




EL LIBRO COMO UNIVERSO,
LA EDUCACIÓN EN LIBRO

| SIGUENOS

 www.editorialaulamagna.com

 facebook.com/editorialaulamagna/

 linkedin.com/company/editorialaulamagna

 **AULAMAGNA**
PROYECTO CLAVE

Mujeres

El libro *Mujeres* constituye un compendio de actuaciones, logros, encuentros (y desencuentros) de las mujeres en el largo devenir de su incorporación a los ámbitos que les han sido negados históricamente en el mundo occidental, desde el acceso a la educación y al conocimiento hasta el mercado laboral, pasando por la cultura y el arte. Surge, por tanto, como reconocimiento a todas las mujeres que nos hemos afanado por cambiar la sociedad desde diferentes prismas y profesiones, fundamentalmente, a través de la educación, bien de la formación del profesorado de las distintas etapas de la enseñanza, como es el caso, bien educando a los más pequeños.

Pretende ser una reseña reflexiva, variada y ecléctica que acerque al estudio de las mujeres a quienes tratan de iniciarse en el tema. No es un manual educativo ni una síntesis de aportaciones anteriores, no es una crítica ni una revisión de la literatura, pero sí un conjunto de todo ello, tratado desde las perspectivas libres de autores de universidades e instituciones educativas diversas, para que los lectores adquieran una idea preliminar de cómo se ha desarrollado la historia de las mujeres, de modo que, si lo desean, puedan profundizar con posterioridad en su estudio objetivo general o disciplinar.

ISBN 978-84-1839298-6

9 788418 392986
editorialaulamagna.com

 **AULAMAGNA**
PROYECTO CLAVE

Mujeres

Javier Cachón Zagalaz • Amador J. Lara Sánchez
Fátima Chacón Borrego • M^a Luisa Zagalaz Sánchez

AM

Coordinadores:

Javier Cachón Zagalaz • Amador J. Lara Sánchez
Fátima Chacón Borrego • M^a Luisa Zagalaz Sánchez

Mujeres



 **AULAMAGNA**
PROYECTO CLAVE

Javier Cachón Zagalaz

Profesor e investigador de Jaén que imparte docencia de Didáctica de la Educación Física en la Universidad de Jaén y está adscrito al Grupo de Investigación HUM653. Previamente dio clases en los niveles de infantil y primaria en varios centros educativos.

Amador J. Lara Sánchez

Investigador español, nacido en 1980 en Martos (Jaén). Es licenciado y doctor en Ciencias del Deporte por la Universidad de Castilla-La Mancha estudios cursados en la Facultad de Ciencias del Deporte de Toledo. Ha desarrollado su actividad docente e investigadora en diferentes universidades compaginándola con la de gestión, transferencia y divulgación en el ámbito de la política local.

Fátima Chacón Borrego

Nació en Sevilla, realizó sus estudios de licenciatura en Educación Física en la Universidad de León y desde hace más de 25 años es profesora en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla.

M^a Luisa Zagalaz Sánchez

M^a Luisa Zagalaz Sánchez es una educadora e investigadora jiennense, natural de Bailén. Maestra por la Universidad de Granada, licenciada en Educación Física (EF) por la Universidad Politécnica de Madrid y Máster en Empresariales (Ministerio de Interior), ha sido profesora de EF en todas las etapas de enseñanza. Actualmente es Catedrática de la Universidad de Jaén.

Mujeres

Coordinadores:

Javier Cachón Zagalaz
Amador J. Lara Sánchez
Fátima Chacón Borrego
M^a Luisa Zagalaz Sánchez



AULAMAGNA
PROYECTO CLAVE

Mujeres

Primera edición: 2021

ISBN: 9788418392986

ISBN eBook: 9788418392412

Depósito Legal: SE 1045-2021

Coordinadores:

Javier Cachón Zagalaz
Amador J. Lara Sánchez
Fátima Chacón Borrego
M^a Luisa Zagalaz Sánchez

© del texto:

África Yebra-Rodríguez
Alicia Cabrera Zagalaz
Alicia González Sánchez
Amador J. Lara Sánchez
Ana M. Abril Gallego
Arturo Díaz Suárez
Carmen María Díaz Sáez
Carmen María Sánchez Morillas
Cristina Cruces Roldán
Déborah Sanabrias Moreno
Estefanía Brao Martín
Fátima Chacón Borrego
Inés López Manrique
Inmaculada Morales Peinado

Isabel M^a Ayala Herrera
Javier Cachón Zagalaz
María Eugenia Emilas
M^a Luisa Zagalaz Sánchez
María Sánchez Zafrá
Natalia Barranco Vela
Nieves Herrero Cerezo
Rocío Márquez Limón
Santiago Fabregat Barrios
Susana Imbernón Giménez
Trinidad Jiménez Piqueras
Víctor Luis Gutiérrez Castillo
Virginia Sánchez López

© de la ilustración de cubierta:

Alicia Cabrera Zagalaz

© de esta edición:

Editorial Aula Magna, 2021. McGraw-Hill Interamericana de España S.L.
editorialaulamagna.com
info@editorialaulamagna.com

Impreso en España – Printed in Spain

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a info@editorialaulamagna.com si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

*La Igualdad cambiará el mundo.
A todas las Mujeres de ayer,
de hoy y de siempre...*

Índice

Prólogo	11
Introducción	15
Capítulo 1. Educación de la mujer. Evolución y actualidad	21
Capítulo 2. La educación infantil. Diferencias entre niñas y niños.	49
Capítulo 3. Coeducación	75
Capítulo 4. La mujer en el arte: Pintura, escultura, fotografía (representaciones femeninas)	111
Capítulo 5. De compositoras, intérpretes y maestras: la mujer en la música	139
Capítulo 6. Mujeres de hoy dentro del flamenco	177
Capítulo 7. Mujeres escritoras, personajes femeninos y cuentos infantiles: una aproximación desde la literatura en lengua española de los siglos xx y xxi	223
Capítulo 8. Mujer y moda	241
Capítulo 9. La mujer y el deporte. Incorporación a la actividad física.	273
Capítulo 10. La mujer en la ciencia: una mirada retrospectiva para inspirar a las científicas del siglo xxi. ...	301

Capítulo 11. La protección de la mujer y la lucha contra
la violencia de género en la sociedad internacional
contemporánea: especial referencia al *soft law*.343

Sobre los autores.369

Capítulo 5

De compositoras, intérpretes y maestras: la mujer en la música⁴

Dra. Virginia Sánchez López
Prof. Natalia Barranco Vela
Dra. Isabel M^a Ayala Herrera

Resumen

La creatividad y el talento femeninos se han silenciado y menospreciado a lo largo de los siglos, y la música no ha sido una excepción. La actual Musicología histórica y la historia de la Educación Musical tienen dos grandes retos ante sí: por un lado, recuperar del olvido a excelentes intérpretes, compositoras y maestras de música cuyas carreras siguen estando hoy en silencio o en penumbra, empañadas en muchos casos por las de sus esposos o colegas varones (e.g. Clara Schumann —Wieck—) y, por otro lado, estudiar también la activi-

⁴ Esta investigación se enmarca dentro de dos proyectos I+D+i del Gobierno de España: «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación/10.13039/501100011033; y «Documentación, tratamiento archivístico digital y estudio lexicológico, histórico-literario y musicológico del patrimonio oral de la Andalucía oriental», I+D de Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref FFI2017-82344-P).

dad de las mujeres corrientes, mujeres anónimas que cultivaron la música en entornos domésticos o en clausura, sin la pretensión de ser artistas consagradas, pero que, quizás sin ser demasiado conscientes, sí que contribuyeron a mantener vivas muchas tradiciones y repertorios. Precisamente, la mayor parte de esta actividad se desarrolló en la esfera privada, en la intimidad del hogar y fiestas familiares, y con una finalidad de adorno, lejos de la vista de cronistas, viajeros, literatos y otros posibles interesados en registrarlas. Esta casuística lleva a los investigadores a disponer de muy pocas fuentes y testimonios directos que ayuden a reconstruir una historia musical de las mujeres, lo mismo que ocurre en otros campos del conocimiento.

Este capítulo recoge, de manera muy selectiva, prácticas y estereotipos musicales de la mujer a lo largo de la historia y algunos testimonios de ellas, las protagonistas, que evidenciarán las dificultades que tuvieron que encarar, personal y profesionalmente, en sus respectivos campos (la interpretación, la composición o la pedagogía). El texto, que estudia con un interés particular la actividad musical de las mujeres en España, se articula en torno a una serie de hitos o temas que consideramos fundamentales en el avance por la visibilización de la mujer en la música y un punto de inflexión en la lucha por la igualdad de derechos profesionales.

Palabras clave: Mujer, Historia, Interpretación Musical, Composición, Educación Musical.

Abstract

Female creativity and talent have been silenced and undervalued over the centuries, and music has been no exception. Today's historical Musicology and the History of Music Education face two great challenges: on the one hand, to recover from oblivion excellent female performers, composers and music teachers whose careers still remain silent or in darkness today, often overshadowed by those of their husbands or male colleagues (e.g. Clara Schumann –Wieck–)

and, on the other hand, to study also the activity of the ordinary women, anonymous women who cultivated music in domestic or cloistered environments, without the pretension of becoming consecrated artists, but who, perhaps without being too aware of it, did contribute to keeping alive many traditions and repertoires. Precisely, the majority of this activity took place in the private sphere, in the intimacy of their households and family celebrations, and with an embellishment purpose, away from the view of chroniclers, travellers, writers and others who might have been interested in recording them. This particular situation causes researchers to have very few direct sources and testimonies at their disposal that can help to reconstruct a musical history of women, similar to what happens in other areas of knowledge.

This chapter gathers, in a very selective way, musical practices and stereotypes of women throughout history and some testimonies of them, the protagonists, which will show the difficulties they had to face, personally and professionally, in their respective fields (performance, composition or pedagogy). The text, which studies with particular interest the musical activity of women in Spain, is articulated around a series of milestones or topics that we consider fundamental in the advancement of the visibility of women in music and a turning point in the struggle for equal professional rights.

Keywords: Women, History, Music Performance, Composition, Music Education.

1. Introducción

Ante las barreras institucionales y personales que se les han presentado, las mujeres músicas han tenido que desarrollar estrategias de supervivencia para poder crecer en un campo profesional masculino, a veces hostil. Algunas alzaron su voz mediante enfrentamientos directos con colegas o instituciones que las marginaban o excluían; otras demostraron un verdadero estoicismo al

intentar hacerse un hueco entre los grandes intérpretes o compositores de su generación, ignorando las supuestas diferencias de sexo; otras tantas, con la llegada del movimiento feminista, se apoyaron en una conciencia y resistencia de grupo para defender colectivamente sus derechos; pero no pocas renunciaron a una carrera profesional, pública, para centrarse en aquello a lo que la sociedad androcéntrica las predestinaba: la familia, el hogar, la caridad y la religión. Compatibilizar el matrimonio, la maternidad y las labores domésticas con la formación y carrera artística fue para ellas un reto unimaginable, en parte por la presión social y del entorno.

La labor de las mujeres músicas está siendo visibilizada gracias al impulso de la investigación musicológica y de la crítica feminista, que en las últimas décadas trata de enmendar este silencio y olvido. El mítico trabajo de McClary (1991) supuso un antes y un después en los estudios culturales y musicales, con un cambio de paradigma al analizar cómo la música produce imágenes de género. Han seguido otras muchas contribuciones ejemplares (Beer, 2019; Bofill Levi, 2016; Porter, 2012; Ramos López, 2003, 2010; Sadie, 1994; Solie, 1993, 2001) que, con un nuevo enfoque interpretativo y crítico, recuperan y revisan figuras imprescindibles para la música (Hildegard von Bingen, Bárbara Strozzi, Jacquet de la Guerre, Josephine Lang, Clara Schumann, Ethel Smyth, Amy Beach o Ann Schein, entre otras). Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones publicadas, aún quedan territorios de estudio poco explorados, como el de las compositoras seculares de época medieval, las cantantes e intérpretes contratadas en las cortes europeas renacentistas, las compositoras españolas del siglo XIX o las artistas del flamenco en su etapa inicial (Lorenzo Arribas, 2011a), por citar solo algunos ejemplos.

Pero no se trata únicamente de temas por explorar, sino también de ir superando las «sombras» que aún oscurecen las investigaciones sobre mujeres y música, como el empleo de etiquetas («mujer», «compositora», «mujeres músicas») que no vienen sino a agrandar más la brecha, limitar la nómina de creadoras anteriores al siglo XX casi exclusivamente a los países que se identifican con el canon clásico

(Alemania, Italia, Francia), o la ausencia de compositoras aun en las antologías musicales más recientes (Ramos López, 2010).

El presente trabajo no pretende recopilar a modo de listín telefónico ni de forma exhaustiva las más destacadas promotoras, compositoras, intérpretes y maestras de música de la historia, misión que sería imposible por volumen y tiempo. El propósito es repasar ciertos aspectos biográficos de algunas de ellas para tener un primer acercamiento y comprender el alcance de sus actividades en el marco de la cultura y sociedad de su tiempo. Para ello, hemos escogido seis temas clave sobre los que se estructura el texto: las mujeres como depositarias de la tradición oral, las prácticas musicales en conventos femeninos, el mecenazgo musical de grandes personalidades, el acceso de la mujer a la educación musical pública, el movimiento feminista y la crítica musical.

2. Desarrollo

2.1. Preámbulo: la mujer, garante de la oralidad

No es baladí que el compositor, folclorista y pedagogo húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) pronunciase la ya archicitada —y desvirtuada— sentencia a propósito de cuál es el momento idóneo para el comienzo de la Educación Musical: «nueve meses antes de nacer la madre» (cit. en Willems, 1991, p. 12). Está implícita aquí la idea de que es la mujer, la engendradora de vida, la cuidadora, la que canta y cuenta, es decir, la que despierta al niño al mundo y le transmite estados anímicos a través de la palabra y de la música y, por ende, la principal portadora de la oralidad. Y el acreditado músico era buen conocedor de esto, ya que, a lo largo de su vida, recopiló y transcribió miles de tonadas campesinas, pues la música popular era la base de los fundamentos de su método educativo y de su obra.

Por ello, tampoco es casual que las mujeres hayan sido las informantes mayoritarias en las investigaciones que sobre el folclore

y la música tradicional vienen acometiéndose desde mediados del siglo XIX con diversas ópticas y propósitos, como las realizadas en España en las misiones folclóricas organizadas por el CSIC en los años 40 y 50 del siglo XX (Mazuela Anguita, 2015) y aún hoy día (Mañero Lozano, 2019). Estos repertorios populares, perpetuados por la tradición oral, de boca en boca y de generación en generación, que acompañan los momentos de la vida en las civilizaciones pretecnológicas, han servido como repositorios de tópicos y símbolos para la estilización musical, normalmente en manos de hombres.

Quizás aquí resida la clave de la asociación proverbial de la mujer con el componente mítico y ancestral de la música, inseparable del movimiento y de la poesía (por ejemplo, las nueve musas); de hecho, el propio término «música» es femenino (Aranda Camuñas, 2014). En consecuencia, como garantes de la oralidad y de lo sonoro, dimensiones opuestas a lo visual y al logos, materializado este en la codificación del lenguaje —incluido también el artístico—, por regla general, a las mujeres les fue negado durante siglos el acceso a la alfabetización musical. Por ende, y siempre desde el prisma occidental, estas apenas exploraron campos intelectuales ni estéticos como la composición, impropios de su género; como derivada, el conocimiento y la razón unívoca —tan cuestionada por el posmodernismo— se convirtieron en territorios inexpugnables y con coto, quedándose las portadoras de la oralidad, como mucho, en intentos graciosos de partituras o artesanías útiles o de adorno, no de obras bellas o, simplemente, en meros sujetos enunciados (Lorenzo Arribas, 1998).

2.2. Retiros musicales: prácticas intramuros

La oralidad continuó en el primer plano en el medievo y a comienzos de la Edad Moderna; incluso algunas féminas se especializaron y/o se dedicaron profesionalmente a la música como juglaresas, *qaina-s* (esclavas musulmanas cantoras del Al-Andalus), danzarinas

o *trobaitz*⁵. Sin embargo, gran parte de la actividad musical (compositiva o interpretativa) de las mujeres, en el hilo de lo expuesto, se desarrolló intramuros, en la clausura de los conventos y al amparo de lo religioso. A pesar de las evidencias documentales, la historiografía ha perpetuado la idea de que el canto oficial de la iglesia, el gregoriano, además de su supuesto anonimato, solo era cantado por hombres (al igual que la polifonía, más compleja técnicamente), tal vez fundada en la norma que prohibía a las mujeres no religiosas cantar y tocar en los servicios litúrgicos —paradójicamente hoy día la música de la asamblea comunitaria es mayoritariamente femenina, al menos, en núcleos rurales—. Afortunadamente, estas afirmaciones han sido desmentidas o matizadas en los últimos años.

Aparte de la profusa investigación sobre la figura paradigmática de la monja compositora, filósofa, científica y líder adelantada a su tiempo, Hildegard von Bingen (1098-1179), inmortalizada desde la óptica feminista por Margarethe von Trotta en el filme *Visión* (2009), traemos a colación en el contexto español el caso del monasterio cisterciense femenino de Las Huelgas. Su famoso *Códex* (Manuscrito IX), mandado a copiar por la abadesa en torno a 1325, constituye una de las fuentes más importantes para el estudio de la música medieval universal, pues contiene vestigios tempranos de los adelantos polifónicos del momento —Ars Antiqua— en la península ibérica, que serían interpretados tanto en el monasterio como en otros contextos extralitúrgicos próximos, aunque no está claro si por las propias monjas o por otros claustrales, capellanes y/o sirvientes (Martín-Maestro, 2012).

Ya en los comienzos de la Edad Moderna, Mazuela Anguita (2015) desmiente la creencia de que los conventos fueran infranqueables; más bien, en algunas ocasiones, llegaban a ser «lugares de encuentro, integración e interacción entre diferentes sectores de la sociedad» (p. 1) y coadyuvaban a las prácticas musicales con

⁵ Tan solo ha llegado una pieza con música anotada de estos repertorios, concretamente la chanson *A chantar* de Beatriz de Día, Condesa de Día (ca. 1140-Provenza, 1212).

diferentes propósitos por parte de ciudadanos particulares, cofradías y personajes distinguidos, hibridando las esferas religiosa y civil. De hecho, algunas monjas músicas se relacionaron con la aristocracia, apoyaron la instrucción musical de las damas y participaron en interpretaciones privadas. La tesorería de la casa de Medina Sidonia revela que Sor Ana de León, monja del Monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda, recibió en 1578 un pago por la venta de un clavicordio que iba destinado a la duquesa Ana de Silva y es muy posible que tocara este instrumento para ella (Gómez Fernández, 2017).

No es de extrañar, por tanto, que el talento musical e interpretativo de las novicias supusiera una moneda de cambio para su ingreso en los conventos, pues estos eximían a las familias de pagar la dote a cambio de que sus hijas o tuteladas sirvieran musicalmente en él, como demuestra Baade (2011) en su modélico estudio sobre monjas toledanas. Con posterioridad (hasta el siglo XVIII), esta circunstancia permitió una semiprofesionalización de las jóvenes y quizás una oportunidad de salir de sus casas, en las que vivían más enclaustradas que en el convento, motivación más fuerte, si cabe, que la llamada vocacional. Por el contrario, también muchas mujeres fueron monjas a la fuerza, como Arcángela Tarabotti (1604-1652), que denunció esta y otras verdades en sus escritos. La disparidad entre sexos para ella se debía a la educación negada a las mujeres (Bofill Levi, 2016).

Por lo que respecta a la composición musical, Raffaella Aleotti, monja de Ferrara, publicó en 1593 la primera colección de música polifónica sacra escrita por una mujer (Bofill Levi, 2016), si bien hay documentadas piezas anteriores insertas en colecciones o cancioneros colectivos. Como ejemplo, citamos el breve himno para órgano *Conditor alme* de la monja Gracia Baptista, incluido en el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, de Luis Venegas de Henestrosa (1557), estudiado por Lorenzo Arribas (1998, p. 26) a propósito de la «casual» errata en el índice del libro y ausencia del nombre de la compositora en el título del folio.

El fin del Concilio de Trento (1563) supuso duras restricciones para las órdenes religiosas femeninas, ya que se prohibió el canto polifónico; algunas monjas violaron estas medidas y siguieron cantando y componiendo (véase Aleotti). Además, tampoco permitió la Iglesia que las mujeres formaran parte de los coros de las capillas, prefería que lo hicieran niños o castrados con voces agudas antes que voces femeninas educadas (Soler Campo, 2017). En esta línea se inscribe el edicto de 1686 del Papa Inocencio IX, renovado en 1703 por Clemente XI, que prohibía la práctica musical de las mujeres por distraerlas de quehaceres más honrosos: «La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque se distraen de las funciones y las ocupaciones que le corresponden [. . .]. Ninguna mujer con ningún pretexto debe aprender música o tocar ningún instrumento musical» (cit. en Aranda Camuñas, 2014, p. 6).

Dicha prohibición no se levantó hasta bien entrado el siglo xx. De hecho, el artículo 13 de la instrucción de Pío X de 1903 sobre la música sagrada, más conocida como *Motu Proprio «Tra le sollicitudini»*, la más ambiciosa reforma musical acometida desde Trento, prohibía a las mujeres cantar en los coros o capillas, a excepción de las religiosas en sus congregaciones. En caso de requerir voces agudas «deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la iglesia» (art. 13). Lógicamente, esto no reflejaba las prácticas reales en los templos, por lo que la aplicación de la disposición se reguló *sui generis* en zonas con una fuerte tradición asociativa y de participación femenina como Valencia (Oriola Velló, 2009).

2.3. Música impresa, compositoras y mecenas

Los cambios sociales y políticos que llegaron con el Renacimiento y Barroco no fueron lo suficientemente significativos como para procurar la equidad entre hombres y mujeres (Bofill Levi, 2016). Con academias de intelectuales que debatían sobre si las mujeres tenían alma o no, o incluso si pertenecían a la raza humana (como sucedió

en la *Accademia degli Incogniti*, en la Venecia de 1630), cuesta trabajo aceptar que se estuvieran reduciendo las diferencias. Ellas seguían con sus libertades y derechos recortados, y con muchas dificultades para estudiar, desarrollar sus carreras y acceder a la esfera pública. Ni siquiera entre las nobles y aristócratas la equidad fue real, salvo excepciones como Caterina Sforza, Isabella d'Este o Ana de Mendoza (princesa de Éboli). No obstante, los postulados de la modernidad y el espíritu creativo del humanismo favorecieron en el Renacimiento y épocas posteriores, la educación en artes y letras entre las mujeres de alta sociedad, hasta el punto de que aquellas que mostraban habilidades para escribir, cantar, tocar o componer, tuvieron un mayor reconocimiento social.

Es paradigmático el caso de las cortes italianas renacentistas, que aglutinaron a poetisas, escritoras, pintoras, compositoras, intérpretes y bailarinas. Bofill Levi (2016) señala que la participación de mujeres en festejos y reuniones cortesanas era habitual, básicamente de la mano de hijas o esposas de los músicos de la corte, y también de cantantes e instrumentistas profesionales que eran contratadas con ese propósito. Estas prácticas musicales femeninas no estuvieron exentas de controversias, ya que autores de la época las prohibieron y advirtieron del poder de corrupción que tenía la música sobre las mujeres, muy especialmente los moralistas hispanos, como evidencian las traducciones al castellano del tratado *De institutione feminae christianae* (1524), de Juan Luis Vives (Ramos López, 2015); algunos las asociaron incluso con la prostitución; tópicos mantenidos hasta época contemporánea.

Los ejemplos más tempranos de intérpretes y compositoras que cobran o publican y, por tanto, que se dedican a la música de manera profesional, están fechados a partir de la segunda mitad del siglo XVI en Italia, lo que coincide con el desarrollo de la imprenta y el comercio de partituras. Maddalena Casulana (ca.1540-ca.1590) es la primera compositora conocida en publicar sus obras; inicialmente lo hizo en antologías compartidas con otros compositores consagrados (Cipriano de Rore, Orlando de Lasso, entre otros), y más tarde

en colecciones individuales. Sus primeros madrigales aparecieron en 1566, en el volumen colectivo *Il Desiderio*. Estas obras destacan por un uso magistral de las disonancias y los efectos sorprendentes. Además de componer, fue cantante, laudista, organista y maestra de músicos, y consiguió importantes mecenas para sufragar su carrera. Isabella de Médici fue uno de ellos, clave en sus inicios, y a quien Casulana dedicó *Il primo libro dei madrigali a quattro voci* (1568), en cuya dedicatoria la compositora decía lo siguiente: «Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que solo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres» (cit. en Bofill Levi, 2016, p. 54). Otras madrigalistas de éxito que publicaron sus obras fueron Paola Massarengui de Parma (1585), Vittoria Aleotti de Ferrara (1591, 1593) y Cesarina Ricci de Tingoli (1597), a las que les siguieron muchas otras en el siglo XVII.

El auge en la composición y edición de música se debió, en parte, a esta labor de mecenazgo que ejercían personas adineradas para impulsar y costear las carreras de los artistas. En Italia, miembros de la citada casa Médici o la de d'Este fueron grandes protectores de la música. Por ejemplo, en 1580 los duques de Ferrara, Margarita Gonzaga y Alfonso d'Este, fundaron el *concerto di donne*, formado por Laura Peverara, Ana Guarini y Livia d'Arco (más tarde se sumaría Tarquinia Molza), cantantes y bailarinas virtuosas que tocaban también el laúd, el arpa y la viola da gamba en las veladas privadas de la corte, bajo la dirección de Luzzaschi, y que recibían un buen salario por ello. La fama del conjunto hizo que otras nobles italianas imitaran el modelo (Lucrezia d'Este en Ferrara, María de Médici en Florencia o Flavia Peretti en Roma).

Francesca Caccini (1587-1640) es otra gran compositora que se benefició de la protección de los Médici en Florencia. Nació en una familia eminentemente musical; tanto ella como sus hermanos fueron instruidos por su padre, el famoso Giulio Caccini, quien los introdujo en el nuevo estilo compositivo del Barroco. Se considera a Francesca una virtuosa; además de componer música, era cantante

y tocaba varios instrumentos, entre ellos la tiorba, el laúd y el clave, como ha estudiado Cusik (2009). Y aunque gran parte de su actividad la desarrolló en espacios privados relacionados con las mujeres de la corte, también tuvo la oportunidad de viajar dentro y fuera de Italia como integrante de *Il concerto Caccini*, siendo una de las primeras profesionales de la música que hizo giras (Bofill Levi, 2016). Cuando el conjunto familiar se disolvió, formó otro con varias cantantes e instrumentistas, para el que compuso música de cámara hasta 1620. Algunas de sus obras se han perdido, como su ópera *La Stiava* y otras músicas descriptivas, pero por suerte, la obra que le dio amplia fama en vida, su *Il primo libro delle musiche* (1618), ha llegado hasta nuestros días, e incluye cuarenta piezas sacras y profanas que reflejan un dominio asombroso de la métrica.

El impulso que experimentó la impresión de partituras en el Barroco fue fundamental para la visibilidad de otras tantas compositoras europeas. Uno de los casos más singulares es el de la veneciana Bárbara Strozzi (1619-1677), que supera en número de cantatas profanas publicadas al resto de compositores de su época, lo que la posiciona entre los más prolíficos creadores de música profana del siglo XVII. Su formación estuvo férreamente dirigida por su padre, Giulio Strozzi, quien la introdujo en los círculos de intelectuales y políticos de Venecia a través de la *Accademia degli Unisoni*, fundada por él mismo. Esta academia, en la que Strozzi era cantante y ofrecía conciertos, perteneció a la *Accademia degli Incogniti*, institución que debatía sobre temas históricos, filosóficos o artísticos, y publicaba textos literarios y libretos de óperas. Además del apoyo paterno, su exitosa carrera también se vio arropada por el mecenazgo de Fernando II de Austria y miembros de la aristocracia de Venecia (Soler Campo, 2019). Sus más de cien composiciones nos han llegado gracias al empeño que tuvo en publicarlas (pensemos que la mayoría de las cantatas de la época eran manuscritas): se conservan dentro de ocho volúmenes que contienen música vocal (madrigales, arias y cantatas, la mayoría para voz sola y bajo continuo).

En Francia, el esplendor de la corte de Luis XIV, el Rey Sol, atrajo a artistas de todos los campos, como sucedió con Jacquet de la Guerre (1665-1729). Su familia, otra saga de músicos con una potente red parisina en el comercio y construcción de instrumentos musicales, jugó un papel decisivo para el buen posicionamiento de la joven en la vida cultural de París y Versalles. Su padre la presentó ante Luis XIV en 1670, que inmediatamente la puso a su servicio (y al de su amante, Madame de Montespan) y patrocinó la interpretación de sus obras, incluso después de que ella abandonara la corte. El público de Versalles admiró sus cualidades para el canto y la improvisación al clave y al órgano dentro de la capilla real. Además del talento para componer, según fuentes citadas por Porter (2012), tenía una facilidad prodigiosa para leer a primera vista, acompañarse durante el canto y tocar sus obras y otras piezas en las tonalidades que se le pidiera.

En España, entre los siglos XVI y XIX, hubo también influyentes linajes, como las casas ducales de Osuna, Benavente, Alba, Medina-Sidonia y Medinaceli, que apoyaron y difundieron la música. Recientemente se ha estudiado el mecenazgo musical de Ana de Aragón, esposa del V y VI duque de Medina-Sidonia, que amplió la capilla ducal a su servicio hasta el medio centenar de músicos en 1516 (Gómez Fernández, 2017). Más conocida es la protección brindada por la XV condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Alfonso Pimentel, fundadora de una orquesta para fiestas y celebraciones privadas que se mantuvo activa entre 1781 y 1792 (Fernández-Cortés, 2007).

Naturalmente, dentro de la realeza también hubo figuras imprescindibles en la promoción de la música y otras artes, como Isabel de Farnesio o María Bárbara de Bragança (1711-1758). Esta última fue una habilidosa clavecinista y compositora aficionada, aunque tristemente sus piezas están perdidas. Además, logró conformar una increíble colección de instrumentos musicales y una biblioteca musical, legada posteriormente a Farinelli, que refleja muy bien los gustos musicales de la monarca, forjados desde la infancia; sin apenas piezas religiosas y con un claro predominio del repertorio italiano,

la colección de libretos y partituras reunía mayoritariamente óperas, *intermezzi* y serenatas dramáticas, y música vocal e instrumental de cámara (Fernandes, 2018). No era sino el fruto de una exquisita y temprana educación en la música, la literatura, la danza y otras disciplinas: hablaba varios idiomas, dominaba la danza, bailando con especial gracia el Minuet, y había comenzado a tocar el clavecín a los ocho años de edad con Domenico Scarlatti, quien concibió un buen número de sonatas para su alumna y la acompañó desde Portugal a España.

El mecenazgo de la música por parte de mujeres no acabó ni mucho menos en el siglo XVIII. En la edad contemporánea se refuerza el elenco de patrocinadoras de la actividad musical, que actuaron como asombrosos agentes culturales en sus entornos y más allá (Porter, 2012). La cultura estadounidense, por ejemplo, debe mucho al papel realizado por Elizabeth Sprague Coolidge y Gertrude Clark Whittall, del que es testigo la Biblioteca del Congreso de Washington. En la época en que estas dos grandes mecenas trabajan por la difusión de la música en Estados Unidos, tiene lugar un hito en este mismo país: se estrena la primera obra sinfónica de una mujer afroamericana, Florence Price (1887-1953), compositora que alcanzó el reconocimiento nacional e internacional. Se antepuso así a los estereotipos sexistas y raciales del momento, y sirvió de fuente de inspiración para muchas artistas posteriores (Ege, 2020).

2.4. El acceso de las mujeres a la educación musical

Las casas familiares, los conventos y las academias privadas, como se ha visto, fueron espacios muy importantes para la educación musical de las mujeres. Muchas niñas de familias acomodadas recibieron clases de música de sus progenitores y de maestros particulares contratados, tanto en sus propios domicilios como en academias o escuelas privadas. Sin embargo, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX perduró la paradoja de la doble valoración de la música en la educación de las mujeres: por un lado, era impropio e

indecorosa porque sobrexponía a la intérprete al deseo sexual del hombre, y al mismo tiempo era un conocimiento imprescindible como adorno para deleitar a familiares y allegados en el entorno doméstico (Bofill Levi, 2016).

Esta última perspectiva, la del «arte de agradar», fue cuestionada, en opinión de Labajo Valdés (1998), por la nueva sociedad postindustrial capitalista que defendía los valores del ahorro y de la rentabilidad del tiempo, y en la que se creó el mito de «la mujer inútil», aquella dedicada a malgastar sus horas con frivolidades musicales, si bien, con el matrimonio la mayoría abandonaba la «habilidad» adquirida durante años por la creencia androcéntrica de que no llegaban nunca a alcanzar el conocimiento profundo. Como escribiera el especialista de la educación femenina, José Panadés, en 1878: «La perseverancia en el estudio y la atenta reflexión faltan generalmente en la educación de las jóvenes y en la vida de la mujer [...]. Al casarse, abandonan los adornos de su primera educación que tan cara costó» (cit. en Labajo Valdés, 1998, p. 90). No obstante, la «pianomanía» no cesó, ya que el piano se convirtió en una salida laboral de primer orden para las mujeres, que se empleaban tanto en clases particulares como en academias privadas (*ibidem*), con lo que lograban cierta independencia económica y emancipación del hombre, lo que corre en paralelo con los inicios del movimiento feminista y la reivindicación de derechos de la mujer.

Entre la aristocracia, la práctica musical fue una constante al menos desde el siglo XVI, como evidencian las nóminas de maestros de música y maestros de baile que tenían a su servicio, llegando algunos de sus miembros (hombres y mujeres) a alcanzar altos niveles de competencia musical. Muy bien estudiado está el caso de la Península Ibérica por Fernández-Cortés (2007) y Gómez Fernández (2017), entre otros. La duquesa de Medina Sidonia, Ana de Silva y Mendoza (1561-1610), contrató un maestro de danza nada más mudarse a su palacio de Sanlúcar, y tocaba el arpa, el clavicordio y la vihuela. Gómez Fernández (2017) asegura que, siguiendo el consejo de su suegra, la joven duquesa utilizó la música como

arma para seducir a su esposo, en un principio esquivo con ella, y por esa razón aprendió a tocar el clavicordio. En el aprendizaje de este instrumento, además de hombres, pudieron intervenir mujeres, como la citada organista sor Ana de León y Antonia Pabón, quien también había prestado sus servicios a la princesa Juana de Austria (Lorenzo Arribas, 2011b). De igual modo, fueron grandes aficionadas las nobles de la casa de Osuna y Benavente: la condesa-duquesa viuda de Benavente, María Faustina Téllez-Girón (1724-1796), su hija María Josefa Alonso Pimentel y sus nietas Josefa Manuela, Joaquina María y Manuela Isidra, quienes participaban en las actividades musicales de palacio y recibían clases de baile, solfeo, canto, clave y la última, Manuela Isidra, posiblemente también de fortepiano, incluso después de casada (Fernández-Cortés, 2007).

Aunque la instrucción musical se desarrolló con mayor continuidad y recursos en el ámbito privado, también es necesario analizar lo sucedido dentro de las instituciones públicas y ver cuándo pudieron acceder las mujeres a los estudios musicales reglados. El caso español es representativo de la tardía incorporación de la mujer a la educación pública y de la desigualdad de contenidos con respecto a los programas para varones, centrados los de ellas en las labores del hogar y la doctrina cristiana (Sánchez Villanueva, 2012).

La Ley española de Instrucción Pública de 1857 no incluyó la música como materia obligatoria en los centros de Primera y Segunda Enseñanza, aunque sí se consideraba el valor educativo y moral de los cantos unidos a la actividad física (Toro Egea, 2010; Ayala Herrera y Zagalaz Sánchez, 2016). En algunas escuelas de párvulos y colegios se impartieron nociones de música a partir de la segunda mitad de la centuria; básicamente eran centros privados, como ha estudiado Sánchez López (2014) en Jaén, salvo el caso de los hospicios provinciales y unos pocos centros públicos. En este sentido, era frecuente que las sociedades culturales o ateneos de las ciudades, como las Reales Sociedades de Amigos del País, instituyeran reconocimientos públicos como estímulo a los alumnos y alumnas destacados en disciplinas artísticas o incluso crearan secciones de Música propias.

En los hospicios de mujeres, la educación musical de las expósitass se relacionaba estrechamente con las funciones litúrgicas, por lo que el canto de piezas religiosas y el aprendizaje de instrumentos de tecla, junto al solfeo, adquirieron un lugar destacado en las clases.

En 1830 se fundó el Real Conservatorio María Cristina de Madrid, primer centro oficial de estudios musicales del país y referente para jóvenes de todas las provincias. Desde sus inicios se permitió la entrada a alumnass, quienes podían orientar su educación tanto a una formación de adorno como a la profesionalización a través de la enseñanza, uno de los pocos campos profesionales aceptables para la mujer (Losada Gallego, 2015). Aunque inicialmente no existía ningún tipo de restricción que impidiera a las alumnass cursar determinadas asignaturas, en 1857 se aprobó un Reglamento que diferenciaba el título de Maestro Compositor del título de Profesor del Real Conservatorio. En este momento se incluyó un artículo que limitaba el acceso de la mujer a los títulos de profesora de canto, piano y arpa. No obstante, esto no se llevó a la práctica porque en los siguientes años encontramos alumnass cursando composición, violín y órgano. De todas formas, como subraya Hernández Romero (2011), la mayoría de las jóvenes se inclinaban por aquellas asignaturas que las convenciones sociales asociaban a su sexo.

Aunque inicialmente los estudios estaban abiertos a personas de todas las clases sociales, los gastos que suponían la matrícula, el traslado y la manutención en el Conservatorio de Madrid eran un escollo para los estudiantes de familias humildes⁶. Esta situación la sufrieron bastantes alumnass, como la gallega Purita Martínez (1901-?), elogiada concertista en su tierra con solo once años, con una sobresaliente carrera de seis años de piano en la Escuela de Música de Santiago, pero sin recursos suficientes para continuar sus estudios en el Conservatorio de Madrid (Losada

⁶ Durante los primeros años el Estado concedió pensiones a los alumnass más necesitados, casi siempre de canto o declamación, pero este tipo de ayudas desaparecieron casi por completo después de 1868 (Hernández Romero, 2011).

Gallego, 2015). En un intento por obtener una ayuda económica, su padre consiguió una audiencia con la Infanta Isabel de Borbón en 1914, quien, a pesar de deshacerse en alabanzas hacia la niña, no subvencionó finalmente su formación. Tras varios conciertos e intentos infructuosos, en 1917 desaparece casi totalmente del panorama musical.

La primera profesora numeraria del Real Conservatorio de Música de Madrid fue Pilar Fernández de la Mora (1867-1929). Niña prodigio, se trasladó en 1878 a Madrid, donde llegó a ser «la pianista predilecta de la monarquía borbónica alfonsina» (Ramírez Rodríguez, 2017, p. 39). Tras su formación en el Conservatorio de París, donde había sido introducida por Rubinstein y pensionada por el Rey, se convierte en la primera pianista española en ganar el Primer Premio del prestigioso centro francés. A este hito le siguieron conciertos por toda Europa, en los que difundió el repertorio español, y se relacionó con las más altas personalidades musicales de la época. En 1896 consiguió una plaza vacante como profesora numeraria y, más tarde, en 1928, obtuvo la cátedra (Ramírez Rodríguez, 2017). Durante estos años de docencia, la Reina misma pidió que se le permitiese dar clase también a alumnos varones. Este puesto lo simultaneó con otras responsabilidades como la de fundadora y pianista de la Sociedad de Cuartetos y la de directora y profesora de piano del departamento musical de la Junta Protectora del Fomento de las Artes, una organización destinada a la docencia artística femenina (García Gil y Pérez Colodrero, 2014).

En la enseñanza superior, fuera de la especialización musical, la institución de referencia para formar a las docentes fue la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid, inaugurada en 1858, diecinueve años después que su homóloga masculina (González Pérez, 2010). No obstante, tuvieron que transcurrir veinte años más para que en el centro se pudiesen impartir clases musicales, ya que fue en 1878 cuando se creó la asignatura de Música y Canto (véase Real Orden de 24 de agosto de 1878), que se hace extensiva al resto de

provincias españolas mucho más tarde, casi acabando el siglo (Moya Martínez *et al.*, 2016).

La Escuela de Institutrices de Madrid (1869) fue otro temprano centro en el que la mujer pudo acceder a la enseñanza de la música. Durante un tiempo, este centro ofreció la educación más completa que una mujer de la época podía recibir, llegó a superar incluso a la Escuela Normal (Ballarín Domingo, 2001). Esta institución dependía de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, un organismo inscrito en el movimiento krausista. El objetivo principal era la dignificación de la mujer a través de la educación y la cultura, así como la defensa de la igualdad de derechos entre sexos. La música estuvo muy presente en esta corriente y en la citada Escuela, hasta el punto de que era imprescindible que las jóvenes cursasen la asignatura de Música para obtener el título, aunque el acceso era libre para cualquier mujer de la sociedad con intereses artísticos (Sánchez de Andrés, 2011).

Asociada a estos centros, encontramos la figura de María Landi, institutriz y maestra superior, que fue profesora titular de arpa, piano y solfeo⁷, y responsable de la sección de Música de la citada Asociación desde 1869 hasta su muerte, en el año 1903. Fue, además, la arpista de la orquesta del Teatro Real y profesora honoraria de la Escuela Nacional de Música (Sánchez de Andrés, 2011). Entre otras artistas que se formaron en esta Escuela (dirigida a familias de clase media-alta), destaca María de la O Lejárraga (1874-1974). Maestra, ensayista, traductora, escritora, libretista exitosa —colaboradora de Falla, Turina o Usandizaga, entre otros— y abanderada del feminismo —fue, de hecho, diputada por Cortes—, Lejárraga (que firmaba con los apellidos de su marido, el dramaturgo y empresario, Gregorio Martínez Sierra) constituye un caso paradigmático de atribución de autoría a favor de su esposo —y otros escritores—. Si bien Martínez Sierra llegó a reconocer en vida la coautoría de su mujer en su producción literaria —pues la mayor parte de la redacción corrió

⁷ Asociación para la Enseñanza de la Mujer, *La Correspondencia Musical*, nº 206, 11 de diciembre de 1884, p. 4.

a cargo de ella según los expertos—, lo que era un secreto a voces, nunca renunció a los derechos, razón por la cual Lejárraga tuvo que reclamarlos a la muerte de este para que no pasaran a su hija extramatrimonial (Jones, 2004).

Creada también por influjo del krausismo, la Junta para la Ampliación de Estudios destacó en la concesión de ayudas para la formación de artistas en el extranjero. Sin las becas y pensiones de este organismo y otras instituciones públicas, como las diputaciones provinciales, algunas jóvenes no hubieran podido proseguir sus estudios de música. Una de las figuras pensionadas más sobresalientes fue la compositora, pianista, profesora e integrante de la Generación de los Maestros⁸, María Rodrigo Bellido (1888-1967), que recibió tres ayudas consecutivas para seguir estudiando en Francia, Alemania y Bélgica. Durante su estancia en el extranjero, trabajó en lo que se ha convertido en un importante hito en nuestro país: su ópera *Becqueriana*, estrenada en 1915 en el Teatro de la Zarzuela, una de las primeras óperas conocidas de una compositora española estrenada en un teatro público⁹. Su actividad compositiva incluye música escénica, de cámara, sinfónica y para piano, que compaginó con distintas giras y conciertos y su labor como pedagoga en el Instituto-Escuela y en el Conservatorio de Madrid (Sánchez de Andrés, 2011).

⁸ También conocida como Generación del 1886. Entre sus integrantes se encuentran músicos de la talla de Joaquín Turina, Federico Mompou, Emma Chacón y Adolfo Salazar.

⁹ La primera ópera compuesta por una mujer para un gran teatro español (y europeo) localizada hasta la fecha fue *Schiava e Regina* (1892) de la catalana Maria Lluïsa Casagemas (1863-ca. 1942), autora de un catálogo ca. 300 obras. Premiada en la Exposición Universal de Chicago, la obra fue programada para el Liceu de Barcelona en 1893, si bien no llegó a estrenarse completa por el atentado anarquista, sí algunos fragmentos en el Palacio Real. La recuperación en 2017 corrió a cargo de María Teresa Garrigosa con motivo de su tesis doctoral, investigación inscrita en el proyecto de la Universitat Autònoma de Barcelona liderado por Francesc Cortés dedicado a recuperar mujeres compositoras catalanas del siglo XIX (Garrigosa Massana, 2020).

Por el contrario, su camino como compositora no fue nada fácil. En una entrevista, María Rodrigo recordaba:

He luchado [...] lo que usted se podrá figurar [...]. Me han hecho bastante guerra y estaba ya desanimada [...]. No obstante, por mi entusiasmo y mi amor por el arte, me encontraba decidida a dedicarme a componer música para el género chico (cit. en Lorenta Monzón, 2018, p. 10).

Esta dificultad de las mujeres para abrirse camino en el mundo de la creación queda patente en las declaraciones de sus contemporáneos. Joaquín Turina, con quien María Rodrigo mantuvo una buena relación, llegó a afirmar lo siguiente: «niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas» (cit. en Lorenta Monzón, 2018, pp. 7-8).

2.5. El movimiento feminista y la música

Aunque las voces críticas contra la situación de la mujer siempre habían existido, fue en el siglo XIX cuando se asentaron las bases del feminismo, entendido como movimiento que defendía la igualdad de las mujeres en el ámbito social, laboral y familiar. En realidad, se trataba de diferentes feminismos, según las transformaciones políticas, sociales y económicas que iba experimentando cada zona. A mitad de siglo, el movimiento cobró fuerza y su causa se concentró en el sufragio femenino. Este segundo periodo, que transcurre desde mediados del siglo XIX hasta mitad del XX, es conocido como «primera ola» del movimiento feminista. La «segunda ola» se desarrolló entre las décadas de 1960 y 1990, abarcando otras temáticas como la sexualidad, la familia o la desigualdad extralegal, no sin críticas internas que tachaban sus planteamientos de etnocentristas, racistas y clasistas, «considerándolos reivindicaciones propias de la mujer blanca de clase media norteamericana o europea occidental

[. . .], cuestiones ajenas a [. . .] la mayoría de las mujeres» (Ramos López, 2003, p. 16). Hoy vivimos la «tercera ola», centrada en reivindicaciones relacionadas con la identidad y la diferencia (Caviglia Marconi, 2018). Estas demandas han trascendido a todos los ámbitos y, dentro de la música, se encuentran testimonios de la participación de mujeres músicas de distintas nacionalidades en cada una de las fases del movimiento.

Una de estas mujeres críticas que nadaron a contracorriente fue Ethel Smyth (1858-1944), compositora y sufragista inglesa que luchó contra los prejuicios y limitaciones que subyugaban a la mujer. En 1910 tuvo su primer contacto con Emmeline Pankhurst, precursora del movimiento sufragista británico y fundadora del movimiento activista Unión Política y Social de las Mujeres. A partir de entonces, la compositora comenzó a implicarse activamente en el movimiento, encargándose, por ejemplo, de la creación de un himno que sería utilizado como «canto de batalla»: *La marcha de las mujeres*¹⁰. La obra se estrenó el 21 de enero de 1911 y se repitió tres días después durante un evento sufragista. En esta ocasión, la orquesta y el coro, dirigidos por ella misma e integrados por mujeres en su totalidad, supuso toda una transgresión para la época incluso para la propia compositora (Martínez Díaz, 2020)¹¹.

¹⁰ Puede escucharse una interpretación del famoso coro del n.º 3 «Shout, shout», a cargo del Chorus of the Plymouth Music Series (Eiddwen Harrayen, dir.) en https://www.youtube.com/watch?v=TJJKn_oPK9o.

¹¹ Hay que recordar que este tipo de agrupaciones exclusivamente femeninas no eran nuevas. Desde el siglo xvi hay constancia de su existencia y del éxito que obtuvieron por su configuración inusual y virtuosismo atrayente, como el comentado *Concerto delle donne*. Especialmente famosa fue la orquesta y coro del Ospedale de la Pietá de Venecia (ss. xvii y xviii) dirigidos por Vivaldi, a los que dedicó muchos de sus conciertos; a cambio de la asistencia, manutención y educación de las niñas abandonadas o de mujeres pobres y marginadas, garantizándoles, en definitiva, una vida digna, la agrupación constituía una fuente de ingresos nada desdeñable para la institución, gracias a sus apreciadas audiciones (García-Maroto, 17 de febrero de 2019). Asimismo, orquestas y bandas de viento de mujeres comenzaron a proliferar en el siglo xix tras la revolución industrial y

En 1922, en reconocimiento a su carrera musical y literaria, le fue concedido el DBE (Orden del Imperio Británico), lo que la convirtió en «*Dame Ethel Smyth*». De hecho, una de sus aspiraciones de infancia había sido convertirse en *Peeress*¹² mediante un trabajo serio en la música, así como encabezar la renovación de la ópera británica¹³ y mejorar la consideración de la mujer en este campo. Soñaba con una sociedad que fuera consciente de que «no hay sexo en el arte», pues lo verdaderamente importante para ella era «cómo tocar el violín, pintar o componer» (cit. en Wood, 1983, p. 132).

Sin duda, la vida de Ethel Smith marcó un antes y un después para las creadoras de la época porque demostró que «el sexo no excluye la verdadera invención musical» (Dr. Ethel Smyth, 1912, p. 168). A pesar de que era consciente de que el hecho de ser mujer condicionaba la recepción de su música por parte del público y de la crítica, tenía la esperanza de que, con el paso de los años, estas diferencias fueran desapareciendo: «el valor exacto de mi música probablemente no se conocerá hasta que no quede nada del compositor, sino solo puntos y líneas asexuadas sobre el papel reglado» (cit. en Wood, 1983, p. 137).

En el mismo periodo, pero en el continente americano, Helen Louise Leonard (1860-1922) defendía también el sufragio femenino. Más conocida como Lillian Russell, fue una de las actrices y can-

a imitación de las masculinas (Sullivan, 2008), pues no se admitían a mujeres en ellas (salvo a arpistas en las orquestas). Estos grupos se multiplicaron en el siglo xx (e.g. la Orquesta femenina de Barcelona, dirigida por Isabel de la Calle) y fueron permeables a las tendencias del momento, como ocurrió con las bandas de jazz. Asimismo, muchas bandas de viento femeninas se fundaron en el ámbito proletario y en fábricas como medio de redención de la pobreza a través del arte, dando la oportunidad de participar públicamente de la música a mujeres de clases más desfavorecidas, aunque con el objetivo último de incrementar la productividad.

¹² Mujer que ha obtenido el rango de *Peer* (miembro de la nobleza británica) por mérito propio.

¹³ Músicos reconocidos coetáneos, como es el caso del director de orquesta Thomas Beecham (1958), destacaron el espíritu y la energía de sus óperas como cualidades únicas en el marco de la música británica de ese tiempo.

tantes estadounidenses más importantes de su época, además de una entusiasta activista. Su voz pura y dulce, junto a la calidad técnica y a una apariencia atractiva, encandilaron al público y a la crítica anglosajona, por lo que se convirtió en una estrella muy cotizada de Broadway. La inclinación política la había heredado de su madre, Cynthia Leonard, pionera del movimiento en Estados Unidos y primera mujer en postularse como alcaldesa de Nueva York, en 1888 (Fields, 1999). Su adhesión al movimiento sufragista fue tardía, ya en 1911, aunque se convirtió en una enérgica y firme defensora de la igualdad y del derecho político de la mujer (Goddard, 2002). Una curiosa forma de protesta fue negarse a pagar impuestos; pensaba que si no era considerada como una ciudadana con derecho a voto, no debería tener esa obligación (Fields, 1999).

Otro icono para las sufragistas en favor de la igualdad profesional fue Amy Beach (1867-1944), conocida por ser la primera compositora estadounidense que escribió una pieza sinfónica llevada a escena, su obra *Gaelic Symphony*, de 1894 (Robin, 2017). Fue, además, una niña prodigio cuya carrera pianística se extendió por toda Norteamérica y Europa (Fried, 2004), así como la primera presidenta de la *Society of American Women Composers* (Bofill Levi, 2016). Tampoco hay que olvidar la defensa por la igualdad de género en las orquestas profesionales que mantuvo la violinista Camilla Urso (1842-1902).

Avanzado el siglo, en la década de 1970, el movimiento feminista influyó en la investigación musical, por contacto además con la historia cultural, el posmodernismo y su pluralidad, y otras corrientes de pensamiento, afectando la forma tradicional en que la musicología concebía la historia de la música y la posición de las mujeres en ella. Desde el *New criticism* de los años ochenta, se adoptó una posición más consciente y política sobre la identidad, las relaciones de poder, los espacios, los ideales artísticos o las construcciones y los condicionantes sociales, entre otros aspectos. Fueron muchos investigadores e investigadoras quienes, desde diferentes ópticas, reclamaron una revisión de la historia, pues «la objetividad es imposible para el historiador y su apariencia solo sirve para encubrir

ideologías» (Ramos López, 2003, p. 37), del canon, del concepto de autonomía del arte y de la idea de progreso, entre otros tópicos.

También influyó poderosamente el feminismo en la creación artística. En la estadounidense Pauline Oliveros (1932-2016) vemos un pulso contra los estándares establecidos de desigualdad de género bajo este nuevo prisma. Además de compositora y acordeonista, es considerada pionera y buen exponente de la electrónica y la experimentación sonora, así como tenaz activista del movimiento feminista y de la teoría *queer*. Al igual que hicieron John Cage o Murray Schafer, Oliveros se aventuró a experimentar con el sonido y renovar el concepto del lenguaje musical occidental, pero desde una perspectiva reflexiva y feminista.

Uno de los proyectos más representativos de esta compositora está relacionado justamente con su visión transgresora de la música, del sonido y del silencio: el grupo *Female Ensemble* (Ensamble femenino), con el que crea un «espacio de exploración creativa y personal dentro de un contexto de apoyo grupal solo integrado por mujeres» (Spina, 2018). Este grupo comenzó reuniéndose con fines meditativos y sonoros, pero cuando Oliveros conoció a Elaine Summers¹⁴ y su novedosa propuesta de movimiento desde la consciencia, las reuniones adoptaron una nueva dimensión con la bailarina como guía. A través de sus cursos de *Kinetic Awareness*, Summers transmitía la idea de que necesitamos conocer y ejercitar de forma consciente nuestro cuerpo, integrando, de este modo, el movimiento natural y la danza (Wooster, 1980). Estas ideas calaron en la compositora y, de esta forma, se consolidó el grupo *Female Ensemble*, en el que mujeres músicas y no músicas exploraban el sonido a través de una experiencia comunitaria improvisatoria, como una manera de activismo musical feminista (Mockus, 2008).

Con el propósito de despertar conciencias, en 1970 Oliveros escribió un artículo titulado «Y no las llames *Señoritas* compositoras»

¹⁴ Elaine Summers (1925-2014) fue una coreógrafa y artista experimental que formó parte del *Judson Dance Theater* y que es especialmente conocida por su método *Kinetic Awareness* (Conciencia Cinética).

para el periódico *The New York Times*. Aquí expuso los motivos principales por los que creía que no habían surgido «grandes» compositoras en la historia: los roles y vocaciones estereotipados, la negación del ambiente a proporcionarles una educación igualitaria y la exigencia de una mayor calidad y excelencia para merecer dicha consideración. Así denunciaba la incapacidad de ciertos músicos a considerarlas como iguales: «muchos críticos y profesores no son capaces de referirse a mujeres que son compositoras sin usar un lenguaje lindo o condescendiente» (Oliveros, 1970).

En España hubo intérpretes y compositoras que compartieron estos mismos ideales de igualdad profesional. La arpista Clotilde Cerdá (1861-1926), conocida como Esmeralda Cervantes, fundó la Academia de Ciencias, Artes y Oficios para la Mujer con el fin de demostrar que, a través de una educación renovada, la mujer podía lograr su emancipación (Bofill Levi, 2016). Su coetánea Carme Karr i Alfonsetti (1865-1943) difundió los mismos ideales feministas a través de la revista *Feminal* (Sureda García *et al.*, 2014). La compositora María Rodrigo Bellido (1888-1967) participó en la dinamización cultural femenina que llevaron a cabo los krausistas e institucionistas a finales del siglo XIX y principios del XX (Sánchez de Andrés, 2011). Por su parte, María Luisa Ozaita (1939-2017) luchó por el reconocimiento y la difusión de las mujeres músicas españolas por medio de iniciativas como la *Asociación de Mujeres en la Música*, fundada en 1989, y la Orquesta de Cámara Femenina, de 1991 (Bofill Levi, 2016).

2.6. Los escollos de la crítica musical

En el siglo XVIII aparecen los primeros ejemplos de crítica musical en la prensa, con casos tempranos de especialización como el periódico alemán *Critica Musica* (1722). No obstante, las bases de la crítica musical se desarrollaron a lo largo del siglo XIX, por influjo del pensamiento racionalista, y con una clara vocación pedagógica.

Desde sus inicios, la prensa se hizo eco de las actuaciones líricas, bailes, conciertos y otros eventos musicales, muchas veces con un

espíritu más narrativo o descriptivo que crítico, dependiendo del tipo de publicación y de los conocimientos del redactor encargado.

En la prensa generalista, las artistas fueron juzgadas a menudo con más dureza que sus compañeros, lo que se agudizaba en las publicaciones religiosas, donde los espectáculos teatrales y los bailes eran considerados diversiones inmorales y hasta obscenas, y objeto de debate en los congresos católicos celebrados a lo largo de la centuria (Sánchez López, 2014). Un caso conocido en la prensa española es el de Diane Donusse, una bailarina francesa con el sobrenombre de «La Bella Chiquita», que vio cancelados algunos de sus números de baile por la presión de asociaciones y prensa, a pesar de disfrutar de gran éxito entre el público. En el verano de 1893 fue denunciada por la Asociación de Padres de Familia de Madrid cuando actuaba en el Teatro Price con un espectáculo de danza del vientre. Un periódico de Jaén, *El Pueblo Católico*, la juzgaba así: «Espectáculo inmoral. “La Bella Chiquita”, bailarina de teatros, fue acusada de inmoralidad por la excelente asociación de Padres de Familia. Y en la vista de la causa, el público se ha puesto de parte de la actriz. ¡Así va todo!»,¹⁵

Tampoco recibían buenas críticas, ni del público ni de la prensa, las compañías de música teatral que adjudicaban papeles masculinos a las cantantes (Sánchez López, 2014, p. 393): «Rogamos a VV. EE. que no hermafroditen a esas pobres coristas, a las que obligan a hacer de chulos y alguaciles pegándoles bigotes en la cara [. . .]. Cuide mucho porque los pitos, por tamaño abuso de la otra noche, se pueden convertir en tormenta¹⁶».

Pero lo cierto es que la práctica del travestismo de las mujeres en el teatro no era nada nuevo, sino que formaba parte de una tradición bien consolidada dentro del teatro de los Siglos de Oro, como ejemplifican las obras de Calderón (Escalonilla López, 2001), prácticas no exentas del férreo control ideológico y de la denuncia moral-los

¹⁵ *El Pueblo Católico*, nº 24, 17 de junio de 1893, p. 6, cit. en Sánchez López, 2014, vol. II, p. 864.

¹⁶ *Sancho Panza*, nº 3, 22 de julio de 1896, pp. 7-8.

textos pasaban la censura pero no los gestos, los ademanes ni la interpretación- (Ramos López, 1998).

Una constante en la prensa de los siglos XIX y XX, ejercida esencialmente por hombres, es el empleo de expresiones y comentarios sexistas (Palacios, 2010; Sánchez López, 2014). Los redactores decimonónicos mencionaban infinitas veces el aspecto físico de las intérpretes o aficionadas a la música y baile («guapas», «lindas señoritas», «simpáticas pollitas») antes que sus cualidades musicales. La crítica se cebaba, especialmente, con las mujeres que tocaban instrumentos «no apropiados» (sobre todo, los de viento) por cómo afectaban estos a su fisonomía y gesto, o atentaban contra la moral. Así, se puede leer en *El Ángel del hogar*, un semanal cultural madrileño dirigido a señoritas: «M. Adolfo Sax, famoso fabricante de instrumentos de bronce, ha formado una orquesta de mujeres para hacer vibrar sus serpentones. Curioso será ver a veinticinco o treinta Evas abrazadas a otras tantas serpientes»¹⁷.

En el siglo XX, aunque las compositoras e intérpretes empezaron a tener un espacio cada vez mayor en revistas y periódicos, la crítica musical no logró desprenderse de estos comentarios poco afortunados. Se les seguía juzgando desde una óptica patriarcal y sus obras se asocian a una supuesta inclinación o personalidad femenina y a rasgos emocionales y sentimentales. Es el caso de críticos españoles tan influyentes como Adolfo Salazar, Juan José Mantecón o José Luis García del Busto, entre otros muchos, que a veces buscan por fuerza esta huella femenina en la interpretación. Así hizo Mantecón con Rosa García Ascot en una crítica a un recital de piano que ofrecía la compositora del Grupo de los Ocho (Palacios, 2010, p. 352): «Unas manos de mujer que galopan sobre la descarnada dentadura del teclado, deben ser antes de nada amorosas»¹⁸.

¹⁷ Lafuente, J. (16 agosto 1865). «Crónica de París», *El Ángel del hogar*, nº 30, 16 de agosto de 1865, pp. 237-238.

¹⁸ Del Brezo, Juan (pseudónimo de Juan José Mantecón). Rosita García Ascot, en el Lycéum Club: un triunfo de la discípula de Falla. *La Voz*, 19 de junio de 1931, cit. en Palacios (2010, p. 352).

Es precisamente Rosa García Ascot (1902-2002) otro ejemplo de creadora que veía cómo el entorno tomaba decisiones relativas a su carrera musical sin tener en cuenta su opinión. Nacida en el seno de una familia burguesa muy tradicional, y discípula de Manuel de Falla, tuvo la oportunidad de estudiar composición en París con Maurice Ravel, interesado en darle clases tras escucharla en un concierto. Todos sus compañeros de grupo viajaron a París, cuna de las vanguardias artísticas en las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, como ella misma relata:

Falla se opuso, muy bien secundado y apoyado por mi familia. Nunca supe las razones que tenía —y que expuso— Falla para oponerse, ya que al ser tan amigo de Ravel lo lógico sería una reacción de alegría y de agrado [. . .]. A mí no me preguntaron, pero no quería cambiar de maestro de ninguna de las maneras (Bal y Gay y García Ascot, 1990, p. 41, cit. en Palacios, 2010, p. 345).

Además, en la correspondencia que mantuvo con Falla¹⁹, la compositora alude a la frecuente falta de tiempo que tenía para tocar y escribir música, debido a obligaciones domésticas y familiares como cuidar de sus padres enfermos o servir de niñera a los hijos de las visitas. Fue surgiendo así un sentimiento de inferioridad respecto a sus compañeros del Grupo de los Ocho, que le acarreó inseguridades y miedos ante la tarea compositiva. Además, la ausencia de referentes musicales para sus obras, aspecto que compartieron la

¹⁹ En la actualidad se está acometiendo la digitalización, estudio y edición crítica del epistolario de Manuel de Falla en el marco del Proyecto de I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PGC2018-101532-B-I00), liderado por Antonio Martín Moreno y Joaquín López González (Universidad de Granada). Entre los resultados que han visto la luz destaca la reciente publicación de la correspondencia cruzada entre el compositor y María de la O Lejárraga (con colaboraciones como *El Amor Brujo* o *El sombrero de tres picos*), de la que también se desprende la actitud paternalista de Falla en varios episodios (González Peña y Aguilera Sastre, 2020).

mayoría de las mujeres que se adentraban en terrenos profesionales esencialmente masculinos, agudizó el problema. Cuando contrajo matrimonio con Jesús Bal y Gay, compositor también, estuvo un tiempo apartada de la composición y cuando volvió a retomarla, aparecieron con más fuerza los complejos, pues se percibía diminuta frente al «gigante» de su marido (Palacios, 2010, p. 351).

Estas situaciones y clichés las han vivido artistas de todos los países. En Inglaterra, la prensa difundió noticias falsas sobre la compositora Rebecca Clarke (1886-1979), una de las violistas más sobresalientes de su época y de las primeras en ser admitida como miembro de una orquesta oficial. En una ocasión, en la que participaba en un concurso organizado por Elizabeth Coolidge dentro de su Festival del año 1919, Clarke presentó una sonata para viola que empató en el primer puesto con otra pieza del también compositor Ernest Bloch. Sin embargo, Coolidge resolvió el empate a favor de Bloch. Décadas más tarde, en 1976, Clarke recordaba este suceso en una entrevista, declarando que la prensa de la época había difundido el falso rumor de que ella no había compuesto la obra premiada, sino que la habían ayudado. Uno de los artículos fue más allá y declaró que Rebecca Clarke no existía, sino que era el seudónimo de Ernest Bloch; pero la compositora lo tomó con sentido del humor: «pensé para mis adentros que vaya idea tan divertida la de que cuando él [Ernest Bloch] escribe sus trabajos menores tenga que utilizar el seudónimo de una chica, algo que cualquiera consideraría posible»²⁰ (entrevista a Clarke en la WQXR Radio de Nueva York, cit. en Curtis, 1996, p. 15).

El hecho es que, a pesar de la calidad de sus obras, las críticas de la prensa solían incidir en aspectos comparativos entre sexos o, lo que es peor, despectivos:

²⁰ Traducido del original «I thought to myself what a funny idea that when he writes his very much lesser works that he should take a pseudonym of a girl, that anyone should consider possible».

Rebecca Clarke [. . .] es, como todas las mujeres compositoras, reflejo en gran medida de las creaciones masculinas anteriores. Sin embargo, tiene una personalidad realmente femenina en obras como su *Lullaby* para viola y piano, y una inclinación verdaderamente femenina hacia lo grotesco y enrevesado en *Grotesque* y en *Chinese Puzzle*²¹ (*Western Mail*, 1925, cit. en Curtis, 1996, p. 17).

En otra reseña publicada en 1926 en *The Musical Times*, el crítico sentía «alivio y gratitud» de que las «nuevas compositoras», de las que Clarke era un ejemplo, se hubieran liberado del «sentimentalismo empalagoso» de las anteriores (Curtis, 1996, p. 18).

Habría que profundizar en esta interesante dimensión pues las generalizaciones son peligrosas; de hecho, a menudo, se escapaban de las garras de la crítica musical algunas divas de la escena, las *prima donnas*, artistas consagradas y estrellas, objeto de reseñas complacientes y, a veces obnubiladas, plagadas de *brava* y aplausos, como las dedicadas a María Malibrán (hija del célebre tenor y maestro de canto sevillano Manuel del Populo García), tal vez, la primera estrella mediática de masas de nuestro tiempo (Moreno Mengíbar, 2018).

3. Reflexiones finales

Aún queda mucho por averiguar sobre las mujeres músicas de épocas anteriores a la nuestra, una labor que requiere minuciosidad, paciencia y bucear en la microhistoria. Sin sus testimonios directos esta misión es mucho más compleja, ya que los sucesos del pasado han sufrido un evidente proceso de destilación por parte de los his-

²¹ Traducido del original «Rebecca Clarke, [. . .] is, as all women composers, largely reflective of preceding masculine creations. She has, however, real feminine personality in such things as her *Lullaby* for viola and piano, and a truly feminine bent towards the grotesque and intricate in *Grotesque* and *Chinese Puzzle*».

toridores. Tampoco ayuda la pérdida de manuscritos y publicaciones de las que fueron compositoras para poder estudiar su música, ni el hecho de que gran parte de su actividad musical se desarrollara de puertas adentro (en la intimidad del hogar o en escenarios privados) o que a veces firmaran con seudónimos masculinos.

La tradición europea marcó un patrón musical a las mujeres, restringiéndolas al canto y a la práctica de determinados instrumentos, especialmente los de tecla (el clave y el órgano hasta mediados del siglo XVIII, y el pianoforte y el piano después). El siglo XX arrastró esta inercia y, a pesar del incremento de mujeres que se dedicaron profesionalmente a la música, seguían escogiendo la interpretación o la docencia, no la composición o la dirección. Esto explica la carrera de obstáculos que afrontaron las que decidieron escribir música, como evidencian las declaraciones de las protagonistas y de sus contemporáneos.

Actualmente, el panorama tampoco es muy alentador. Un reciente catálogo publicado por el Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) reúne cerca de 200 compositoras españolas de todos los tiempos (desde la Edad Media hasta la actualidad), con más de 4500 obras (Álvarez Cañibano *et al.*, 2008). Aunque estudios como este revelen el rico y constante patrimonio musical legado por la mujer, el porcentaje sigue siendo muy inferior en comparación con la creación masculina, incluso en tiempos actuales. Por ejemplo, las cifras del citado CDMyD correspondientes a su base de datos «estrenos de música» del año 2018 arrojan un total de 300 compositores españoles que estrenaron obras ese año (un corpus de 547), las mujeres son representadas con 49 casos, solo el 16,3 %²² (los datos son similares en estadísticas anteriores). Esto obedece a uno de los fracasos de los que habla Ramos López (2010) en su magistral análisis de los estudios sobre mujeres y música, a saber, la persisten-

²² Nota de prensa. Datos de creación 2018 [en España] (2019). Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM. Recuperado de <https://www.musicadanza.es/es/publicaciones/publicaciones-propias-y-coediciones/nota-de-prensa>.

cia de discriminaciones en la profesión musical, lo que se traduce en una menor incorporación de las mujeres en puestos de dirección, composición, interpretación o difusión.

Referencias

- Álvarez Cañibano, A., González Ribot, M. J., Gutiérrez Dorado, P. y Marcos Patiño, C. (2008). *Compositoras españolas: la creación femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.
- Aranda Camuñas, J. (2014). El término música es femenino. *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, 5-10.
- Ayala Herrera, I. M.^a y Zagalaz Sánchez, M.^a L. (2016). «Gimnasia, Música y Patria»: exhibiciones gimnásticas en el franquismo. El caso de los Festivales salesianos y el XIV Campeonato Nacional de Gimnasia Educativa. *Retos. nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, 30, 114-124.
- Baade, C. (2011). Two Centuries of Nun Musicians in Spain's Imperial City. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 15, 1-22. Recuperado de https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_03_Baade.pdf
- Bal y Gay, J. y García Ascot, R. (1990). *Nuestros trabajos y nuestros días*. Fundación Banco Exterior.
- Ballarín Domingo, P. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea (s. XIX-XX)*. Síntesis.
- Beecham, T. (1958). Dame Ethel Smyth (1858-1944). *The Musical Times*, 99(1385), 363-365.
- Beer, A. R. (2019). *Armonías y suaves cantos: las mujeres olvidadas de la música clásica*. Acantilado.
- Bofill Levi, A. (2016). *Los sonidos del silencio: aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Editorial UOC. Recuperado de <https://elibro-net.ujaen.debiblio.com/es/ereader/ujaen/114059?page=66>

- Caviglia Marconi, A. (2018). Las mujeres y el acceso a la justicia: un ensayo filosófico desde la perspectiva del liberalismo político contemporáneo. *Consensus*, 18(1), 207-216.
- Curtis, L. (1996). A case of Identity. *The Musical Times*, 137(1839), 15-21.
- Cusik, S. G. (2009). *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. University of Chicago Press.
- Dr. Ethel Smyth (1912, 1 de marzo). *The Musical Times*, 53(829), 168-169.
- Ege, S. (2020). Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 24, 7-27.
- Escalonilla López, R. A. (2001). Mujer y travestismo en el teatro de Calderón. *Revista de Literatura*, 63(125), 39-88.
- Fernandes, C. (2018). Maria Bárbara de Bragança's Music Library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe. En P. Maione e F. Coticelli (eds.), *Le Stagioni di Niccolò Jommelli* (pp. 901-929). Turchini Edizioni.
- Fernández-Cortés, J. P. (2007). *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Sociedad Española de Musicología.
- Fields, A. (1999). *Lillian Russell: A Biography of "America's Beauty"*. McFarland, & Company.
- Fried, A. (2004). Amy Beach (1867-1944). En J. R. Briscoe (ed.), *New Historical Anthology of Music by Women*, Vol. 1. (pp. 198-201). Indiana University Press.
- García Gil, D. y Pérez Colodrero, C. (2014). Mujer y educación musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo xx español. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 6, 171-186.
- Garrigosa Massana, M.^a T. (2020). *Les compositores catalanes del segle XIX: un impuls creador* [Tesis doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona.
- Goddard, L. (2002). 'Women Know Her to Be a Real Woman': Femininity, Nationalism, and the Suffrage Activism of Lillian Russell. *Theatre History Studies: Pleasant Hill*, 22, 137-154.

- Gómez Fernández, L. (2017). *Música, nobleza y mecenazgo: los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Universidad de Cádiz, Editorial UCA.
- González Peña, M.^a L. y Aguilera Sastre, J. (2000). *Epistolario Manuel de Falla, María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Archivo Manuel de Falla.
- González Pérez, T. (2010). Aprender a enseñar en el siglo XIX. La formación inicial de las maestras españolas. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13(4), 133-143.
- Hernández Romero, N. (2011). Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 15, 1-41.
- Jones, J. R. (2004). María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista. *Berceo*, 147, 55-95.
- Labajo Valdés, J. (1998). El controvertido significado de la educación musical femenina. En M. Manchado (ed.), *Música y mujeres. Género y poder* (pp. 85-101). Horas y horas.
- Lorenta Monzón, N. (2018). María Rodrigo: la revolución silenciosa de la mujer compositora. *Síneris. Revista de música*, 33, 1-20. Recuperado de <https://sineris.es/maria-rodrigo-la-revolucion-silenciosa-de-la-mujer-compositora.html>
- Lorenzo Arribas, J. (1998). La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas. En M. Manchado (ed.), *Música y mujeres. Género y poder* (pp. 19-38). Horas y horas.
- _____. (2011a). ¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 15, 1-43.
- _____. (2011b). Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico. *Revista de Musicología*, 34(2), 263-284.
- Losada Gallego, C. (2015). *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa* [Tesis doctoral], Universidad de Santiago de Compostela.
- Martín-Maestro, L. (2012, 12 de enero). "El Códice de las Huelgas, joya de la polifonía medieval española" interpretado por El

- Ensamble de la Abadesa. Recuperado de <http://coralea.com/el-codice-de-las-huelgas-por-el-ensamble-de-la-abadesa>
- Mañero Lozano, D. (2019-). *Corpus de Literatura Oral*. Editorial Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte. En línea: <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>
- Martínez Díaz, H. (2020). *La Marcha de las Mujeres* de la compositora Ethel Smyth. Un himno para el movimiento sufragista. *Arenal*, 27(1), 283-299. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/13893>
- Mazuela Anguita, A. (2015a). *Las mujeres y la transmisión del repertorio andaluz en el fondo de música tradicional del CSIF-IMF (1945-1960)*. CIOFF España, Ministerio de Cultura, INAEM.
- _____. (2015b). «Una Celestial armonía»: los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo XVI. *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 6, 1-12. Recuperado de http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/12_Mazuela_Ascensi%20C3%20%B3n.pdf
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Mockus, M. (2008). *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. Routledge.
- Moreno Mengíbar, A. (2018). *Los García, una familia para el canto*. Centro de Estudios Andaluces
- Moya Martínez, M. V., López García, N. J. y Madrid Vivar, D. (2016). La legislación educativa elemental de la música en la España del siglo XIX. *Historia de la Educación*, 35, 217-236.
- Oliveros, P. (1970, 13 de septiembre). And Don't Call Them 'Lady' Composers. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1970/09/13/archives/and-dont-call-them-lady-composers-and-dont-call-them-lady-composers.html>
- Oriola Velló, F. (2009). Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: la diócesis de Valencia (1903-1936). *Nassarre*, 25, 89-108.
- Palacios, M.^a (2010). La participación de la mujer: Rosa García Ascot. En F. Martínez González, C. L. García Gallardo y M. Ruiz Hillo (coords.), *Los músicos del 27* (pp. 343-360). Editorial Universidad de Granada.

- Porter, C. H. (2012). *Five Lives in Music: Women Performers, Composers, and Impresarios from the Baroque to the Present*. University of Illinois Press.
- Ramírez Rodríguez, C. (2017). «Una hora de mecanismo»: propuesta pedagógica para piano de Pilar Fernández de la Mora (1867-1929). *Quodlibet: revista de especialización musical*, 65, 34-53.
- Ramos López, P. (1998). Mujeres, teatro y música en el Siglo de Oro. En M. Manchado (ed.), *Música y mujeres. Género y poder* (pp. 39-61). Horas y horas.
- _____. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea.
- _____. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista musical chilena*, 64(213), 7-25.
- _____. (2015). Tradiciones y traducciones: la práctica musical femenina en 'De institutione feminae christianae' (1524), de Juan Luis Vives. *Cuadernos del CEMYR*, 23, 85-104.
- Robin, W. (2017, 1 de septiembre). Amy Beach, a Pioneering American Composer, Turns 150. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/music/amy-beach-women-american-composer.html>
- Sadie, J. A. (ed.) (1994). *New Grove Dictionary of Women Composers*. Macmillan.
- Sánchez de Andrés, L. (2008). Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico. En A. Álvarez Cañibano et al. (eds.), *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad* (pp. 55-74). Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.
- _____. (2011). La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936). *TRANS Revista transcultural de Música*, 15, 1-29.
- Sánchez López, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, 2 vols. Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén.
- Sánchez Villanueva, J. L. (2012). *El sistema educativo liberal de Jerez: los primeros pasos en la escuela pública*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Soler Campo, S. (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal* [Tesis doctoral]. Universidad Rovira i Virgili.
- _____. (2019). Barbara Strozzi: 400 años del nacimiento de la célebre compositora e intérprete veneciana. *ARTSEDUCA*, 24, 85-96. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/4057>
- Solie, R. A. (1993). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press.
- _____. (2001). Feminism. En S. Sadie, & J. Tyrrel (eds.), *The New Grove Dictionary of music and musicians* (2ª ed.). Macmillan.
- Spina, V. (2018, 1 de diciembre). Resonancia feminista: Pauline Oliveros [Ponencia]. *V Simposio de Psicoanálisis de Mendoza "Lo femenino"*. Mendoza, Argentina. Recuperado de <https://spmendoza.org/resonancia-feminista-pauline-oliveros/>
- Sullivan, J. (2008). A Century of Women's Bands in America. *Music Educators Journal*, 95(1), 33-40. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/30219192>
- Sureda García, B., Motillas Salas, X., y Comas Rubí, F. (2014). La revista *Feminal*: Fotografía y visualización de la aportación femenina a la renovación educativa en Cataluña (1907-1917). *Historia de la Educación*, 33, 215-230. Recuperado de <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/12635>
- Toro Egea, O. M.^a (2010). *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Universidad de Córdoba.
- Willems, E. (1991). *El valor humano de la Educación Musical*. Paidós.
- Wood, E. (1983). Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music. *The Massachusetts Review*, 24, 125-139.
- Wooster, A. S. (1980). Elaine Summers: Moving to Dance. *The Drama Review*, 24(4), 59-70.
- Zimmer, M. (prod.) y Von Trotta, M. (dir.) (2009). *Vision - Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*. Alemania: ARD, Celluloid Dreams, Clasart Filmproduktion, Concorde Filmed Entertainment.