Albéniz de Madrid, su último concierto en España.

La *tournee* de la violonchelista prácticamente coincidió con los años de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en España. En este período de entreguerras se instalaron en Europa gobiernos de carácter autoritario, que en algunos casos, como el español, fueron dirigidos por militares como consecuencia de la debilidad de los sistemas democráticos para responder a los problemas manifiestos tras la Primera Guerra Mundial.³ La dictadura de Primo de Rivera supuso un continuismo del movimiento emancipador de la mujer en pro de la lucha sufragista al establecerse el marco legal necesario para que las mujeres en España pudieran ejercer su derecho al voto y optar a cargos electivos.⁴

1 Una biografía completa sobre Guilhermina Suggia se encuentra en: Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre* (Matosinhos: Edições Afrontamento, 1996).

2 Los primeros conciertos que ofreció Guilhermina Suggia en Madrid en 1923 y los suspendidos de 1933 fueron organizados por la Sociedad Filarmónica, mientras que los que brindó en 1928 los dispondría la Asociación de Cultura Musical.

3 Carmen González Martínez, "La Dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis", *Anales de Historia Contemporánea* 16 (2000): 337-408.

4 La concesión del voto femenino no tuvo un efecto práctico ya que no se llegaron a celebrar elecciones, pero la renovación de cargos institucionales permitió a la mujer ocupar puestos de concejales, tenientes

Durante este periodo, en el que se alcanzaron modestos progresos en el desarrollo del feminismo, quedaron aún varias cuestiones a revisar como la independencia económica de la mujer, su estatus dentro del matrimonio, la adecuación de leyes reguladoras que permitieran el acceso al mundo laboral en igualdad de condiciones o la facilitación de una formación cultural e intelectual superior. En este contexto previo a la instauración de la Segunda República Española, que definirían su trayectoria, se desarrolló la gira de conciertos de Guilhermina Suggia.

El objeto del presente artículo es, a partir de los discursos sobre música publicados en la prensa periódica de temática general, reconstruir la *tournee* de la violonchelista y estudiar su recepción en un país en el que una minoría de mujeres compartía su grado de emancipación tanto profesional como personal, y donde la crítica musical era una profesión mayoritariamente masculinizada.

La prensa es una fuente indispensable para la musicología y los estudios de género enriquecida por el papel del crítico quien, como intermediario, como receptor y por extensión, creador de significados, permite una mayor aproximación a los valores culturales, sociales y musicales del momento. El crítico acostumbra a emitir juicios subjetivos a los que otorga la potestad de universales, que la historiografía posterior debe cuestionar para no legitimar como verdades absolutas. Los textos que definen los roles de los hombres y mujeres de una época deben someterse a un análisis profundo antes de asumir que reflejan fielmente prácticas y comportamientos en función del género.⁵ En este sentido, se pretende detectar en las fuentes la presencia de estereotipos de género explícitos o latentes tales como: referencias al aspecto físico, comentarios que infantilicen a la artista, alusiones a figuras masculinas cercanas para acreditar su valía y adjetivaciones sobre la interpretación asociadas frecuentemente al género femenino.

A lo largo de los siglos se ha presentado el binomio música y feminidad insinuando un vínculo entre la belleza pura y el peligroso deseo.⁶ La interpretación musical en público conlleva una exhibición corporal que se recibe de manera asimétrica dependiendo del sexo de quien se exhibe.⁷ Este hecho ha inducido a muchos críticos a incluir en sus crónicas comentarios acerca de las mujeres músicas que aluden a su actitud en el escenario, sus gestos, miradas, belleza, indumentaria o incluso defec-

de alcalde y alcaldesas. Paloma Díaz Fernández, "La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005): 175-90.

5 María Palacios, "Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 11-23.

6 Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001, 14).

7 *Ibid.*, 34.

tos.⁸ Además de las referencias al aspecto físico es frecuente encontrar expresiones que infantilizan a la artista mencionando su juventud o su pequeña altura,⁹ ineludiblemente ligadas a cuestionar su capacidad profesional, ya que tocar un instrumento implica un vínculo con la tecnología y por tanto con la razón, propia de los hombres.¹⁰

En relación con este último aspecto, se examinará si se cuestiona la capacidad intelectual o el vigor de Suggia para interpretar un instrumento de carácter solista, virtuoso y catalogado como masculino —el violonchelo— como advierte Powell se objetaba a las violinistas inglesas. Además, siendo la primera mujer que lo sujetó entre las piernas, se comprobará si se encuentran referencias específicas a este problema estético, como señala Powell que existían en Inglaterra relativas a la postura poco atractiva de una mujer al sostener con el mentón el violín.¹¹

Asimismo, se pretende determinar si perdura la relación decimonónica entre las obras que conformaban los programas de concierto y el sexo de los intérpretes, tal y como señala Ellis que ocurría entre los pianistas franceses. La autora expone cómo los críticos definieron el género del repertorio sometiendo a las intérpretes a numerosas restricciones: si una mujer se limitaba a tocar el repertorio femenino se consideraba peor pianista, si abordaba el masculino, o bien se criticaba su falta de energía o, si poseía el vigor considerado apropiado para esas obras, se denunciaba su falta de delicadeza, y si interpretaba el repertorio masculino desde su feminidad se le acusaba de deteriorar la música.¹² Además de la feminización de ciertos géneros musicales, que suelen considerarse menores y estar fuera del canon, la crítica musical ha contribuido a perpetuar el mundo sexista con sus adjetivaciones diferenciadoras calificando una interpretación como blanda, propia del sexo sentimental,¹³ o elogiando el vigor de una instrumentista en términos como “energía masculina”.¹⁴

8 Sobre la arpista Teresa Roaldés se puede leer cómo, aunque se le reconozca su talento, se la considera “sumamente fea”. Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* (Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2019, 192).

9 Green muestra algunos ejemplos: “... esta chiquilla y esta enorme batería... se sentó tras ella y la tocó, ¡y, además, lo hizo muy bien!”; “... no hay instrumento lo bastante grande para que [ellas] se asusten”. Green, *Música, género y educación*, 61 y 70, nota al pie 6.

10 *Ibid.*, 59.

11 Bella Powell, “Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as forbidden instrument in early-mid nineteenth-century England”, en *The Routledge Handbook of Women’s Work in Music*, ed. Rhiannon Matthias (London, New York: Routledge, 2022), 241-249.

12 Katharine Ellis, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris”, *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997): 353-385.

13 Pilar Ramos, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003, 103 y 107).

14 Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX*, nota 8.

Para este estudio se ha realizado un vaciado de las informaciones referentes a los conciertos de Guilhermina Suggia en la prensa periódica de temática general custodiada en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. No ha sido necesario un análisis sistemático de las fuentes ya que, dada la escasez de referencias, se ha utilizado todo el material publicado. Únicamente se han descartado los anuncios de los lugares y fechas de las actuaciones que no iban acompañados de una crónica cuando esos datos ya figuraban en otro diario. Si no era el caso, la información ha sido igualmente de utilidad para la reconstrucción de la gira.

Temporada 1923

Las primeras apariciones de Guilhermina Suggia en España, organizadas por la Sociedad Filarmónica de Madrid, tuvieron lugar en el Teatro de la Comedia de aquella ciudad en abril de 1923.¹⁵ Matilde Muñoz,¹⁶ en su reseña al recital con piano titulada *Porcelana antigua*, recurre a estereotipos de género para definir la interpretación de Suggia.¹⁷ A semeja a la violonchelista con una figura de porcelana salida de un paisaje bucólico, símil que difícilmente pronunciaría si el intérprete hubiera sido masculino. *Porcelana antigua* aparece plagado de referencias al físico de Suggia: "... los brazos y el cuello de la artista tienen la delicadeza marfilina del caolín esmaltado; el cabello negro, peinado hacia atrás"; y a su vestuario: "... el delicado azul de la falda pomposa, salpicada de rosas".¹⁸ Tales observaciones estéticas se apuntan frecuentemente en la prensa cuando las crónicas musicales están dedicadas a intérpretes femeninas,

15 No se pueden concretar las fechas por falta de referencias explícitas en la prensa. Tampoco se precisan los días de los conciertos en el anuncio de la programación de la temporada 1923-1924 de la Sociedad Filarmónica de Madrid, tal como se puede leer en: Gemma Pérez Zalduendo, "Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)", *Anuario Musical* 51 (1996): 203-216.

16 Actualmente, se considera a Matilde Muñoz la primera mujer en escribir crítica musical en España. No obstante, como advierte María Palacios, futuras investigaciones podrían desmentir tal afirmación si se descubrieran otras féminas que ejercieron profesionalmente la crítica musical en periodos anteriores. María Palacios, "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*, coord. Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008), 75-90. La aparición en *El Imparcial* de la primera crítica musical de Matilde Muñoz provocó una fuerte reacción. Mariano de Cavia tuvo que justificar su valía respaldándola en la figura de su padre, el periodista Eduardo Muñoz García, aludiendo que al fallecer el progenitor la hija habría ocupado su espacio. Susan Campos, "Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?", en *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan (Sevilla: Editorial Doble J, 2013), 31-53.

17 Matilde Muñoz, "Porcelana antigua", *El Imparcial*, Madrid (27 de abril de 1923): 3.

18 *Ibidem*.

pero resultan mucho menos delicadas y sutiles cuando su autoría es masculina. Un ejemplo es el de la crítica firmada por el señor Narcís, en el semanario de arte y humor que lleva su nombre, con motivo del concierto ofrecido por la violonchelista Bokor. La presentación musical se desarrolló el 23 de octubre de 1924 en el Teatro Principal de Girona. Organizado por la Asociación de Música, contó con la participación de Ricard Vives, pianista del *Trío Barcelona*. El redactor hace una referencia al aspecto físico de la violonchelista autocensurándose, según afirma, para no molestar:

El pasado concierto de la Asociación de Música fue un formidable éxito. Estos conciertos van a convertirse, poco a poco, en la *bon boniere* de las elegancias gerundenses: guirnaldas de caras bonitas y escotes mareantes y brazos divinamente torneados... no queremos pasar por alto la exquisita hermosura de la violoncellista Judith Bokor. Belleza evocadora de dulzuras bíblicas. Figura moldeada según la concepción clásica. Elogiaría su escote y sus brazos que al mover el arco poseen la voluptuosidad de las serpientes, tentadora y cruel. Pero en la sala había quien no permite en su casa el más pequeño inicio de escote, bajo el más formidable anatema: ahora nos preguntamos, señores, ¿por qué queréis contemplar los brazos desnudos y serpenteantes de la hermosa Judith Bokor?¹⁹

Como se puede comprobar, al señor Narcís poco le importa la calidad musical de las intérpretes dando prioridad al placer visual, al erotismo de la mujer en escena, denigrando de esta manera su desempeño profesional. En la misma línea, pero resultando aún más lacerante, es la crítica musical emitida por J. J. en referencia al concierto celebrado en el Teatro Principal de Alicante el 20 de febrero de 1929, en el que se da a entender que se ha invitado a Bokor, más que por sus cualidades como instrumentista, por ser húngara y representante de la belleza de las mujeres de ese país, ya que no han podido traer a la recién elegida Miss Hungría. Explícito resulta el carácter humillante y vejatorio de la frase con la que concluye el texto por lo que, debido a su interés, se incluye la reseña completa:

La tradicional belleza de las mujeres húngaras ha saltado ahora a un primer plano con motivo de la reciente elevación al trono europeo de la belleza, de una muchacha magyar. La Asociación de Cultura Musical ha percibido esa palpitación producida por el triunfo de "Miss Hungría", y en la imposibilidad de traernos a la auténtica Reina, nos ha proporcionado la ocasión de apreciar las características de la belleza húngara en una compatriota suya. El público quedó unánimemente satisfecho de la prueba, y elogió

19 *El Senyor Narcís: setmanari d'art i humor*, Girona (8 de noviembre de 1924): 7.

sin reservas la delicada belleza y distinción de la Srta. Judith Bokor, digna también como su conterránea, del cetro europeo. La señorita Bokor, tocó, además, algunas obras en su violonchelo.²⁰

Otra referencia a los primeros conciertos de la gira española de Suggia realizados en el Teatro de la Comedia de Madrid en abril de 1923 es la publicada por Vicente Arregui. Su relación personal con Pablo Casals fue utilizada por el crítico para cobijar a la violonchelista a la sombra de un gran maestro, de una figura masculina, para justificar su éxito profesional: “Casada con el rey de los concertistas hoy en carrera, nuestro gran Pablo Casals, tal vez deba a él algo y aún algos del magistral dominio que posee”.²¹

Suggia y Casals mantuvieron una relación profesional y amorosa entre 1907 y 1913.²² La primera vez que se cruzaron sus caminos fue en Espinho, en 1898, cuando Guilhermina tenía trece años y su padre la llevó a dar clase con un joven Pablo Casals de veintidós años que se iniciaba como concertista. Las clases ocuparon tres semanas, por lo que sería más acertado atribuir el magistral dominio del violonchelo logrado por Guilhermina a las enseñanzas de su padre, Augusto, quien la formó en sus primeros años o a Julius Klengel, con quien continuó sus estudios en el conservatorio de Leipzig. También podría atribuirse su dominio del instrumento al propio talento de la violonchelista, pero no al que fue su maestro durante un periodo de tiempo tan breve, tal como sugiere Arregui.

La gira de Suggia continuó el 30 de abril de 1923 en el Teatro Principal de Valencia. En la crítica publicada en *Las Provincias* se observa cómo se recurre de nuevo a Casals para acreditar a la violonchelista en los siguientes términos: “... no en balde fue su personalidad musical unida mucho tiempo a la de la primera figura mundial en el violonchelo”.²³ Este afán por respaldar la valía de Suggia con la figura de Casals destila un matiz protector y paternalista que emerge recurrentemente en las crónicas musicales referidas a intérpretes femeninas.²⁴

20 J. J., “Judith Bokor en la A. de Cultura Musical”, *Diario de Alicante*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.

21 Vicente Arregui, “Teatro de la Comedia. Ópera de cámara”, *El Debate*, Madrid (30 de abril de 1923): 2.

22 Anita Mercier, “Guilhermina Suggia”, (1995), disponible en: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>. Último acceso: 12 de julio de 2023.

23 “Concierto Guillermina Suggia”, *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 4.

24 Anteriormente ya se ha comentado el caso de Matilde Muñoz como ejemplo de la necesidad de acreditar la profesionalización de las mujeres mediante figuras masculinas de proximidad, en este caso, su padre. Entre otras dependencias de las mujeres respecto a varones cercanos en el mundo de la música, es preciso considerar que, durante muchos años, los instrumentistas se dedicaron a difundir la obra de sus maridos: Clara Schumann (Robert Schumann), Yvonne Loriod (Olivier Messiaen), Johanna Harris (Roy Harris), Lotte Lenya (Richard Siemanowski), Ditta Pásztory-Bartók (Béla Bartók). Ramos,

Si bien la tutela de Suggia se atribuye a quien fuera su pareja sentimental, a otras violonchelistas, son los propios críticos los que se otorgan la potestad de hacerles recomendaciones de cómo evolucionar en sus carreras profesionales descubriéndose cierta condescendencia e infantilismo incluso a la hora de presentarlas. En la crónica dedicada a la violonchelista Garbousova, tras el concierto ofrecido en el Teatro Principal de Valencia, se introduce a la instrumentista como: "Joven, con aspecto de adolescente, rubia y bonita".²⁵ En el diario *Las Provincias* el crítico Eduardus comienza su discurso musical describiendo las sensaciones que le produjo la violonchelista: una joven "... graciosa, elegante, inspirada, chiquita" junto a la que su violonchelo parecía gigantesco y que despertó el instinto paternal de los asistentes.²⁶ Asimismo, se encuentran este tipo de expresiones en la crítica al recital de Garbousova ofrecido en Oviedo: "... ha sabido sentir con su almita de muñeca" o "... esta joven, tan nena y risueña";²⁷ junto al vaticinio y la recomendación emitida por el crítico Bradomín, un año después, quien considera que posee un gran temperamento pero que aún está por consolidarse cuando mejore su técnica de arco y adquiera mayor volumen de sonido.²⁸ Tampoco a la violonchelista Bokor la eximieron de asesoramiento profesional desde la crítica instándola a estudiar más para mejorar el sonido y la afinación.²⁹

En otra de las crónicas del concierto de Guilhermina Suggia en el Teatro Principal de Valencia publicada en el *Diario de Valencia*, tras resaltar su maestría técnica y su talento, se avalan los roles de género enalteciendo la sensibilidad, gracia y elegancia interpretativa de un estilo musical normalmente asociado a la mujer, el galante-rococó; mientras que se adjetiva de "inteligente" y "segura" la interpretación del pianista acompañante:

Alcanzó en todas las interpretaciones el mejor éxito Guilhermina Suggia; pero donde pareció encontrar su temperamento un motivo más adecuado para revelar un estilo y una sensibilidad peculiares, fue en las Sonatas de los maestros italianos antiguos Boc-

Feminismo y música, 77. Op. Cit. nota al pie 13. Asimismo, y en otro orden de magnitud, cantantes, bailarinas e instrumentistas han estado protegidas por hombres estableciendo una asociación entre prostitución y música. Pilar Ramos, "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Brocar* 37, (2013): 207-223.

25 "Raya Garbousova", *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 1.

26 Eduardus, "En la filarmónica", *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 3.

27 *La Voz de Asturias*, Oviedo (20 de febrero de 1927): 2.

28 Bradomín, "Concierto de Raya Garbousova", *La Voz de Asturias*, Oviedo (1 de abril de 1928): 8.

29 Ranch, "La violoncellista Judith Bokor en la Filarmónica", *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (18 de febrero de 1929): 5.

cherini y Valentini, cuya gracia elegante supo traducir Guilhermina Suggia de la manera más gentil... Acompañó inteligentemente a la violonchelista, con toda seguridad y eficacia, el distinguido pianista José Balsa.³⁰

Esta omisión a la convicción y firmeza al actuar ante el público de una mujer es una evidente discriminación de los críticos ya que, no dudan en resaltar las ocasiones en las que intérpretes femeninas se muestran inseguras. Por ejemplo, J. F. T. acusó el nerviosismo de la violonchelista Bokor en el concierto ofrecido en el Teatro Principal de Alicante.³¹ De la misma manera, en la crónica del recital realizado por Garbousova en el Teatro Principal de Valencia se denuncia el exceso de tensión y desasosiego de la violonchelista.³² En la crítica de Gynt, refiriéndose a la actuación de Guilhermina Suggia en el Teatro Principal de Valencia publicada en *La Correspondencia de Valencia*, sí que se destaca su seguridad interpretativa, pero se objeta que su fraseo resulta algo monótono. Esta uniformidad sonora es una cuestión de técnica del arco en el que se abusa del *detaché* y se rehúye al empleo de golpes más definidos, marcados y acentuados. Es decir, es un problema de falta de articulación y no de fuerza como se desprende de la expresión utilizada por el articulista al catalogar el arco de Suggia como "blando", una referencia que se podría interpretar como falta de la potencia usualmente atribuida a la interpretación masculina³³: "El arco es un poco blando, razón por la cual ofrece la audición cierta monotonía de sonoridades".³⁴

Temporada 1924

En 1924 la gira empezó en Asturias con un concierto en el Teatro Jovellanos de Gijón, el 10 de abril, acompañada al piano por George Reeves. La crítica que le dedica *La Voz de Asturias* es sucinta, lacónica y errada ya que habla de la "violinista" y se limita a exponer que "... el programa, muy atractivo, fue maravillosamente interpre-

30 Gomá, "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista José Balsa", *Diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 5.

31 J. F. T., "Judith Bokor", *El Luchador*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.

32 *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 2.

33 Hernández-Romero muestra, por inusual, la crítica emitida hacia la pianista María Concepción Ginot y Riera en la que se señala "como cualidad poco común en la mujer pianista" la fuerza de pulsación, tanto en pasajes rápidos, como en aquellos que "exigen soltura de muñeca", así como la capacidad para solventar dificultades técnicas, reiterando al final la expresión "poco común en su sexo". Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX*, 305 y 528, nota 8.

34 Gynt, "Guilhermina Suggia", *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (2 de mayo de 1923): 1.

tado”, sin entrar en apreciaciones más insignes.³⁵ Al día siguiente el dúo repetiría el programa en el Teatro Campoamor de Oviedo. En esta ocasión, el crítico Bradomín describe la imagen de Guilhermina en escena, acontecimiento que se va a enfatizar recurrentemente en la prensa española por la fuerza que transmitía, por el efecto que causaba en la audiencia: “... parece que toca para sí misma. Se abraza a su instrumento, lo funde en su propio ser, cierra los ojos, y todo lo demás lo deja a su temperamento”.³⁶

Tras el concierto de Oviedo, el dúo Suggia-Reeves viajaría a Vigo para actuar los días 14 y 15 de abril en el Teatro Odeón. *El Pueblo Gallego* anunció los conciertos en los siguientes términos: “la inmensa violoncellista Guilhermina Suggia, sólo comparable con Casals, el único e indiscutible”.³⁷ Un año después, tras el éxito obtenido en su primera aparición en la ciudad de Vigo, desde el mismo periódico al anunciar su próximo concierto en la temporada de 1925 se añadiría “si no le supera”: “... la sin par Guilhermina Suggia, que rivaliza con Casals, si no le supera”.³⁸ Al fin, no se aprecia en esta alusión a Casals ninguna cuestión proteccionista sino una rivalidad entre dos violonchelistas profesionales que aspiran a estar en la cúspide.

Una semana después la gira continuó en el Gran Teatro de Córdoba con un recital del dúo el 23 de abril. La crónica musical publicada tras el concierto por Fernando Vázquez en el *Diario de Córdoba* resalta de nuevo la imagen de Guilhermina sobre el escenario, pero lejos de limitarse a comentar frívolamente su atractivo físico, valora, por encima de lo visual, su interpretación musical:

Si fuera posible verla tocar, abrazada a su violonchelo, sin oírla, al observar sus ademanes de silenciosa pasión, sus profundos gestos de recogimiento y embeleso, sus sonrisas de encantamiento se afirmarí que era una mujer enferma de genialidad. Escuchándola luego, la impresión de prodigio quedaría comprobada.³⁹

Comenta asimismo de Suggia “que posee una maravillosa inteligencia musical; que conoce todos los secretos del instrumento; que es fuerte y femenina”.⁴⁰ Como se puede observar, Vázquez sí que señala la inteligencia de Suggia, característica

35 *La Voz de Asturias*, Gijón (11 de abril de 1924): 4.

36 Bradomín, “El concierto de la violoncellista Guillermina Suggia”, *La Voz de Asturias*, Oviedo (12 de abril de 1924): 1.

37 *El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de abril de 1924): 5.

38 *El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de noviembre de 1924): 7.

39 Fernando Vázquez, “Guilhermina Suggia”, *Diario de Córdoba*, Córdoba (24 de abril de 1924): 2.

40 *Ibidem*.

que, como se ha visto con anterioridad, parecía únicamente destinada al sexo masculino. También habla de su fuerza y feminidad, binomio que en otras crónicas musicales aparece enfrentado. En la reseña al concierto publicada en *La Voz: diario gráfico de información* se enaltece a Suggia con elogios como “encantadoramente culta”,⁴¹ de lo que se infiere que su erudición no llega a molestar en las esferas patriarcales del saber; y se precisa su condición de “mujer-artista” por desacostumbrada. El autor de la crónica parece haber quedado tan maravillado que hasta se declara feminista:

Tanto se ha discutido y se ha hablado del feminismo que ante un valor como el de esta mujer, no hay más que declararse francamente feminista en razón a la afirmación rotunda de todo el potencial de genio que el alma femenina encierra en ciertos valores indiscutibles, como el de esta concertista única o inolvidable.⁴²

El último concierto del año 1924 se celebró en el Teatro Principal de Valencia dos días después del de Córdoba y de nuevo resurge en las críticas su atractivo físico y su feminidad. En la nota publicada en *Las Provincias: diario de Valencia* se relata cómo la violonchelista tuvo que emplear su temperamento para hacer callar al ruidoso público valenciano: “En la Suggia hay un complejo atractivo: el de gran artista, mujer hermosa y original, temperamento, nervios... Bien lo demostró ayer; pidiendo terminantemente silencio para que la dejasen oír. ¡Es mal inveterado en la ciudad del Turia!”⁴³

En la reseña al concierto que destinó *El Pueblo: diario republicano de Valencia* encontramos otra expresión ambigua que destila condescendencia ya que no entraña un gran mérito el enumerar para el público las obras que van a conformar el programa de concierto. El enunciado cuestionable reza: “El recital celebrado ayer estaba integrado por obras de verdadero empeño, que la simpática artista dijo de modo insuperable”.⁴⁴ El adjetivo que precede a la artista raramente se reproduciría si fuera un intérprete masculino, así como tampoco se consideraría una hazaña insuperable digna de mencionar en una crónica musical el trasladar al público verbalmente el contenido del concierto. Gomá, desde el *Diario de Valencia*, se hizo eco del recital e introduce el artículo con una reflexión sobre la incidencia del físico y la presencia

41 “El concierto de ayer en el Gran Teatro”, *La Voz: diario gráfico de información*, Córdoba (24 de abril de 1924): 16.

42 Ibidem.

43 *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 4.

44 “Guilhermina Suggia”, *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.

escénica de Suggia en su éxito, aclarando que, en su opinión, su imagen es un valor añadido a su inteligencia y sensibilidad:

La sugestiva feminidad de Guilhermina Suggia podrá parecer a algunos que interviene, en cierto modo, para el éxito que la artista alcanza. Pero no se ha de recurrir a esta especial circunstancia para justificar, de una manera rotunda y absoluta, el prestigio de Guilhermina Suggia. Sus méritos como violonchelista, méritos raros y notabilísimos, son los que en realidad han compuesto su distinguida categoría artística. Porque Guilhermina Suggia posee una técnica de verdadero valor y es además una intérprete inteligente y sensible de la música que toca.⁴⁵

Temporada 1925

La gira de conciertos del año 1925 del dúo Suggia-Reeves comenzaría en la ciudad de Vigo con dos conciertos, los días 14 y 15 de abril, en el Teatro Odeón. Como se ha comentado con anterioridad, a la violonchelista en esta ocasión ya no se le subordina a la figura de Casals, sino que incluso se plantea su superioridad. Los conciertos en el Teatro Odeón de Vigo reafirmaron el prestigio de Suggia, según se reflejó en la crítica: "... se nos ofrece más artista, más perfecta, en una mayor plenitud de facultades, que llega ya a los límites de la suma perfección".⁴⁶ En la crónica del segundo de los dos conciertos difundida en *Galicia: diario de Vigo*, se aprecia que el repertorio más valorado por el articulista es aquel que resulta más afable y deleitoso destacando la interpretación del *Chant Populaire* de Dupuis: "La fina sensibilidad de esta gran artista cautiva siempre, pero sobre todo en la versión de aquellas partituras cuya nota preponderante es la gracia".⁴⁷ Contrastante es la opinión que se expresa en la crónica en *El Pueblo Gallego*, que considera que "donde hizo un verdadero alarde musical, fue en la Sonata en Fa de Brahms",⁴⁸ obra enérgica y vigorosa que dista mucho de requerir una interpretación dulce.

Al día siguiente, el dúo Suggia-Reeves se trasladó a la ciudad de Pontevedra para el concierto en el Teatro Principal. En la crítica presentada en el semanario *El Progreso* se ensalza la exquisita técnica y sensibilidad de Guilhermina Suggia y se hace una referencia al pianista Reeves como "... el más adecuado colaborador de su com-

45 Gomá, "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista George Reeves", *Diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.

46 Alsí, "Los conciertos de La Filarmónica", *El Pueblo Gallego*, Vigo (15 de abril de 1925): 1.

47 "Guilhermina Suggia. El segundo concierto", *Galicia: diario de Vigo*, Vigo (16 de abril de 1925): 1.

48 Alsí, "Guilhermina Suggia", *El Pueblo Gallego*, Vigo (16 de abril de 1925): 2.

pañera en la ovación”,⁴⁹ dando a entender que ambos son dos colegas sobre el escenario sin condescendencias ni preferencias.

A partir de la crónica aparecida en *El Diario de Pontevedra* se infiere que es la primera vez que se escucha una obra para violonchelo solo en la ciudad: la *Suite n.3 en do mayor* de Bach. Se reincide, asimismo, en los estereotipos musicales que asignan a la mujer la ternura y la sensibilidad, y al género masculino, la energía y el vigor; mas, en esta ocasión, se le atribuyen todas las cualidades a la intérprete:

... evidenció, en efecto, la prodigiosa concertista toda la flexibilidad de su temperamento, pues si en ellas asomaron delicadeza y ternura extremas, consecuentes con su sensibilidad de mujer, no dejaron de acusarse, además, una energía y un vigor, tan apasionados y poderosos, como no es frecuente advertir, aún en ejecutantes masculinos.⁵⁰

La gira gallega continuó al día siguiente en el Teatro Rosalía de Castro de la ciudad de La Coruña. *El Orzán*, al anunciar el concierto, recoge unas palabras del violinista gallego Manuel Quiroga donde se aprecia la admiración hacia su colega:

Y es que el elogio —agregaba Quiroga— carece de formas ante artistas de la categoría de Guilhermina Suggia. Un arte profundo, selecto, exquisito; un temperamento admirable, que consigue interpretaciones espirituales, de sorprendente emoción, son cualidades que destacan a través de su limpio y claro mecanismo, dando al instrumento sonidos de una ternura y una profundidad portentosas.⁵¹

La crítica al concierto, que se pudo leer en este mismo medio, reafirmó las palabras del violinista y, olvidando giros relacionados con su feminidad y sensibilidad a la hora de calificar su gran musicalidad, consolidó a Suggia como una de las cumbres de la expresión musical por su buena comprensión de las obras:

Esta mujer asombrosa lo tiene todo: una digitación justa y ágil, un arco elegantísimo, con tono amplio, de sonoridad extraordinaria y, por encima de todo esto, que a la postre lo tienen otros artistas, un temperamento exquisitamente refinado; una comprensión e interpretación de las obras que la hace ser una de las cumbres de la expresión musical.⁵²

49 “Guilhermina Suggia”, *El Progreso*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 2.

50 “Guilhermina Suggia”, *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 3.

51 *El Orzán*, Coruña (12 de abril de 1925): 1.

52 “Guilhermina Suggia”, *El Orzán*, Coruña (18 de abril de 1925): 1.

Tras un descanso de tres días, la gira se reanudó en la ciudad de Oviedo con dos conciertos en el Teatro Campoamor, los días 20 y 21 de abril. El diario la *Región*, además de una excelente crítica al concierto, recoge una pequeña entrevista que le hicieron a Suggia en la que se comenta su dominio del español y el catalán, por haber residido en Barcelona siete años, pero en la que no se hace ninguna referencia a Pablo Casals, responsable de su estancia en tierras catalanas.⁵³ En cambio, Bradomín, en su crítica musical de *La Voz de Asturias*, sí que recuerda al que fuera su pareja equiparando a ambos violonchelistas y valora, asimismo, la elección de un programa serio y alejado del aplauso fácil que considera común en otras mujeres:

En la [Filarmónica] de Oviedo hemos oído buenos violoncellistas. Empezando por el rey de todos ellos, Pablo Casals ... A la altura del mejor de ellos queda Guilhermina Suggia, mujer genial que ha hecho del instrumento su *alter ego*, y con él sufre y ríe y llora, haciéndole vibrar al unísono de su sensibilidad exquisita. Observemos también que no se entrega a los alardes de un aparatoso virtuosismo. Sus programas son serios ... Esta severidad de elección es digna del más alto elogio, que queda doblemente valorado por ser el artista una mujer, en la que lo frecuente es buscar fácilmente el aplauso del auditorio con concesiones no siempre del mejor gusto.⁵⁴

El programa ofrecido en el Teatro Campoamor estuvo conformado por el *Aria* de Bach, el *Allegro spiritoso* de Senaillié, el *Adagio y allegro* de la *Sonata en la mayor* de Boccherini, la *Sonata en mi menor n. 1 op. 38* de Brahms, el *Rondó en sol menor op. 94* y *Waldesruhe n. 5 op. 68* de Dvorák y finalizó con el *Vito* de Popper.⁵⁵ Para determinar si existe relación entre las obras que conformaban los programas de concierto y el sexo de los intérpretes, como sugería el articulista, se va a comparar el repertorio interpretado por Suggia con el de otros y otras violonchelistas que ofrecían recitales en España durante el mismo periodo: Gregor Piatigorsky, Emanuel Feuermann, Raya Garbousova y Judith Bokor.

Piatigorsky (1903-1976), en el concierto representado el 6 de febrero de 1928 en el Teatro Principal de Valencia, interpretó la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles, la *Toccata* de Frescobaldi-Cassadó, la *Suite n. 3 en do mayor* de Johann Sebastian Bach, el *Intermezzo de Goyescas* de Enrique Granados, el *Ensueño, Exótica* de Mainardi y las

53 "Guilhermina Suggia", *Región*, Oviedo (21 de abril de 1925): 6.

54 Bradomín, "Conciertos de Guilhermina Suggia", *La Voz de Asturias*, Oviedo (22 de abril de 1925): 1.

55 "El concierto de mañana en la Filarmónica", *Región*, Oviedo (19 de abril de 1925): 6.

Variaciones sobre un tema Rococó de Peter Tchaikovsky.⁵⁶ El programa presentado por el violonchelista austríaco Feuermann (1902-1942) en el Teatro Cervantes de Almería el 14 de mayo de 1925 estuvo conformado por la *Sonata en re mayor* de Pietro Locatelli, las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Tartini–Feuermann, el *Concierto para violonchelo y orquesta* en versión reducida con acompañamiento de piano de Édouard Lalo, el *Aria* de Bach, *Los Querubines* de François Couperin y los *Aires bohemios* de Sarasate–Feuermann.⁵⁷

La violonchelista de origen georgiano, Raya Garbousova (1909-1997), en el concierto que ofreció junto a su hermana la pianista Lydia en el Teatro de la Comedia de Madrid el 21 de febrero de 1927, interpretó la *Sonata en sol menor* de Henry Eccles, las *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Ludwig van Beethoven, las *Piezas* de François Couperin, el *Adagio* de Johann Sebastian Bach, el *Scherzo* de Dittersdorf, las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Peter Tchaikovsky, la *Danza española* de David Popper, el *Vocalise op. 39* de Serguéi Rachmaninoff y la *Danza Capricho* de Anton Arensky.⁵⁸

Mientras que en la actuación de la violonchelista húngara alumna de David Popper y Hugo Becker, Judith Bokor (1899-1972), en el Teatro Principal de la ciudad de Girona el 23 de octubre de 1924, se pudieron escuchar la *II Suite en re menor* de Johann Sebastian Bach, la *Sonata en sol menor n. 2 op. 5* de Ludwig van Beethoven, el *Adagio* de Giovanni Battista Grazioli, el *Minueto* de Joseph Haydn, la *Elegía* de Gabriel Fauré, la *Danza española n. 5* de Enrique Granados, el *Arabesque* de Claude Debussy y las *Variaciones sobre un tema de Corelli* de Tartini–Stutschewsky.⁵⁹

Como se puede observar, todos los programas siguen la misma pauta que los de Guilhermina Suggia. Sonatas barrocas que exigen agilidad y velocidad de la mano izquierda, una afinación precisa para ejecutar los pasajes en tesitura aguda, un sonido puro y nítido a la vez que rotundo y una técnica de la mano derecha que permita realizar golpes de arco de cierta complejidad: *staccato*, *staccato volante*, *bariolage* o *sautillé*.⁶⁰ Piezas breves —bien del repertorio barroco o de los compositores italianos del siglo XVIII—, o pequeñas piezas románticas que requieren recursos expresivos musicales: grandes fraseos, *legato* del arco y vibrato. Obras virtuosas de compositores contemporáneos —en ocasiones con arreglos de los propios intérpretes como

56 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (2 de febrero de 1928): 8.

57 *La Independencia*, Almería (13 de mayo de 1925): 2.

58 *La Libertad*, Madrid (18 de febrero de 1927): 3.

59 *El Eco de Gerona*, Girona (18 de octubre de 1924): 3.

60 No se refleja en este programa, pero Suggia solía interpretar en su repertorio la *Sonata en mi mayor n. 10* de Valentini: *La Voz de Asturias*, Oviedo (9 de abril de 1924): 4; o la *Sonata en sol mayor n. 3 op. 1* de Sammartini: *Las Provincias: diario de Valencia*, 4. *Op. Cit.* nota al pie 44.

en el caso de Emanuel Feuermann—, alguna sonata de mayor envergadura del clasicismo o romanticismo y unas variaciones, bien sean las de Boëllmann,⁶¹ Beethoven, Tchaikovsky, o las de Tartini adaptadas al violonchelo por el compositor y chelista austríaco Joachim Stutschewsky. De la misma manera que Suggia en otros conciertos anteriormente relatados, aunque los recitales fueran a dúo, Piatigorsky y Bokor interpretan como parte del programa una suite para cello solo de Bach. Por lo tanto, no se aprecian diferencias por cuestiones de género en los programas de conciertos ofrecidos en España en esos años por distintos violonchelistas para poder aseverar que los interpretados por mujeres carecían de interés y buscaban el aplauso fácil abusando del virtuosismo, como afirmaba Bradomín.

El siguiente concierto de Guilhermina Suggia en la región de Asturias aconteció el 22 de abril en el Teatro Jovellanos de la ciudad de Gijón del que únicamente se hizo eco *La Voz de Asturias* con una breve nota en la que se destaca la ovación que el público dedicó a ambos intérpretes.⁶² La crónica musical relativa al siguiente recital, el 23 de abril en el Teatro Iris de la localidad de Avilés, señala dos singularidades de la artista que le otorgan una indiscutible maestría: “seguridad en la propia potencia artística y una espiritualidad muy honda animando los prodigios de la técnica”.⁶³

Temporada 1926

La gira por España de Guilhermina Suggia continuaría un año después con dos únicos conciertos en el Teatro Odeón de Vigo los días 18 y 20 de mayo de 1926. El primero fue un recital con piano y en el segundo la violonchelista interpretó el *Concierto en si menor op. 104* de Antonín Dvorák con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Arbós, aunque inicialmente estaba programado el *Concierto en re mayor* de Joseph Haydn. Si el año anterior, con motivo del concierto de Guilhermina en el Teatro Principal de Pontevedra, se advertía por la prensa que era la primera vez que se escuchaba una obra para violonchelo solo en esa ciudad gallega, la *Suite n.3 en do mayor* de Bach, en esta ocasión, según se recoge en *El Pueblo Gallego*, la primicia es un concierto para orquesta con violonchelo solista. En este mismo diario se puede leer una breve mención a la interpretación de Suggia del concierto de Dvorák en el que se dice que aportó “... el sello de su exquisita personalidad”.⁶⁴

61 Aunque no se incluye en este concierto, Suggia interpretaba frecuentemente las *Variaciones sinfónicas* de Boëllmann. Véase, por ejemplo, *La Voz de Asturias*, 4. Op. Cit. nota al pie 61.

62 *La Voz de Asturias*, Gijón (23 de abril de 1925): 4.

63 “Concierto de Guilhermina Suggia”, *Región*, Avilés (24 de abril de 1925): 5.

64 *El Pueblo Gallego*, Vigo (21 de mayo de 1926): 6.

Últimos conciertos en Madrid: 1928 y 1945

Las últimas apariciones en España de Guilhermina Suggia tendrían todas lugar en Madrid. En 1928 ofrecería dos conciertos, 6 y 8 de junio, en el Teatro de la Zarzuela, organizados por la Asociación de Cultura Musical. Para los días 29 y 31 de marzo de 1933, Suggia tenía previstos dos recitales, también en el Teatro de la Zarzuela ante los afiliados de dicha Asociación, que suspendió por encontrarse enferma.⁶⁵ La última ocasión para escucharla sería los días 28 y 29 de abril de 1945, en el Teatro Albéniz.

En la crónica musical que dedica *La Voz* al primero de los conciertos ofrecidos en el Teatro de la Zarzuela, el 6 de junio de 1928, se alude al volumen de sonido de Suggia equiparándolo al de los hombres: “Su violoncelo difícilmente podrá ser superado, a un volumen de sonido, nada despreciable, sobre todo para una mujer, una la más tibia y bella sonoridad. Sonoridad femenina, y esto lo decimos en su honor”.⁶⁶

La cantidad y la calidad del sonido de Suggia, aspecto que nada tiene que ver con la fuerza del intérprete sino con la correcta técnica de supinación y pronación de la mano derecha, el punto de contacto del arco con las cuerdas, la flexibilidad del pulgar y el adecuado ángulo entre la dirección trazada por el arco y las cuerdas, fueron siempre elogiadas y ensalzadas por la prensa. Sin embargo, es un aspecto técnico que suele subrayarse negativamente en otras violonchelistas. Respecto al sonido de Bokor no se encuentran referencias de que no fuera potente, sino que se señala que no era muy puro.⁶⁷ Sobre la emisión y producción sonora de Garbousova se enjuicia su falta de calidad y cantidad,⁶⁸ “un sonido frecuentemente sin color y falto de pureza”⁶⁹ y se insiste en que el sonido en los *fortes* no es siempre claro y límpido.⁷⁰

En el artículo de Mercier se puede leer una anécdota protagonizada por Feuermann y Suggia. Feuermann insistía en que las mujeres carecían de la fuerza física necesaria para producir un gran sonido y en un encuentro con Guilhermina le hizo tocar uno por uno sus violonchelos y, en cada ocasión, él se lo arrebataba para demostrar que podía obtener el doble de sonido.⁷¹ Feuermann podría sentirse inseguro al leer

65 *La Nación*, Madrid (24 de abril de 1933): 11.

66 B., “Guilhermina Suggia en la A. C. M.”, *La Voz*, Madrid (9 de junio de 1928): 2.

67 *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (16 de febrero de 1929): 1.

68 “Raya Garbousova”, 1, nota 26.

69 “Raya Garbousova”, *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (23 de noviembre de 1929): 7.

70 *La Nostra Terra*, Palma de Mallorca (diciembre de 1929): 106.

71 Mercier, “Guilhermina” <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm> *Op. Cit.* nota al pie 23.

comentarios emitidos en la prensa relacionados con su proyección de sonido como el que se recoge en el *Heraldo Alavés*: “Se echaba de menos al artista del instrumento viril y apasionado de recio timbre”⁷² de donde se entiende su necesidad de compararse con Suggia.

Adame Martínez firmó la crítica al segundo de los conciertos ofrecidos en el Teatro de la Zarzuela, el 8 de junio de 1928, que publicó *La Nación*. Según el autor, Suggia aún en su virtuosismo una técnica impecable y un temperamento de gran artista, si bien alude a los años que pasó junto a Casals no para atenuar su valía sino para encumbrarla junto a él en la cúspide de los mejores chelistas:

Para cerrar su curso actual, la Asociación de Cultura Musical presentó a sus asociados —reunidos en pleno en la Zarzuela— a la eminente violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia, que compartió varios años de su vida con nuestro insigne Casals, y actualmente ostenta con él el cetro del arte del difícil instrumento. La señora Suggia es una artista de verdadero temperamento. No hay que elogiar su técnica irreprochable, que se puede y debe dar por descontada previamente; lo que destaca de esta ‘virtuosa’ es la flexibilidad, la emoción que —en expansivo modo— transmite al oyente, subyugado por las excelencias de la intérprete.⁷³

Los últimos conciertos de Suggia en España en el Teatro Albéniz de Madrid, 28 y 29 de abril de 1945, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Lisboa dirigida por Pedro de Freitas Branco fueron acogidos con el máximo respeto y deferencia desde la crítica emitida por Antonio Iglesias en la revista musical *Ritmo*:

Guilhermina Suggia, la eminente violoncelista, a través de sus insuperables interpretaciones de los *Conciertos*, de Dvorak y Saint-Saëns, y de las *Variaciones sinfónicas*, de Boëllmann, nos hizo vivir momentos que, en verdad, han de ser imborrables en nuestro recuerdo; ¡qué calidad de sonido, qué seguridad en su técnica, qué potencia emocional y qué pasión la suya! En justicia, es considerada como una de las artistas mejores del mundo.⁷⁴

Una crítica redonda para finalizar su paso por los auditorios españoles reconociéndola como una de las mejores artistas del mundo.

72 C. S., “Feuermann–Jinkert”, *Heraldo Alavés*, Vitoria (29 de mayo de 1925): 4.

73 Adame Martínez, “La violoncellista Guilhermina Suggia”, *La Nación*, Madrid (9 de junio de 1928): 4.

74 Antonio Iglesias, “Actividad musical en Madrid”, *Ritmo*, Madrid (1 de mayo de 1945): 12.

Conclusiones

Como se ha podido apreciar a lo largo de este artículo, los discursos sobre música plagados de tópicos y estereotipos sexistas perduraron en España durante el primer tercio del siglo XX. Puede observarse la necesidad de cobijar a las intérpretes bajo una figura masculina, con una fuerte dosis de paternalismo y condescendencia. De esa manera se recurrió a la infantilización de la mujer, la infravaloración profesional, remarcando una supuesta falta de seguridad. Sin embargo, aunque se recogen algunas observaciones que cuestionan la capacidad física de una mujer para obtener un buen sonido, no se les discapacita directamente para tocar un instrumento de carácter solista, vigoroso y catalogado como masculino, como el caso del violonchelo. Tampoco el repertorio se diferencia por géneros entre los violonchelistas, aunque se puedan insinuar desde la prensa algunas objeciones o intentos de perseverar en su distinción.

Asimismo, el artículo pone de manifiesto cómo se desvanece la actitud de superioridad de los críticos cuando la fama y el reconocimiento acreditan indiscutiblemente a la intérprete. Según fueron pasando los años y se fue reafirmando la preeminencia artística de Guilhermina Suggia, desaparece de las críticas la sombra de Pablo Casals, las referencias a que su gran musicalidad se debe a su sensibilidad y delicadeza femenina y las declaraciones que afirman que el repertorio donde más brilla es el de las piezas de estilo galante y gracioso. Su apariencia física deja de ser un reclamo para convertirse en un atributo más añadido a su inteligencia y expresividad musical.

Se puede concluir que Guilhermina Suggia influyó con su exitosa carrera en el devenir de la crítica musical masculina que se rindió ante ella, mas no consiguió que esta consideración se hiciera extensible a otras violonchelistas con sus carreras aún poco consolidadas objeto de comentarios por parte de los críticos en los que prevalecía su belleza relegando su calidad interpretativa a un plano secundario. Por su cercanía en el tiempo y por su situación semejante de artista extranjera, se puede afirmar que existen similitudes en la acogida por los medios escritos españoles entre Guilhermina Suggia y Wanda Landowska. La relación con la prensa de la pianista y clavecinista polaca se podría desglosar en dos etapas. Aunque venía refrendada por su éxito parisino, en sus primeros conciertos en Madrid la crítica adjetivó su interpretación como femenina tanto por el repertorio escogido como por la sonoridad ligera y delicada del clave. Sin embargo, la recepción de la crítica barcelonesa, que encontró una estrecha relación entre la recuperación historicista de la música antigua y las inquietudes nacionalistas

del catalanismo musical, eximió a Landowska de cualquier discurso vinculado al género.⁷⁵ Su rápida aceptación en Barcelona autorizó su opinión sobre aspectos musicales en la prensa española desde donde se publicaron artículos que divulgaron su magisterio, llegando a considerarse las teorías de Landowska manuales prácticos de interpretación de la música antigua.⁷⁶ Esta variación en la posición de los críticos no se hizo extensible a su discípula Amparo Garrigues ni a otras intérpretes españolas como Carmen Pérez, Amparo Iturbi o Carmen Álvarez, quienes siguieron sujetas a alusiones a sus atributos físicos y tópicos sexistas relacionados con la calidad y potencia de su sonido.⁷⁷ A lo largo de esta contribución se ha podido observar cómo la relación de Suggia con la crítica española varió a lo largo de los años en los que discurrió su gira, y que, tal y como sucedió con Landowska, cuando su talento resultó indiscutible recibió un trato más considerado y distinguido que otras violonchelistas.

Referencias bibliográficas

- Alsi. "Los conciertos de La Filarmónica". *El Pueblo Gallego*, Vigo (15 de abril de 1925): 1.
 ——— "Guilhermina Suggia". *El Pueblo Gallego*, Vigo (16 de abril de 1925): 2.
 Arregui, Vicente. "Teatro de la Comedia. Ópera de cámara". *El Debate*, Madrid (30 de abril de 1923): 2.
 B. "Guilhermina Suggia en la A. C. M.". *La Voz*, Madrid (9 de junio de 1928): 2.
 Bradomín. "El concierto de la violoncellista Guillermina Suggia". *La Voz de Asturias*, Oviedo (12 de abril de 1924): 1.
 ——— "Conciertos de Guillermina Suggia". *La Voz de Asturias*, Oviedo (22 de abril de 1925): 1.
 ——— "Concierto de Raya Garbousova". *La Voz de Asturias*, Oviedo (1 de abril de 1928): 8.
 Campos, Susan. "Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?". En *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan, 31-53. Sevilla: Editorial Doble J, 2013.

75 Sonia Gonzalo Delgado, "Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones". La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912), *Artígrama* 27 (2012): 589-607.

76 Elena Torres Clemente, "La huella de Wanda Landowska en España: 'camínos en la sombra que nos separa del pasado'", en *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, ed. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2013): 415-440.

77 Emma Virginia García Gutiérrez, "Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti", *Quadrivium* 5 (2014), disponible en: <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/>, Último acceso: 27 de noviembre de 2023.

- "Concierto de Guilhermina Suggia". *Región*, Avilés (24 de abril de 1925): 5.
- "Concierto Guilhermina Suggia". *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 4.
- C. S. "Feuermann-Jinkertz". *Heraldo Alavés*, Vitoria (29 de mayo de 1925): 4.
- Díaz Fernández, Paloma. "La Dictadura de Primo de Rivera. Una oportunidad para la mujer". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005): 175-190.
- Eduardus. "En la filarmónica". *Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 3.
- "El concierto de ayer en el Gran Teatro". *La Voz: diario gráfico de información*, Córdoba (24 de abril de 1924): 16.
- "El concierto de mañana en la Filarmónica". *Región*, Oviedo (19 de abril de 1925): 6.
- El Eco de Gerona*, Girona (18 de octubre de 1924): 3.
- El Orzán*, Coruña (12 de abril de 1925): 1.
- El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (2 de febrero de 1928): 8.
- El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (16 de febrero de 1929): 1.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de abril de 1924): 5.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (9 de noviembre de 1924): 7.
- El Pueblo Gallego*, Vigo (21 de mayo de 1926): 6.
- El Senyor Narcís: setmanari d'art i humor*, Girona (8 de noviembre de 1924): 7.
- Ellis, Katharine. "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth Century Paris". *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997): 353-385.
- García Gutiérrez, Emma Virginia. "Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti". *Quadrivium* 5 (2014). Disponible en: <https://avamus.org/es/presencias-femeninas-en-la-vida-y-obra-de-domenico-scarlatti/>. Último acceso: 27 de noviembre de 2023.
- Gomá. "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista José Balsa". *Diario de Valencia*, Valencia (1 de mayo de 1923): 5.
- . "La violonchelista Guilhermina Suggia y el pianista George Reeves". *Diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.
- González Martínez, Carmen. "La Dictadura de Primo de Rivera: una propuesta de análisis". *Anales de Historia Contemporánea* 16 (2000): 337-408.
- Gonzalo Delgado, Sonia. "Entre las heroínas de Maeterlinck y las vírgenes de Burne-Jones". La primera recepción de Wanda Landowska en España (1905-1912). *Ar-tigrama* 27 (2012): 589-607.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.

- "Guilhermina Suggia". *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 3.
- "Guilhermina Suggia. El segundo concierto". *Galicia: diario de Vigo*, Vigo (16 de abril de 1925): 1.
- "Guilhermina Suggia". *El Diario de Pontevedra*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 3.
- "Guilhermina Suggia". *El Progreso*, Pontevedra (17 de abril de 1925): 2.
- "Guilhermina Suggia". *El Orzán*, Coruña (18 de abril de 1925): 1.
- "Guilhermina Suggia". *Región*, Oviedo (21 de abril de 1925): 6.
- Gynt. "Guilhermina Suggia". *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (2 de mayo de 1923): 1.
- Hernández-Romero, Nieves. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2019.
- Iglesias, Antonio. "Actividad musical en Madrid". *Ritmo*, Madrid (1 de mayo de 1945): 12.
- J. F. T. "Judith Bokor". *El Luchador*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.
- J. J. "Judith Bokor en la A. de Cultura Musical". *Diario de Alicante*, Alicante (21 de febrero de 1929): 1.
- La Correspondencia de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 2.
- La Independencia*, Almería (13 de mayo de 1925): 2.
- La Libertad*, Madrid (18 de febrero de 1927): 3.
- La Nación*, Madrid (24 de abril de 1933): 11.
- La Nostra Terra*, Palma de Mallorca (diciembre de 1929): 106.
- La Voz de Asturias*, Gijón (11 de abril de 1924): 4.
- La Voz de Asturias*, Gijón (23 de abril de 1925): 4.
- La Voz de Asturias*, Oviedo (9 de abril de 1924): 4.
- La Voz de Asturias*, Oviedo (20 de febrero de 1927): 2.
- Las Provincias: diario de Valencia*, Valencia (26 de abril de 1924): 4.
- Martínez, Adame. "La violoncellista Guilhermina Suggia". *La Nación*, Madrid (9 de junio de 1928): 4.
- Mercier, Anita. "Guilhermina Suggia". Disponible en: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm>. Último acceso: 12 de julio de 2023.
- Muñoz, Matilde. "Porcelana antigua". *El Imparcial*, Madrid (27 de abril de 1923): 3.
- Palacios, María. "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)". En *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*, coordinado por Antonio Álvarez Cañibano, 75-90. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2008.

- . “Género y prensa en la musicología histórica. Notas preliminares”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34 (2021): 11-23.
- Pérez Zalduondo, Gemma. “Apuntes para la evaluación de la actividad de las sociedades musicales en España (1921-25)”. *Anuario Musical* 51 (1996): 203-216.
- Pombo, Fátima. *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre*. Matosinhos: Edições Afrontamento, 1996.
- Powell, Bella. “Notions of virtuosity, female accomplishment, and the violin as forbidden instrument in early-mid nineteenth-century England”. En *The Routledge Handbook of Women’s Work in Music*, editado por Rhiannon Matthias, 241-249. London, New York: Routledge, 2022.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.
- . “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”. *Brocar* 37, (2013): 207-223.
- Ranch. “La violoncellista Judith Bokor en la Filarmónica”. *La Correspondencia de Valencia*, Valencia (18 de febrero de 1929): 5.
- “Raya Garbousova”. *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (10 de febrero de 1927): 1.
- “Raya Garbousova”. *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, Valencia (23 de noviembre de 1929): 7.
- Torres Clemente, Elena. “La huella de Wanda Landowska en España: ‘camino en la sombra que nos separa del pasado’”. En *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 415-440. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- Vázquez, Fernando. “Guilhermina Suggia”. *Diario de Córdoba*, Córdoba (24 de abril de 1924): 2.