



MÚSICAS Y GÉNERO

Tradiciones heredadas y planteamientos recientes

Editores

M^a Ángeles Zapata Castillo

Ana M^a Botella Nicolás

Juan Jesús Yelo Cano

M^a Ángeles Zapata Castillo
Ana M^a Botella Nicolás
Juan Jesús Yelo Cano

MÚSICAS Y GÉNERO
Tradiciones heredadas
y planteamientos recientes

Ediciones de la Universidad de Murcia
2021





Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia

Cómo citar esta obra:

Zapata Castillo, M. A.; Botella Nicolás, A. M.; y Yelo Cano, J. J. (Eds.) (2021). *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
<https://doi.org/10.6018/editum.2880>

DOI: <https://doi.org/10.6018/editum.2880>

ISBN: 978-84-09-30609-1

Dep. Legal: MU 518-2021

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con el autor, puede enviar un correo a publicaciones@um.es

Imagen de portada: “*Melody*” (1895-1897) de Kate Elisabeth Bunce Birmingham Museum and Art Gallery

Diseño Gráfico: Francisco Vico Padilla



Zapata Castillo, M. A.; Botella Nicolás, A. M.; y Yelo Cano, J. J. (Eds.) (2021). *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/editum.2880>

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa.



índice

PREFACIO

Juan Jesús Yelo, M^a Ángeles Zapata, Ana M^a Botella 4

1 Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista.

M^a Ángeles Zapata Castillo 6

2 El paradigma Mozart-Da Ponte: La trascendencia de los personajes femeninos en la definición de los fundamentos dramáticos de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

David Monrabal García 20

3 Paulina Cabrero y la importancia de las mujeres en la música española del siglo XIX.

José Antonio Lacárcel Fernández 41

4 Soledad de Bengoechea: música y silencios de una compositora.

Patricia Kleinman, José Luis Palazón Martínez, Isabel Paulo Selvi 59

5 Carmen Ibáñez Ibáñez: ejemplo de una compositora de la primera mitad del siglo XX.

Jesús López Espín 79

6 Transferencia de la música antigua desde la perspectiva de género. Transmisión cultural e innovación.

Ana María Botella Nicolás 99

7 Reflexiones acerca del estudio de la educación musical de las mujeres: el conservatorio de Madrid en el siglo XIX.

Nieves Hernández-Romero 115

8 Compositoras en los libros de texto de ESO: ausencias y retos educativos.

Manuel Sancho García 138

9 Las intérpretes en las bandas de música profesionales españolas: de la invisibilidad a la profesionalidad.

Aida Lozano Beceiro 159

7 REFLEXIONES ACERCA DEL ESTUDIO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES: EL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX

Nieves Hernández-Romero

Universidad de Alcalá

Introducción

Son muchas las dudas que surgen a lo largo de cualquier investigación, dudas que se agudizan al reconstruir la historia de las mujeres. En este texto se repasan algunas cuestiones suscitadas en la que se ha realizado acerca de las alumnas y profesoras en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y su actividad musical¹: propuestas metodológicas para el estudio de la educación musical femenina, incertidumbres, dificultades, contradicciones y posibles logros, y cómo se han reflejado en el trabajo, dejando abiertas aún muchas preguntas. Al escribir este texto, algunas de estas reflexiones, surgidas hace años, quizás ya estaban superadas: abordadas en estudios más recientes, se ha respondido a algunas de ellas o se han rellenado algunos de los vacíos que se apuntaban. La revisión de bibliografía tanto algo más antigua como más reciente y las aportaciones en encuentros celebrados los últimos años reafirman que se están desarrollando muchas de las propuestas que apuntaban aquellas primeras investigaciones, se adoptan algunos puntos de vista que yo misma sugería, proponen interrogantes similares, responden a algunos de ellos o apuntan hipótesis en la misma línea. Es un hecho que hay que celebrar, pues, aunque siguen planteándose retos, indica que las investigaciones sobre mujeres y música avanzan, se adaptan, surgen nuevas cuestiones.

Partiendo de estos presupuestos, se desarrollarán las consideraciones iniciales.

¹ Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* (Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019).

La educación musical femenina como objeto de estudio

Son conocidos los inicios de la musicología feminista: la búsqueda de compositoras que colocar junto a los grandes compositores, en la idea de la igualdad², en un canon que, por otra parte, está específicamente diseñado para no incluir a las mujeres (ni a otros colectivos).

Además, desde la crítica feminista se pretende analizar y explicar «las causas y formas de discriminación que han sufrido» y por qué «las actividades musicales de las mujeres han diferido y han sido consideradas menos importantes que las actividades de los hombres en el mundo musical»³. También deconstruir los objetivos de la musicología tradicional, comenzando por la figura de los héroes-compositores⁴ y los criterios de asignación de valor⁵, reformulando, entre otros, la consideración de lo privado y lo público, la profesionalización o la autonomía de la música⁶.

En efecto, el devenir de la música es muy complejo y en él influyen sus protagonistas, prácticas, espacios, costumbres, circunstancias socio-políticas y otros elementos. Ramos afirma que una historia focalizada solo en la composición no es útil para músicos no compositores, no informa sobre «las funciones, significados, valores y usos de la música»⁷. En el caso de las mujeres, especialmente, centrarse en posibles grandes creadoras y obras no es el único objetivo. Hay campos que hasta no hace mucho, en España, habían estado bastante desatendidos, como la docencia, la interpretación vocal e instrumental⁸, el mecenazgo u otros⁹. En relación a las cantantes, Martínez apuntaba recientemente:

El compositor ha sido el centro de la narrativa histórica española operística de finales del XIX y comienzos del XX. Esto ha relegado a los y las intérpretes a un segundo plano —entre otros muchos como figurinistas, empresarios, mecenas artísticos etc.—. Esto es aplicable a los casos femeninos en los que las compositoras han acaparado la atención académica. Las intérpretes que, sin embargo, tuvieron mucha más libertad de maniobra y acción por no estar «invadiendo» un espacio tradicionalmente masculino, han despertado menos interés¹⁰.

2 Teresa Cascudo García-Villaraco, «Los trabajos de Penélope musicológica: musicología y feminismo entre 1874 y 1994», en *Música y mujeres: género y poder*, comp. Marisa Manchado Torres (Madrid: Horas y Horas, 1998), 181.

3 Patricia Digón Regueiro, «Género y música», *Música y Educación*, n.º 41 (2000): 30.

4 Teresa Cascudo, «Los trabajos de Penélope», 180.

5 Ana Sánchez Torres, «Teoría feminista, complejidad y musicología», en *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, ed. Rosa Iniesta Masmano (Valencia: Rivera Mota, 2011), 413.

6 Citron, citada en Patricia Digón, «Género», 38-39 y en Cecilia Piñero, «La transgresión de Euterpe: música y género», *Dossiers Feministas*, n.º 7 (2003): 52-53.

7 Pilar Ramos, «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres», *Brocar*, n.º 37 (2013): 208.

8 Estudio reivindicado, por ejemplo, por Ramos. Pilar Ramos, «Hacia una historia de las mujeres intérpretes», *Quadrivium*, n.º 5 (2014). <https://avamus.org/es/hacia-una-historia-de-las-mujeres-interpretes/>

9 Zavala, entre otros, también reivindicaba la importancia de estudiar a las intérpretes, las aficionadas, musicólogas y receptoras de música, si bien dando preeminencia a las compositoras y sus obras. Mercedes Zavala Gironés, «Música y género», en *Género y mujer desde una perspectiva disciplinar*, coord. Magdalena Suárez Ojeda (España: Fundamentos, 2012), 121-138.

10 Zoila Martínez Beltrán, «¿De qué está 'compuesto' el olvido?». El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico», en *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, eds. Mª Ángeles Zapata, Juan Jesús Yelo Cano y Ana María Botella Nicolás (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020), 82.

Uno de los aspectos que había que reconsiderar es la educación. Resultaba imprescindible comprender la relación entre mujeres y música en distintas facetas y actividades y cómo accedió a ella; si la música participó en los cambios que se produjeron en el siglo XIX en torno a la formación y profesionalización femenina. Hay que recordar, como afirma Marrero, que «son los cambios cotidianos que pasan desapercibidos en las vidas de las mujeres los que pueden explicar mejor la naturaleza de ciertas transformaciones de más hondo calado en la condición de la mujer»¹¹. Además, como apunta Ballarín:

Todavía será necesario rescatar muchas más mujeres singulares del olvido, pero recordando que es necesario comprender y explicar la formación y surgimiento de estas mujeres con respecto a las demás de su sexo y clase social, así como sus relaciones con los varones y la interacción entre su vida pública y privada, so pena de correr el riesgo de quedarse con una tribuna de elite poco representativa de la experiencia colectiva de las mujeres¹².

Más allá de los nombres más o menos importantes, ¿cuántas mujeres se dedicaron a la música, por qué y en qué condiciones? ¿Cómo se formaron? ¿Qué pudo contribuir a que algunas pudieran dedicarse a la música? La falta de interés por este tema ya fue resaltada por Labajo en los años ochenta: frente al valor de las mujeres creadoras, «¿por qué dedicar un tiempo precioso al tratamiento de las que parecían haber pasado su frívola existencia entre jóvenes cursis y nunca llegarían a famosas intérpretes?»¹³. Observación que conduce a otro de los propósitos de esta investigación. Se esperaba indagar acerca de las despectivas imágenes de las mujeres decimonónicas dedicadas a la música, reproducidas una y otra vez: mal formadas, receptoras tan solo de una educación de adorno, sin interés, torturando a su público en los salones y maltratando a un ya de por sí pobre repertorio, pobre repertorio precisamente por estar dirigido a ellas. Imágenes que de alguna manera justificaban su ausencia en la historia de la música. Labajo apuntaba también que la asociación música-requisito social marginará a aquella de estudios rigurosos, ya que «al identificar el hecho musical con su práctica doméstica a cargo de la mujer, tenderán a minusvalorarlo como elemento cultural digno de estudios analíticos»¹⁴. Se pretendía emprender

11 Javier Marrero Acosta, «Subjetividad y feminismo en educación», en *Mujer y educación. Una perspectiva de género*, coord. Ana Vega Navarro (Málaga: Aljibe, 2007), 67.

12 Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)* (Madrid: Síntesis, 2001), 24.

13 Joaquina Labajo, «El controvertido significado de la educación musical femenina», en *Música y mujeres*, comp. María Manchado (Madrid: Horas y Horas, 1998), 85.

14 Joaquina Labajo, *Pianos, voces y panderetas* (Madrid: Endymión, 1988), 14.

una investigación, por tanto, que analizara las barreras, limitaciones, condicionamientos y circunstancias que configuran el acceso de las mujeres a la música, entre las cuales están la minusvaloración de las actividades consideradas femeninas, la formación musical recibida y la repercusión que esta pudo tener en el desarrollo de una carrera profesional y en su proyección social.

En la línea de estudios sobre las mujeres en historia de la educación (y entramos en la interdisciplinariedad), el primer paso fue la elección de un centro educativo. Este fue el Conservatorio de Madrid, por varias razones. Una de ellas, que fuera el primer centro musical oficial en España. Otra, aún más relevante, que en él ingresaron alumnas desde su fundación, algo que en el momento de hacer esta elección raramente se había destacado, como tampoco que en él las mujeres obtenían los mismos títulos que los hombres. Hechos que se obvian, y se obvian actualmente, en los trabajos acerca de la educación femenina, y a los que no se daba importancia cuando sí se mencionaban, quizás por la asociación a los arquetipos ya citados, a la relación mujer-música-adorno que al parecer no suscitaba interés para ser analizada en profundidad. Parecía haber un cierto consenso en alguna bibliografía publicada antes y en los años en que comenzaba esta investigación en la idea de que el Conservatorio era una especie de colegio para la burguesía, donde las jovencitas apenas esperaban adquirir ciertos rudimentos para desplegar su actividad como aficionadas en los salones, sin grandes pretensiones ni interés por una buena instrucción. Sobre la veracidad o no de este supuesto se hablará más abajo. Lo que sí se ha constatado es que los últimos años, en consonancia con dichos resultados, son frecuentes las investigaciones que comparten la idea de que a los conservatorios asistían, de forma general, las (y los) jóvenes con menos posibilidades económicas, gran parte de ellas y ellos con el objeto de desarrollar una actividad profesional, recibiendo los de las clases sociales más elevadas la formación musical de forma privada.

Por otra parte, la crítica feminista plantea también, entre otros elementos que configuran la música como «un sistema simbólico que reproduce y produce» los discursos de género, la relación entre instrumentos y convenciones de género¹⁵. Además de los testimonios que refrendan esta relación, se han buscado aquellos que los podrían desmontar, así como la correlación entre esos discursos y el aprendizaje y la práctica musical femenina en torno a este centro. ¿Cuáles eran las elecciones, por qué, qué actividad pública se derivaba de ella?

15 Patricia Digón, «Género», 31.

Fuentes y consideraciones para el estudio de la historia de las mujeres

Como se ha señalado en numerosas ocasiones, una de las dificultades para conocer la historia de las mujeres es la ausencia de fuentes. La falta de profesionalización y actividad pública influiría en este hecho¹⁶. También es cierto que a menudo el problema ha sido cómo se han utilizado¹⁷: al re-construir la historia las mujeres han sido omitidas aun cuando aparecían, se ha seleccionado la información que las marginaba o se ha eliminado lo relativo a ellas porque se ha considerado intrascendente. Además, no siempre es fácil interpretar las fuentes desde una perspectiva de género, cómo explicar tanto su presencia como su ausencia.

Sin embargo, hace tiempo que es una preocupación creciente, y se buscan las fuentes, los métodos y las herramientas más apropiados para comprender cómo eran las mujeres, cómo se desarrollaba su historia, cuáles eran sus sentimientos, qué hicieron. Afirmaba Flecha:

Se está evolucionando hacia una manera de entrar en la lectura de los documentos que rompe el examen asexuado y el análisis androcéntrico de las fuentes; que descubre la importancia de los significados y de cómo éstos se producen. Así contribuye a que se vayan sustituyendo unos procedimientos de indagación que impedían el que las mujeres se convirtieran en objeto o sujeto de estudio en este campo, y que originaban que la interpretación de las informaciones encontradas sesgara los significados personales, sociales y políticos, pues cuando falta el marco teórico previo es difícil ofrecer cambios importantes a los resultados; se podrán ir sacando a la luz nuevos datos, pero no se removerá ninguno de los principios y de las ideas responsables del silencio sufrido anteriormente¹⁸.

Hay numerosos documentos en los que encontramos datos acerca de ellas: registros civiles, de instituciones educativas, censos, documentos jurídicos, legislación, archivos personales, etc. Incluso en los redactados por y para hombres se pueden seguir sus huellas. En este caso, las fuentes consultadas fueron en su mayoría las relativas al funcionamiento del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX, aún bastante desconocidas en el momento de comenzar esta investigación. Otra fuente fundamental la constituyen las fuentes hemerográficas.

16 Pilar Ramos, «Una historia particular», 220.

17 Josemi Lorenzo Arribas, *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI* (Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1998), 32. Consuelo Flecha García, «Fuentes para la historia de la educación de las mujeres», *Revista de Enseñanza Universitaria*, n.º 19 (2002): 51-52.

18 Consuelo Flecha García, «Presentación. Historia y genealogía en la educación de las mujeres», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 26 (2007): 29.

La presencia femenina ha estado enmascarada de muchas formas que dificultan su localización: bajo categorías masculinas, tomando el apellido de sus maridos, con seudónimo o con solo la inicial de sus nombres de pila, siendo frecuente en este caso que pasen a la posteridad como hombres, entre otras.

Al proponer un estudio como este, ¿qué preguntas hacerse? ¿Cómo pensar acerca de la historia de las mujeres, en este caso en el marco de la educación musical?

Flecha habla de la importancia de reivindicar el término diferencia, aunque suscita recelos por su vinculación con la desigualdad. Pero el hecho de nacer mujeres conforma una manera de vivir la historia diferente a la de los hombres, además de la variedad entre las propias mujeres, porque tampoco se puede unificar toda la experiencia femenina¹⁹. Ramos redundante en la idea: «Integrar a las mujeres implica [...] repensar la estructura, el centro y los márgenes, lo avanzado y lo retrógrado, la vanguardia y lo académico, lo privado y lo público», apuntando, entre algunos de los factores que hay que repensar, «la profesionalidad, la elección de instrumentos y el repertorio, la formación, el cultivo doméstico de la música, la ansiedad de la creación y el problema de la autopromoción»²⁰. Hay que reconsiderar distintas categorías: la dicotomía privado/público, el acceso de las mujeres a las distintas actividades, el verdadero papel de las que sí aparecen y la invisibilidad de las que no o a las que no se ha dado importancia, la periodización, ya que los límites impuestos por la cronología tradicional no afectaron por igual a hombres y a mujeres, el propio silencio, que no es neutral, o la forma de analizar las fuentes.

Como ya se ha apuntado, uno de los obstáculos que impidieron a las mujeres el trascender históricamente fue su reclusión al ámbito privado y la falta de profesionalización. En el siglo XIX la actividad *diletante* marca la vida musical y las paradojas que se derivan de la relación en la música entre formación-afición-profesionalización-mujeres son numerosas.

¹⁹ Consuelo Flecha García, «Las mujeres en la historia de la educación», *XXI. Revista de Educación*, n.º 6 (2004): 21-34.
²⁰ Pilar Ramos, «Una historia particular», 210, 223.

Metodología. Interdisciplinariedad

En las diversas fases por las que han pasado los estudios sobre mujeres se proponen varias perspectivas, que siguen vigentes y conviven en pugna o en armonía. Uno de los caminos iniciales fue la reivindicación de figuras excepcionales (respecto a lo que se esperaba de ellas) o pioneras, que no siguieron los cauces que les estaban destinados, adentrándose en tareas en principio ajenas a ellas con mejor o peor fortuna. Excepcionalidad más allá de la cual no se solía indagar: cuáles fueron las circunstancias que las empujaron, explicarlas en su contexto, si realmente eran tan excepcionales, las relaciones, el reconocimiento o el rechazo que pudieron vivir, etc.²¹.

El término pioneras es una trampa, ya que presupondría la inexistencia previa de mujeres dedicadas a la música (en cualquier campo), lo que no solo mostraría el desconocimiento de lo que ya se sabe acerca de ellas, cuando es el caso, sino que de hecho justificaría su ausencia en la historia de la música. Por otra parte, el afán por mostrar posibles hallazgos conlleva no solo la insistencia en hacer aparecer datos ya conocidos como nuevos, sino obviar estudios ya realizados. Dada la cantidad de bibliografía que se genera es imposible acceder a toda ella, y no es extraño descubrir *a posteriori* publicaciones relevantes, pero la presión para publicar, el exceso de información y la falta de tiempo para contrastar, en el mejor de los casos y entre otras cuestiones, hace que aparezcan como novedosos hechos conocidos o como pioneras figuras que en absoluto lo fueron.

Así mismo, aunque sin duda existieron mujeres excepcionales, esta excepcionalidad es cada vez más cuestionada. Implica la idea del genio creador, bendecido por los dioses, y un ser excepcional no sirve de modelo, no puede ser emulado. El ensalzamiento de aquellas enmascara las vivencias y circunstancias de muchas otras que, aun sin llegar a ser conocidas, representan el sentir y las inquietudes de una gran parte de la población y que incluso anónimamente contribuyeron a que se produjeran cambios.

Otro camino ha sido buscar o revisar fuentes buscando a las mujeres que habían sido omitidas en estudios posteriores, o analizar por qué no aparecen en otras fuentes aun cuando haya constancia de su presencia. Otra vía, encontrar sus aportaciones, en distintos campos.

21 Consuelo Flecha, «Las mujeres en la historia», 23.

En este sentido, hay ciertos temas que hay que tener en cuenta: la necesidad de indagar acerca de la educación femenina en distintos grupos sociales; una visión no victimista ni triunfalista, no atrapada en «los binomios educación/enseñanza, pionera/víctima, público/privado, sometida/rebelde, sino que lleve a afirmar la capacidad de la “cultura femenina” transmitida para hacer historia», la reivindicación de lo cotidiano, las mujeres «creadoras de historia en el hacer educativo», la historia de las mujeres en el marco de la historia total²². Es importante analizar las circunstancias en las que vivían, entender qué les impedía o alentaba a emprender los caminos que tomaron. Un enfoque fundamental para tratar de evitar caer en generalizaciones.

Para la re-construcción de la historia de las mujeres se insiste en la interdisciplinariedad²³ y en la necesidad de utilizar distintas herramientas para establecer un marco metodológico, desde una perspectiva feminista, si bien no hay una forma única de situarse desde la crítica feminista. Sobre esta cuestión se hablará más adelante.

Los consejos recibidos en los inicios de este estudio y una parte de la bibliografía consultada entonces estaban vinculados a la historia de la educación. La propia investigación se apoyó primordialmente en el método histórico. Se requería un enfoque multidisciplinar, sobre la base de dicho método, aplicable a distintas disciplinas como musicología²⁴, historia de la educación, hermenéutica, historia social o sociología de la música. Dentro de la musicología, entre otras vertientes, la musicología feminista, en cuanto a la reconstrucción de las historias de las mujeres, sin obviar la perspectiva de la historia total. Se ha querido ir más allá de la historia compensatoria, buscando una visión más amplia para comprender la complejidad de las actividades humanas en interacción y relacionadas con el tiempo y lugar en el que se desarrollan desde una perspectiva holística.

Unas veces de forma consciente y otras, preciso es confesarlo, de forma menos consciente, se hacía uso de distintas herramientas y objetivos de diferentes disciplinas: la elección de un centro educativo, el análisis de los programas de las asignaturas y del desarrollo de la vida en el centro, etc. También hay

22 *Ibíd.*, 25.

23 Véase, por ejemplo, Josemi Lorenzo, *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*. Pilar Ramos, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid, Narcea: 2003). Pilar Ramos, «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena* 64, n.º 213 (2010): 7-25.

24 La propia musicología, según López Cano, «no es una disciplina, sino una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diferentes». Rubén López Cano, *Musicología manual de usuario*, 2010, 2. www.lopezcano.net

coincidencias con otras líneas de investigación en la historia de la educación de las mujeres: cómo se insertaron en el campo profesional, los códigos de género que actúan en las instituciones, estudio de distintos centros y comparativas entre ellos, formación femenina en los diferentes periodos históricos, en distintas etapas educativas y disciplinas, historias individuales, discursos educativos, etc.²⁵. Y casi sin darme cuenta el uso un tanto libre de algunos de los métodos más utilizados en los últimos años: la prosopografía y el análisis de redes sociales.

Con la prosopografía, a través de las biografías se encuentran puntos comunes para el estudio grupos sociales. El análisis de redes sociales, que supone un paso más allá²⁶, dibuja el camino desde personajes individuales a situarlos en la red, cómo se agrupan, por qué, qué resulta de ello. Se descubren y analizan redes de relaciones, que pueden ser informales, pero siempre estructuradas, reguladas y organizadas por principios no siempre fácilmente identificables²⁷ (como tampoco lo son a veces las propias redes). No se aplicaron aquí las herramientas para su formalización y su representación gráfica²⁸, pero sí el concepto²⁹.

En este caso, lo que en un principio fue un documento de trabajo para organizar la información se convirtió en un corpus que fue mostrando datos fundamentales, puntos de contacto que conducen a un verdadero estudio prosopográfico: el análisis de unos grupos determinados. En sentido amplio, mujeres músicas; acotando algo más, el punto de partida, aquellas relacionadas con el Conservatorio de Madrid; pero además se encuentran otras relaciones. Una recopilación que culminó en un diccionario que resulta bio-prosopográfico³⁰ y que muestra la trascendencia que tuvo la formación musical en muchas mujeres que allí habían estudiado. Quizás sea uno de los resultados más interesantes: al mostrar de forma sistematizada la actividad de tantas mujeres se encuentran vínculos más allá del propio Conservatorio. Este análisis remite a uno de los grandes problemas cuando se habla de ellas: la falta de referentes. Aquí aparecen numerosas figuras que interactuaban y podían servir de ejemplo a otras. Alumnas anteriores y contemporáneas, destacando las que estudiaron disciplinas

25 Cfr. Consuelo Flecha García, «Una década de publicaciones sobre historia de la educación de las mujeres», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 37 (2018): 445-480.

26 M^a Ángeles Martín Romera, «Nuevas perspectivas para el estudio de las sociedades medievales: el análisis de redes sociales», *Studia histórica. Historia medieval* 28 (2010): 217-239.

27 Ainhoa de Federico de la Rúa: «Análisis de redes sociales y trabajo social», *Portularia* 8, n.º 1 (2008): 9-21.

28 Teoría de Grafos, teoría matricial, etc.

29 Carlos Lozares, «La teoría de redes sociales», *Papers. Revista de Sociología* 48 (1996): 103-126. Martín Romera, «Nuevas perspectivas», 217-239.

30 Cfr. Pedro Moreno Meyerhoff, «Prosopografía y emblemática», *Emblemata* 16 (2010): 155-182.

poco habituales para ellas; intérpretes, cantantes y compositoras que coinciden en salones y asociaciones cuya tipología también ilustra sobre el tipo de relaciones y de individuos; docentes en el propio Conservatorio, en escuelas normales, en sociedades; entornos que las relacionan con otras instituciones, como la Asociación para la Enseñanza de la Mujer o la Institución Libre de Enseñanza; cantantes en compañías de ópera y de zarzuela; profesoras y alumnas. Es importante conocer cómo vivían, trabajaban, actuaban y se relacionaban las mujeres músicas. Además el estudio de instituciones educativas permite compararlas, cruzar los datos para un análisis global.

Este análisis recupera historias de mujeres anónimas pero no por ello menos interesantes. Es una reivindicación social y personal, pero más allá, permite observar la vida musical del periodo desde otra perspectiva.

Interpretación de las fuentes. Dudas y resultados

Una vez que tenemos las fuentes y los datos, ¿cómo interpretarlos de la forma más acertada? ¿Cómo conjugar la falta de información, la veracidad o no de los testimonios, la imaginación, la hermenéutica de la sospecha, sortear el reduccionismo sociológico y, desde luego, evitar la tentación de adaptar los datos a las expectativas? ¿Desde qué perspectiva, qué posicionamiento, buscando el mayor rigor, la mayor objetividad si es que es posible?

Ya se han citado algunos de los objetivos de la crítica feminista, entre ellos la reformulación de los criterios de asignación de valor, de las categorías estables, creados y re-transmitidos en un modelo androcéntrico. Las contradicciones se encuentran al tratar de deconstruir esas categorías estables. Se proponen diferentes opciones y escenarios, entre ellos los apuntados por Ramos, que sugiere el posmodernismo como herramienta³¹; por Cascudo: igualdad (insertar a mujeres en un modelo androcéntrico), diferencia (buscar diferencias entre lo masculino y femenino en música) y género (mecanismos de construcción de lo femenino y lo masculino)³²; por Green: realizar una discriminación positiva reduciendo la representación masculina, pero eso sería falsear la historia; presentar material solamente dedicado a las mujeres, lo cual implicaría una marginación; presentar las contribuciones reales, haciendo visible la diferencia y las limitaciones

31 Pilar Ramos, *Feminismo*, 30 y siguientes.

32 Teresa Cascudo, «Los trabajos de Penélope», 181-182.

que han tenido las mujeres, por la que opta la propia Green³³; o por Lorenzo, que apuntaba varias fases en el lento reconocimiento de la composición femenina en el período renacentista: no hubo mujeres músicas; sí hubo pero pocas y sin apenas influencia; algunas con más influencia, pero como dedicatarias de obras de hombres y son excepcionales; pudieron ser intérpretes pero solo como aficionadas; algunas fueron profesionales pero realmente son importantes como inspiradoras de los compositores³⁴.

En ocasiones cabe preguntarse hasta qué punto muchas de ellas realmente eran víctimas de situaciones desventajosas o esas situaciones les otorgaban un poder que no tenían otras, algo que ya se ha planteado³⁵. No es una cuestión baladí; a menudo es difícil cómo interpretar la información encontrada. Las conclusiones que se puedan extraer a menudo no hacen sino suscitar nuevos interrogantes acerca del posicionamiento. Si se resalta a unas pocas mujeres, se recalca la marginación pero su reivindicación en la historia podría parecer pueril, ya que su presencia es residual y anecdótica. Si se destaca que han sido numerosas, ¿perdería fuerza la reivindicación? ¿Qué se reclama entonces, si estaban y algunas hasta tuvieron una trayectoria bastante o muy aceptable? Obviamente, la respuesta es que la mayoría no tuvieron oportunidades, que aun las que pudieron desarrollar cierta actividad generalmente tenían que superar numerosos obstáculos, y que en tal caso precisamente el problema es que la historiografía las haya dejado de lado. Es una de las paradojas a las que nos enfrentamos al tratar de construir/reconstruir/deconstruir las historias de las mujeres. De ahí la importancia de analizar exhaustivamente cada dato y ser conscientes de la multiplicidad de situaciones, de personas, unas favorables y otras no tanto al progreso femenino, las contradicciones, los avances y retrocesos.

Hay que valorar también la época que y desde la que se estudia. El análisis de las fuentes implica entender el contexto. Ciertas expresiones, opiniones o consideraciones son interpretadas de forma diferente hoy día. Hay que situarse,

33 Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Ediciones Morata, 2001), 218-219. Green enumera estas opciones al plantear cómo incluir a las mujeres en los contenidos curriculares de las asignaturas de música.

34 Josemi Lorenzo Arribas, «De cómo y cuándo se comenzó a investigar y escribir sobre las mujeres medievales y la música», en *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, ed. Rosa Iniesta (Madrid: Impromptu, 2018), 28.

35 Son varias las figuras femeninas que por su condición han sido minusvaloradas u olvidadas y cuyo papel e influencia se han reconsiderado. Por ejemplo, las monjas medievales, muchas de las cuales gracias a su posición no solo pudieron estudiar y componer sino que tuvieron un cierto prestigio, o las juglaresas, denostadas pero de las que se demuestra tanto la libertad que tuvieron para ejercer su labor como la fama y reconocimiento que disfrutaron muchas de ellas, algo similar a lo ocurrido, dando un salto de siglos, con cupletistas o tonadilleras; reconsideraciones que se están haciendo extensivas a mujeres de distintos contextos geográficos y temporales y que Vera, acerca de las esclavas cantoras en al-Andalus, resume en la pregunta: ¿víctimas o empoderadas?. M^a Carmen Vera Martín-Peñasco, «La gacela en las garras del león». La figura de las Qiyān desde la perspectiva del siglo XXI. ¿Víctimas o empoderadas?», en *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, eds. M^a Angeles Zapata, Juan Jesús Yelo y Ana Botella (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020), 44-58.

hasta donde sea posible, en ese contexto, para comprender si ciertas opiniones o expresiones son negativas o alentadoras, condescendientes o sinceras, ofensivas o respetuosas, serias o irónicas, condicionadas por cuestiones políticas, sociales o religiosas, etc. Las ideas han cambiado, los prejuicios también.

Las fuentes hemerográficas son fundamentales para conocer cómo eran percibidas las mujeres que se dedicaban a la música y conocer datos biográficos, y para recabar información acerca del propio Conservatorio. Si todas las fuentes han de interpretarse con cautela, mucho más han de serlo las de este tipo. Se entrecruzan múltiples factores que las mediatizan: el interés por la presencia de la música en la sociedad, el rigor musical, las opiniones acerca de las mujeres y el papel que deben ejercer, las inclinaciones políticas o religiosas de las publicaciones, las simpatías o antipatías hacia el Conservatorio y sus profesores y otros muchos aspectos que hay que tener en cuenta.

Surge una cuestión, vigente especialmente en los últimos tiempos, que puede generar inquietud: ¿es el interés por estos temas sincero? Recientemente se preguntaba Martínez: «¿Era mi tesis fruto de la mercantilización del feminismo?»³⁶. No es la primera ni la única persona que ha planteado esta cuestión. Yo respondería que ese temor está justificado, pero no es nuevo. Cuando comencé esta investigación hacia 2003, convencida de su pertinencia, una persona de mi entorno académico comentó algo como que el tema estaba muy bien, que estaba muy de moda y que así sería más fácil difundirlo y conseguir subvenciones. Tampoco es la primera vez que sale a colación el repentino interés por los estudios de mujeres por parte de personas que antes los ignoraban o despreciaban, interés generado incluso por el afán de un posible y exiguo protagonismo ahora que son temas tan en boga, como se ha destacado en encuentros recientes. Confiamos en que más allá de modas el interés perdure.

En relación a las ideas preconcebidas, la rearticulación de categorías y la crítica de las fuentes surgieron ciertas dudas en algunos campos concretos. Se repasan a continuación algunas de ellas y se comentan algunas de las conclusiones.

36 Zoila Martínez Beltrán, «Mi tesis está empaquetada en envoltorio morado. Reflexiones sobre el día de la mujer trabajadora, la literatura académica y la mercantilización», *Sineris* 6, n.º 34 (2019). <http://sineris.es/mi-tesis-esta-empaquetada-en-envoltorio-morado.html>.

Periodización

En cuanto a la periodización, ya se ha comentado que los hitos implantados por la historiografía tradicional no siempre afectan por igual a las mujeres. Además, la historia no es rectilínea. En este caso, y fue un tema bastante debatido, se tomaron distintas decisiones en los diferentes apartados.

En el caso de alumnas y profesoras del Conservatorio se dividió de acuerdo a los reglamentos. En ellos hay cambios en cuanto a la puntualización de las asignaturas permitidas o no tanto para estudiar como para impartirlas.

El análisis de la práctica docente está relacionado con la expansión de la afición musical, los debates acerca de la educación y profesionalización femenina y la creación de colegios, escuelas normales, academias de música y asociaciones.

En otros apartados la periodización es distinta, aquí sí guiándose por acontecimientos externos que tuvieron incidencia en las mujeres.

La interpretación instrumental, aparte de ligada a algunas cuestiones citadas en el caso de la docencia, se relaciona con el asociacionismo y la creación de salas de conciertos.

En el canto, se vincula a la fundación del Teatro Real y a la reinstauración de la zarzuela, lo que conlleva la creación de teatros y compañías líricas, así como a la progresiva aparición de diversos géneros lírico-dramáticos. Ya había una larga tradición de cantantes en España y una cierta tolerancia (con sus sombras), pero estos hechos condicionaron la trayectoria de las que estudiaron en el Conservatorio.

En el caso de la composición, además de algunos de los hechos ya citados, se asocia al desarrollo de la imprenta y las publicaciones musicales y a la dedicación de las creadoras a unos u otros géneros, a veces en relación a las modas.

Docencia

La docencia musical ha sido un campo menospreciado en general y en el caso de las mujeres en particular. Ya se ha hablado de las creencias acerca de su paupérrima y superficial instrucción musical, considerada por muchos un desperdicio, pero a la vez, en otra paradoja, un indispensable requisito social. No es extraño además encontrar testimonios acerca de que los buenos resultados obtenidos por ellas en el Conservatorio de Madrid (y en otros centros) se debían a unos estudios diferenciados, menos exigentes que los de los varones, y a la benevolencia de los profesores. También las maestras de música habían sido desatendidas en las investigaciones acerca de la profesionalización femenina en la época, quizás por su relación con la educación de adorno. Ya se ha apuntado también que la insistencia en una discriminación en su formación, como en otras cuestiones, reforzaría los argumentos acerca de dicha discriminación, pero también podría justificar su falta de interés como objeto de estudio. En cualquier caso, se ha analizado si realmente esta educación fue tan pobre, si la labor de las maestras de música era tan poco valiosa y reconocida y el porqué de esa desvalorización.

Aparte de programas de asignaturas, listas de notas y premiados, entre otros documentos, se ha prestado especial atención a los comentarios de los profesores acerca de sus estudiantes y a las cartas y solicitudes de unos y otros. Se confirma que un importante número de alumnas ingresó en el Conservatorio con el afán de recibir una instrucción rigurosa y de poder acceder a un trabajo. La documentación demuestra que la asistencia de mujeres (y hombres) por mero entretenimiento fue solo una parte de la realidad que no se puede generalizar.

En contra de la idea de que en el Conservatorio no había interés en proporcionar a las alumnas una enseñanza de calidad y que los buenos resultados se debían al bajo nivel y a la benevolencia de los profesores, la documentación muestra el propósito de formar profesionales de ambos sexos. Los programas de las asignaturas son los mismos en general; los comentarios acerca de los adelantos de alumnas y alumnos muestran el mismo tono y el mismo tipo de consideraciones tanto positivas como negativas³⁷; se tomaron medidas para ayudar a las jóvenes sin medios económicos para que pudieran finalizar sus estudios y las artistas y profesoras salidas del centro son puestas como ejemplo.

³⁷ Tan solo en una ocasión se ha encontrado una anotación, de un profesor de armonía, respecto a una alumna en la que añade una alusión a su sexo. Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización*, 89.

Salvo en los reglamentos de 1857 y 1868 no se prohíbe, en principio, la asistencia de las alumnas a ninguna asignatura. Pero incluso cuando en este periodo no podían cursar materias como composición o armonía superior en el centro se tomaron medidas para permitir las excepciones. Hay que destacar que frente a otros centros europeos, donde pudieron acceder años después, aquí las alumnas estudiaron composición desde 1831. Aun así, el grueso de las estudiantes optaron por las asignaturas relacionadas con el imaginario musical femenino: canto, piano, armonio y arpa, aunque también las hubo en otros instrumentos como violín, violonchelo u órgano. Más allá de prohibiciones expresas o de la presión social, hay que considerar el sentido práctico, y que se decantaran por campos donde podrían aplicar con más facilidad lo estudiado.

No se puede descartar que haya conclusiones algo optimistas. Sin duda hubo benevolencia, tanto hacia alumnos como hacia alumnas (aunque se tienda a destacar el segundo caso), pero el exhaustivo análisis de todos los documentos confirma el interés por formar buenos profesionales, por el bien de estos y por el propio prestigio, siempre en entredicho, del propio centro.

El desequilibrio entre las profesoras y profesores numerarios del centro es evidente, si bien el número de aquellas en distintas figuras no es desdeñable, hay pruebas del interés por reforzar la plantilla femenina y mejorar sus condiciones y, algo muy destacable, mujeres y hombres, en el mismo puesto, disfrutaban de iguales obligaciones, derechos y sueldos.

En cuanto a la labor docente femenina fuera del centro ha sido considerada trivial, en gran parte por su presunta falta de instrucción y por las también presuntas pocas expectativas de sus alumnas (y alumnos). Pero el examen de esta faceta muestra no solo su trascendencia, sino una visión distinta de la formación de adorno. El incremento de la afición musical, la necesidad de las mujeres de recibir una educación y otros factores incrementaron la demanda de maestros y maestras de música, tanto en clases particulares como academias, sociedades, colegios o escuelas normales. La en principio formación de adorno abrió un camino hacia la profesionalización a muchas de ellas, la iniciaron o no con ese propósito. El mismo imperativo abrió las posibilidades laborales a estas profesoras, un mercado que supieron aprovechar. Las fuentes muestran que si bien en ocasiones esta dedicación era despreciada, probablemente también por ser un campo que se feminizó, muchas mujeres no solo encontraron un trabajo, sino que eran reconocidas, se celebraban los éxitos de sus alumnas

y alumnos, organizaban conciertos con sus estudiantes a los que asistían importantes personalidades e incluso circunstancias de sus vidas personales eran publicadas en la prensa.

Frente a las maestras, reivindicadas como las primeras mujeres que pudieron ejercer en España gracias a unos estudios profesionalizadores, muchos años antes ya lo hacían las que estudiaron en el Conservatorio. La menospreciada labor de las leccionistas de música ha desvelado un panorama inesperado e interesante en el que aún queda mucho por investigar.

En cuanto al Conservatorio de Madrid, aparece probablemente como el primer establecimiento en España en el que estudiaron hombres y mujeres, con todas las precauciones y prevenciones pero en el que había una convivencia impensable en otros centros. Muestra a personas realmente preocupadas por el avance de estas en todos los ámbitos, y en particular en el musical, aun con comprensibles matices.

Interpretación instrumental y vocal

El interés por la interpretación se ha visto condicionado por ciertos prejuicios: el prestigio de la composición, la fama de las cantantes, la exhibición pública o la banalización y frivolidad de la actividad salonística³⁸ cuando la afición se extiende, con el consecuente incremento de la participación femenina, focalizando esa decadencia en las jóvenes poco estudiosas, devotas de un repertorio de mala calidad, olvidando a los hombres que participaban de esta mal entendida dedicación musical y que hubo buenos y malos aficionados de ambos sexos. Por otra parte, planea la jerarquía entre los espacios públicos y privados, ligados estos a lo doméstico, a lo femenino y a lo *amateur* con las consecuencias ya apuntadas.

Una cuestión difícil de articular fue cómo comprender la actividad musical femenina desplegada en espacios privados o semiprivados, tanto en el caso de la interpretación como en el de la composición. Para empezar, había que decidir si había que distinguir entre aficionadas y profesionales. En caso de hacerlo, no siempre era fácil diferenciarlas. Esta cuestión fue objeto de preocupación

³⁸ Joaquina Labajo, *Pianos, voces*, 30.

durante bastante tiempo, concluyendo que para estudiar el alcance de su dedicación y la calidad y la recepción de sus interpretaciones y composiciones no tenía importancia, aunque sí la tuviera para comprender su quehacer, la profesionalización y la independencia económica. Posteriormente, se ha comprobado que esta división parece que va dejando de ser conflictiva: en 2018 Carreras afirmaba que el término aficionada no implica «un juicio de valor acerca de la capacidad musical, sino una mera categoría social»³⁹.

En cuanto a la apreciación de su labor, se cuestionaba la moral de aquellas mujeres que se exhibían públicamente; de ahí que los salones se convirtieran en espacios propicios para canalizar sus inquietudes sin ser cuestionadas. Lo cierto es que muchas de estas veladas eran reseñadas no solo desde el punto de vista social sino también musical, encontrando numerosas críticas acerca del repertorio y las interpretaciones tanto de aficionados como de profesionales. A veces es difícil discernir cuándo es de forma sincera, cuándo con cierta condescendencia o cuándo hasta con hipocresía, pero muchas mujeres eran alabadas y son abundantes los testimonios lamentando que la posición social de determinadas creadoras o intérpretes les impidiera desarrollar sus talentos más allá de esos limitados ámbitos.

La actividad en los espacios privados en salones y asociaciones fue normalizando la figura de la mujer intérprete, siendo el tránsito a su presencia en el ámbito profesional, público⁴⁰.

Es más fácil encontrar información acerca de las cantantes, más visibles y con mayor proyección pública. En este caso se intentó profundizar en las más conocidas y localizar otras desconocidas para valorar mejor la influencia de la formación recibida en el Conservatorio y conocer detalles acerca de sus orígenes y sus trayectorias.

Composición

Algunas de las dudas que se han ido desgranando son especialmente complejas en el caso de las compositoras. Son numerosas las preguntas que se pueden plantear.

39 Juan José Carreras, «El siglo XIX musical», en *La música en España en el siglo XIX*, ed. Juan José Carreras, (España: Fondo de Cultura Económica, 2018), 114.

40 Lucy Green, *Música, género*, 65-66.

Hubo algunas que vieron sus piezas interpretadas y publicitadas de forma más o menos recurrente, pero lo cierto es que no fue así en muchos otros casos. ¿Resta valor este hecho a su producción? Más allá de su fama o de su profesionalización, ¿solo se debe buscar a las esperadas grandes figuras? Pero además ¿cuántas más hubo? ¿Cómo se formaron? ¿Con quién, con qué propósitos? ¿Podría ser que a lo largo de esos estudios alguien alentara, en contra de las ideas preconcebidas, que dieran salida a sus inquietudes creativas, que interpretaran sus obras, que las publicaran? ¿Cuál era la recepción de sus creaciones?

¿Y qué destacar? De nuevo, si se concluye que en su mayoría compusieron obras menores se podría argumentar que para qué recuperarlas. Si fueron pocas, que es irrelevante. Si fueron muchas, que qué se está reclamando. El punto clave, claro está, es comprender que hubo muchas que quisieron y lo intentaron, pero que encontraron numerosos obstáculos y, peor aún, que incluso las que consiguieron un cierto prestigio han sido prácticamente olvidadas o no son tenidas en cuenta. Aun así, para valorar a quiénes recuperar y por qué es donde entran en juego las distintas concepciones o perspectivas. Entre ellas, cómo valorar la creación musical femenina, aunque sea por negación, insertándolas o no en un canon ya cuestionado pero que sigue siendo masculino. Entre otros, Zavala habla de las posturas que acaban siendo perjudiciales, ya que de alguna manera justifican la ausencia cuando creen inútil y hasta antifeminista la incorporación de las mujeres a la historia de la que fueron apartadas. Para Zavala, en estas posturas subyace la para ella falsa dicotomía entre el pensamiento de la igualdad y el de la diferencia⁴¹.

Los criterios para la recuperación de las composiciones femeninas pasan de nuevo por la reconsideración de ciertas categorías: el tipo de obras, su complejidad, la cantidad, la repercusión, etc. Se ha minusvalorado la creación femenina por estar conformada, en su mayoría, con el descubrimiento de cada vez más excepciones, por obras de pequeño formato, música de salón. Se pueden hacer varias reflexiones acerca de ello. Por un lado, en relación a la consideración de los distintos géneros musicales, se ha rescatado a compositores considerados menores cuya producción se compone de forma preeminente por este tipo de repertorio de salón sin que ello suponga un demérito, demérito que solo parecía atribuible a las producciones femeninas, convertidas en el argumento

41 Según Zavala, si las características que conforman el canon son «herederas del poder patriarcal y burgués [...] la propia idea de "compositora" se torna imposible y "burguesa"», la «revisión de la historia en clave feminista» podría ser acusada de reaccionaria y patriarcal. Mercedes Zavala Gironés, «Estrategias del olvido. Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista», *Papeles del festival de música española de Cádiz*, n.º 4 (2009): 211.

para enarbolar las críticas a la degeneración de la afición y en los debates acerca de la mala música de salón y la considerada gran música. Por otro, de nuevo hay que recurrir al sentido práctico. Si para cualquier varón publicar y estrenar una obra de gran formato era un problema, mucho más lo sería para una mujer⁴². Tampoco hay que desdeñar el temor a presentarlas en público o a competir o ser comparadas con hombres⁴³. En cuanto a la presunción de que sus piezas no eran conocidas ni difundidas, hay constancia de la buena recepción que tuvieron muchas de ellas y de la interpretación de obras femeninas no habitualmente pero sí con cierta frecuencia.

En el caso de esta investigación, se optó por citar todos los nombres y composiciones localizados. No se trata de reivindicar cualquier pieza sin valorar su calidad, algo de lo que también se ha acusado en alguna ocasión a esta labor de recuperación; la decisión estuvo motivada por otras razones. Era importante demostrar que, en contra del histórico menosprecio a las posibles capacidades compositivas de las mujeres, hubo muchas que tuvieron interés. Además, un dato aparentemente intrascendente puede ser el hilo del que futuras investigaciones puedan tirar para encontrar más información acerca de las personas aludidas o de otras relacionadas con ellas. Asimismo se ha intentado conocer cómo se formaron y cómo fue recibida su producción, tanto por el entorno musical especializado como por el público. Se ha comprobado cómo su presencia era habitual en la prensa, siendo recibidas con naturalidad, y si se destacaba su sexo era para reivindicar su labor compositiva y lamentar su marginación.

Se ha insistido además en el interés por conocer la importancia e impacto de la actividad musical en las mujeres de forma general, no tanto encontrar grandes nombres, también importantes, como saber hasta qué punto la música las dotó de herramientas para la emancipación, de un modo de vida, de una forma de cobrar cierta relevancia social (remunerada o no), buscando otros parámetros para re-analizar la historia. A pesar de esta insistencia, en varias ocasiones me han preguntado cuántas figuras famosas había encontrado, o cuántas Mozart o Beethoven femeninas. Preguntas provenientes, en algún caso, de personas implicadas en investigaciones de género que, aunque no vinculadas a la música, conocen bien cómo se ha narrado la historia y cuáles son los mecanismos, los pilares y las categorías que sustentan el patriarcado.

42 Ana Vega Toscano, «Dos siglos de compositoras en España», *Scherzo*, n.º 109 (1996): 112.

43 Ya en el siglo XX, al parecer Carmen Ibáñez consideró la posibilidad de presentarse a un concurso de composición, a lo que finalmente no se atrevió por ser los demás concursantes varones. Jesús López Espín, «La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2016), 429.

Conclusiones

El estudio de la historia de las mujeres posee unas peculiaridades que aun expuestas hace tiempo, así como las múltiples sugerencias para enfrentarse a ellas, siguen entrañando ciertas dificultades, si bien se ha avanzado y se muchas se van superando.

Sean cuales sean las herramientas y metodologías, sigue resultando complicado solventar cómo ensalzar la práctica musical femenina más allá de reivindicar su importancia en unos patrones sociales masculinos. Aun destacando las singularidades, aun abordando las categorías desde una perspectiva diferente, sigue siendo en contra o a favor de unas convenciones patriarcales. Paradojas a las que no dejamos de enfrentarnos y en las que todos y todas somos susceptibles de caer, y no solo en el análisis del pasado, sino en las prácticas actuales, por más que se hayan explicado y sistematizado estrategias de rebelión o de reversión de las características consideradas femeninas o masculinas. Aun así, hay que valorar cómo las mujeres han tenido más o menos oportunidades según el momento o el lugar, o, coincidiendo estos, cómo en ciertos entornos ha habido mayor permisividad, aunque no deje de ser la inclusión en terrenos hasta ese momento masculinos. Sin duda con esta inclusión algunas ideas han sido matizadas, algunas normas han cambiado, incluso terrenos denostados precisamente por haber sido feminizados han recuperado parte de su prestigio gracias a las relecturas y cambios en la consideración de la actividad femenina.

En esta investigación se ha encontrado información que desmonta muchas de las imágenes arquetípicas recurrentes al hablar de mujeres y música en el siglo XIX; que hubo obstáculos, pero también contextos favorables. Que hubo una presencia femenina relevante en el ámbito musical, fácil de rastrear, tanto en fuentes de la época como en otras más recientes, lo que agrava el que parezca que se olvidan o no suscitan interés. Se confirma la necesidad de reconsiderar las categorías y el valor que se les asigna, de hacer estudios más profundos y, algo fundamental, de difundirlos.

Bibliografía

- Ballarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. «Los trabajos de Penélope musicológica: musicología y feminismo entre 1874 y 1994». En *Música y mujeres: género y poder*, compilado por Marisa Manchado Torres, 179-190. Madrid: Horas y Horas, 1998.
- Carreras, Juan José. «El siglo XIX musical». En *La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras, 34-150. España: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Digón Regueiro, Patricia. «Género y música». *Música y Educación*, n.º 41 (2000): 29-54.
- Federico de la Rúa, Ainhoa de. «Análisis de redes sociales y trabajo social». *Portularia* 8, n.º 1 (2008): 9-21.
- Flecha García, Consuelo. «Fuentes para la historia de la educación de las mujeres». *Revista de Enseñanza Universitaria*, n.º 19 (2002): 51-62.
- _____. «Las mujeres en la historia de la educación». *XXI. Revista de Educación*, n.º 6 (2004): 21-34.
- _____. «Presentación. Historia y genealogía en la educación de las mujeres». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 26 (2007): 27-37.
- _____. «Una década de publicaciones sobre historia de la educación de las mujeres». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria* 37 (2018): 445-80.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- Hernández-Romero, Nieves. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.
- Labajo, Joaquina. *Pianos, voces y panderetas*. Madrid: Endymión, 1988.

- _____. «El controvertido significado de la educación musical femenina». En *Música y mujeres: género y poder*, compilado por Marisa Manchado Torres, 85-101. Madrid: Horas y Horas, 1998.
- Lozares, Carlos. «La teoría de redes sociales». *Papers. Revista de Sociología* 48 (1996): 103-126.
- Lorenzo Arribas, Josemi. *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1998.
- _____. «De cómo y cuándo se comenzó a investigar y escribir sobre las mujeres medievales y la música». En *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, editado por Rosa Iniesta Masmano, 107-38. Valencia: Rivera Mota, 2011.
- López Cano, Rubén. *Musicología manual de usuario*, 2010. www.lopezcano.net.
- López Espín, Jesús. «La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical». Tesis doctoral. Universidad de Murcia. 2016.
- Marrero Acosta, Javier. «Subjetividad y feminismo en educación». En *Mujer y educación. Una perspectiva de género*, coordinado por Ana Vega Navarro, 61-78. Málaga: Ediciones Aljibe, 2007.
- Martín Romera, M^a Ángeles. «Nuevas perspectivas para el estudio de las sociedades medievales: el análisis de redes sociales». *Studia histórica. Historia medieval* 28 (2010): 217-239.
- Martínez Beltrán, Zoila. «Mi tesis está empaquetada en envoltorio morado. Reflexiones sobre el día de la mujer trabajadora, la literatura académica y la mercantilización». *Síneris* 6, n.º 34 (2019). <http://sineris.es/mi-tesis-esta-empaquetada-en-envoltorio-morado.html>
- _____. «¿De qué está ‘compuesto’ el olvido?». El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico». En *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, editado por M^a Ángeles Zapata, Juan Jesús Yelo Cano y Ana María Botella Nicolás, 72-88. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020.

Moreno Meyerhoff, Pedro. «Prosopografía y emblemática». *Emblemata* 16 (2010): 155-182.

Piñero, Cecilia. «La transgresión de Euterpe: música y género». *Dossiers Feministes*, n.º 7 (2003): 45-62.

Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.

_____. «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música». *Revista Musical Chilena* 64, n.º 213 (2010): 7-25.

_____. «Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres». *Brocar*, n.º 37 (2013): 207-224.

_____. «Hacia una historia de las mujeres intérpretes». *Quadrivium*, n.º 5 (2014). <https://avamus.org/es/hacia-una-historia-de-las-mujeres-interpretes/>

Sánchez Torres, Ana. «Teoría feminista, complejidad y musicología». En *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, editado por Rosa Iniesta Masmano, 409-427. Valencia: Rivera Mota, 2011.

Vega Toscano, Ana. «Dos siglos de compositoras en España». *Scherzo*, n.º 109 (1996): 112-115.

Vera Martín-Peñasco, M^a Carmen. «“La gacela en las garras del león”. La figura de las Qiyán desde la perspectiva del siglo XXI. ¿Víctimas o empoderadas?». En *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, editado por M^a Ángeles Zapata, Juan Jesús Yelo Cano y Ana María Botella Nicolás, 44-58. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020.

Zavala Gironés, Mercedes. «Estrategias del olvido. Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista». *Papeles del festival de música española de Cádiz*, n.º 4 (2009): 207-217.

_____. «Música y género». En *Género y mujer desde una perspectiva disciplinar*, coordinado por Magdalena Suárez Ojeda, 121-138. España: Editorial Fundamentos, 2012.