



CLARA PERTIERRA SÁNCHEZ  
<https://orcid.org/0000-0002-4702-6449>  
cpertierra@ucm.es  
Universidad Complutense de Madrid

# Tocar como un hombre: construcciones de género en la prensa española de 1930 en torno a la actividad profesional de las instrumentistas de cuerda

## *Playing Like a Man: Gender Constructions in the Spanish Press of the 1930s about the Professional Activity of Female String Players*

El presente artículo recoge fuentes hemerográficas de la década de 1930 donde se comenta la actividad profesional de mujeres instrumentistas de cuerda en España, y muestra cómo estas reflejan y perpetúan construcciones de género presentes en el contexto sociocultural e histórico del momento. Para ello, se establece un marco teórico basado en la musicología feminista, que ayudará a realizar un análisis crítico de las fuentes. Tras una breve contextualización que recoge tendencias en la relación entre las mujeres y la profesión musical desde finales de siglo, el artículo recorre tres puntos principales: la actividad concertística de violinistas y violonchelistas extranjeras y españolas, el caso de la única orquesta española de mujeres del momento, y el posicionamiento de la prensa ante las instrumentistas respecto a su realidad como mujeres y profesionales. Por último, se exponen algunas conclusiones en conexión con el marco teórico.

Palabras clave: mujeres, fuentes hemerográficas, construcciones de género, musicología feminista, violinistas, violonchelistas, orquesta.

*This article presents newspaper sources from the 1930s discussing the professional activity of female string players in Spain and shows how they reflect and perpetuate gender constructions present in the socio-cultural and historical context of the period. To that end, a theoretical framework based on feminist musicology is established, which will help to critically analyse the sources. After a brief introduction contextualising the connection between women and the music profession from the end of the century, the article covers three main points: performances by foreign and Spanish female concert violinists and cellists; the case of the only women's orchestra in Spain at that time; and the press's stance on female musicians with respect to their situation as women and professionals. Finally, some conclusions in relation to the theoretical framework are presented.*

Keywords: women, newspaper sources, gender constructions, feminist musicology, violinists, cellists, orchestra.

En el proceso de restitución de las mujeres al relato histórico de la música como sujetos<sup>1</sup>, desde una perspectiva feminista y de género, el uso de fuentes hemerográficas cobra una importancia vital. Además de ayudar a rastrear y localizar una actividad que a menudo no es posible encontrar en otras fuentes, la prensa también permite profundizar en el marco sociocultural e histórico de su realidad como mujeres y profesionales. Por tanto, los discursos elaborados por la crítica musical sobre la actividad de las intérpretes, nos muestran cómo las construcciones de género propias de un sistema patriarcal no solo determinaban la recepción del acontecimiento en sí, sino también las posibilidades y expectativas de la trayectoria profesional de las propias intérpretes.

En España, entre 1930 y 1950, se abrieron nuevas vías de incorporación al mercado laboral para las mujeres intérpretes, lo cual potenció su proceso de profesionalización<sup>2</sup>. Estos cambios son especialmente visibles en especialidades de cuerda muy masculinizadas en esa época, como el violín o el violonchelo. Para mostrar las complejas relaciones que establece este fenómeno con los roles de género presentes en el contexto sociocultural español de la primera mitad del siglo XX, en el presente artículo analizo un conjunto de fuentes hemerográficas de la década de 1930 en torno a la actividad pública de algunas instrumentistas de cuerda.

### Con las “gafas violetas”<sup>3</sup>: una reconstrucción histórica desde la musicología feminista

Sin referentes no existimos, somos Sísifo. Las mujeres estamos partiendo de cero con cada nueva generación, no tenemos construida una continuidad y es precisamente esa continuidad histórica la que nos ofrece raíces sobre la que construirnos como sujetos activos<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dos ejemplos destacables que reflexionan sobre este objeto de estudio son el artículo de Inmaculada Blasco Herranz: “A vueltas con el género: críticas y debates actuales en la historiografía feminista”, *Historia Contemporánea*, 69, 2020, pp. 297-322; Pilar Ramos López: “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 2013, pp. 207-223.

<sup>2</sup> Toda la información y metodología del artículo forman parte del trabajo de fin de máster presentado en octubre de 2020 por la autora, Clara Pertierra: *El proceso de profesionalización de las mujeres instrumentistas de cuerda en España (1930-1950)*, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

<sup>3</sup> Término acuñado en el libro para adolescentes de Gemma Lienas: *El diario violeta de Carlota*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, resignificado a través de la teoría feminista para referirse, en palabras de Nuria Varela, a “tomar conciencia de la discriminación de las mujeres supone una manera distinta de ver el mundo”. Nuria Varela: *Feminismo para principiantes*, Madrid, B de Bolsillo, 2018, pp. 18-19.

<sup>4</sup> Marisa Manchado: “Declaración de intenciones: hacia una musicología feminista”, *Música y mujeres: género y poder*, Marisa Manchado Torres (coord.), Madrid, Ménades, 2019, pp. 15-28.

La historia de las mujeres en la música tiene unas problemáticas y particularidades que no pueden ni deben ser ignoradas cuando se afronta su recuperación, un proceso aún pertinente y necesario para desarrollar la continuidad a la que hace referencia la cita anterior. La musicología feminista tiene en su núcleo las herramientas necesarias para realizar esta restitución de “las mujeres a la historia de la música, o la historia de la música a las mujeres”<sup>5</sup>, ya que gracias a su fuerte influencia posmodernista, aporta la deconstrucción de categorías necesaria para abandonar un discurso histórico perpetuado como objetivo y neutro<sup>6</sup>.

De este modo, la musicología feminista tiene su base en lo que Celia Amorós ha denominado “hermenéutica de la sospecha”<sup>7</sup>: una mirada crítica que cuestiona todo aquello que implica el objeto de estudio, tomando la historia de la música como saber parcial y “determinado por la conversación entre conocedores situados o posicionados”<sup>8</sup>. En este proceso simultáneo de construcción y deconstrucción que supone la recuperación del patrimonio musical histórico de las mujeres<sup>9</sup>, la revalorización de lo “diferente” y lo local adquiere más importancia que nunca. Como su relación con la actividad musical ha ocurrido mayoritariamente desde una periferia histórica anclada en condicionantes de género, para construir su relato a menudo tendremos que buscar categorías historiográficas que establezcan con las fuentes una relación alternativa.

Uno de los conceptos fundamentales para desarrollar una investigación de estas características es el de “patriarcado musical”<sup>10</sup>. Como explica Lucy Green, gran parte de la construcción histórica de roles de género (propios de un sistema binario que también puede ser cuestionado) se ha estructurado en una división entre lo público y lo privado, siendo este último al que se relegaba la actividad de las mujeres<sup>11</sup>. Sin embargo, la consecuencia más evidente del patriarcado musical es la subordinación del desarrollo de la vida musical de las mujeres a las características de su especialización. La diferencia más comúnmente tratada en la musicología feminista es la que tiene lugar entre mujeres

<sup>5</sup> 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, Centro Asesor de la Mujer, 1998, p. 33.

<sup>6</sup> Esta perspectiva tiene su origen en trabajos de autoras del ámbito anglosajón como Jane Bowers, Judith Tick, Susan McClary, Suzanne Cusick, Marcia Citron y Lucy Green, entre otras.

<sup>7</sup> Celia Amorós: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 178.

<sup>8</sup> Pilar Ramos: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, p. 27.

<sup>9</sup> De alguna manera, la reincorporación de las mujeres a una historia de la música que también es la suya se ve asociada a una “reflexión sobre el acto de leer, examinando cómo se producen las interpretaciones y qué cosas son marginadas, presupuestas o ignoradas en ellas”. P. Ramos: *Feminismo...*, p. 39.

<sup>10</sup> Lucy Green: *Música, género y educación*, Pablo Manzano (trad.), Madrid, Morata, 2001.

<sup>11</sup> Esta separación nunca ha sido absoluta; la actividad pública de las mujeres se ha movido entre la tolerancia y la represión, favoreciendo “de forma sistémica las mismas divisiones marcadas por el género”. L. Green: *Música...*, p. 25.

compositoras e intérpretes, en tanto que creadoras o “reproductoras”, pero este trabajo indaga en las divisiones más profundas de los roles de género perpetuados entre los diferentes instrumentos<sup>12</sup>.

Cuando Green describe la relación de las mujeres con la interpretación vocal como “afirmación de la feminidad”, pero se refiere a la de las instrumentistas como “interrupción”<sup>13</sup> de la misma, pone de relieve el hecho de que las oportunidades y libertades profesionales de las mujeres han sido mayores cuan-

<sup>12</sup> Aunque la investigación de la interpretación dentro de la musicología feminista ocupa un segundo plano respecto a la creación musical, existen ya bastantes trabajos que tratan sobre mujeres intérpretes. Una parte importante son los que aportan datos e información sobre las orquestas de mujeres de finales de los siglos XIX y XX. Casi todo lo escrito respecto a instrumentistas de cuerda trata sobre violinistas del contexto socio-musical del siglo XIX y se centra, con cierta perspectiva de género, en figuras muy destacadas. Sobre violinistas excepcionales ha escrito Tatjana Goldberg: *Maud Powell, Marie Hall and Alma Moodie: A Gendered Re-evaluation of Three Violinists*, tesis doctoral, City University London, 2015; —: *Pioneer Violin Virtuose in the Early Twentieth Century*, Nueva York, Routledge, 2019. También Hester Bell Jordan: *Transgressive Gestures: Women and Violin Performance in Eighteenth-Century Europe*, tesis doctoral, New Zealand School of Music, 2016; Paula Gillett: *Musical Women in England, 1870-1914: 'Encroaching on All Man's Privileges'*, Nueva York, St. Martin's Press, 2000; Simon McVeigh: “‘As the Sand on the Sea Shore’: Women Violinists in London's Concert Life around 1900”, *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell*, Emma Hornby, David Maw (eds.), Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 232-258. Por último, recoge algunas violinistas entre un conjunto mixto Margaret Campbell: *The Great Violinists*, Londres, Faber & Faber, 2011. Más escasos son los trabajos sobre violonchelistas: Katherine Burrell habla sobre Raya Garbousova en *Samuel Barber's Contribution to Twentieth-Century Violoncello Literature*, tesis doctoral, Ball State University, 2019; George Kennaway dedica un breve espacio a la influencia del género en la interpretación de este instrumento en su libro *Playing the Cello, 1780-1930*, Routledge, 2014. Sarah Becker trata específicamente sobre ello en *Sexual Sonorities: Gender Implications in Eighteenth- and Nineteenth-Century Viola da Gamba and Violoncello Performance Practices*, Music Honors Theses, 6, Trinity University, 2013. Sobre Guilhermina Suggia se han escrito varias biografías. Fátima Pombo: *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1993; —: *Guilhermina Suggia. A sonata de sempre*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos / Afrontamento, 1996. Anita Mercier es la autora de *Guilhermina Suggia: Cellist*, Aldershot, Ashgate, 2008.

En el ámbito español, además de no hallar estudios específicos sobre orquestas de mujeres o mujeres en orquestas, la investigación sobre intérpretes está mayoritariamente centrada en pianistas. Los estudios más importantes y recientes tratan desde una perspectiva de género figuras destacadas de los siglos XIX-XX. Consuelo Pérez Colodrero: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, 5, 2014; Carmen Losada Gallego: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015; Pilar Suárez Guaita: *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo: el piano, la composición y la dirección de orquesta*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009. Sobre guitarristas hay pocos trabajos con perspectiva de género, como es el destacable artículo de Josemi Lorenzo Arribas: “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15, 2011. También existen algunas publicaciones puntuales y contributivas sobre grandes intérpretes, como María Luisa Anido (1907-1996) o América Martínez (1922-2010). Los trabajos surgidos en España sobre intérpretes de cuerda son mucho más aislados y se limitan a las violinistas: Marina Picazo Gutiérrez: *Mujeres violinistas europeas. Estudio de su legado como fuente de conocimiento. Dos historias de vida*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2013; María Pilar Flores Núñez: “Rosa García Faria, la violinista en el escenario”, *Cambio generacional y mujeres universitarias: genealogías, conocimiento y compromiso feminista*, Lorena C. Barco Cebrián, María José Ruiz Somavilla, María Teresa Vera Balanza (eds.), Madrid, Dykinson, 2019, pp. 145-158.

<sup>13</sup> L. Green: *Música...*

to más se aproximara su actividad interpretativa a expresiones perpetuadoras de aquello que el patriarcado marcaba como femenino. Así, los “niveles de interrupción” de género<sup>14</sup> en los significados o perfiles de la actividad musical varían según los momentos y lugares históricos, las prácticas, los instrumentos, o la posición del oyente. Con todo, la idea de que la interpretación instrumental nunca ha llegado a impedir totalmente la actividad profesional de las mujeres está presente en buena parte del corpus de la historiografía feminista. Autoras como Ramos achacan este enfoque al peso de la musicología positivista, en el que el papel del intérprete se ve reducido a un “mero altavoz de las ideas expresadas en la obra del creador”<sup>15</sup>. Otras, como Cusick, consideran que el mayor acceso de las mujeres a la interpretación musical a lo largo de la historia ha resultado en una infravaloración de esta actividad<sup>16</sup>. Sin embargo, en mi opinión, ambas autoras generalizan la libertad con la que las mujeres han ejercido como intérpretes profesionales. Precisamente, el potencial interruptor de la feminidad que se deriva de la actividad instrumental de las mujeres convierte su género en un elemento destacable de los perfiles de la música. Este hecho desvela el perfil masculino de la interpretación, normalmente transparente e incuestionado, que entonces actúa como un filtro contra lo que valoramos y juzgamos como el nuevo perfil de la feminidad<sup>17</sup>. Según esta lógica, las consecuencias de la interrupción de los roles de género no serían iguales para una pianista ofreciendo un concierto de salón que para una trompetista en una orquesta sinfónica, y tampoco en épocas o espacios socioculturales diferentes.

La prensa y la crítica musical pueden convertirse en herramientas cruciales para estudiar estas características desde el enfoque de la musicología feminista. No solo permiten encontrar información importante con la que reconstruir las vidas de las mujeres en la música, tradicionalmente relegadas a la periferia histórica de lo “local” o “pequeño”, sino que también nos ayudan a comprender la realidad sociocultural en la que estas mujeres realizaban sus actividades, y cómo eran recibidas. Así lo explican Palacios y Queipo, cuando hablan del asociacionismo del siglo XX:

[...] la prensa reprodujo descripciones subjetivas de la realidad estético-musical juntamente con narraciones que pretendían realizar descripciones objetivas de lo sucedido. Al nombrar esa realidad, críticos y periodistas actuaron sobre ella, creando identidades y reforzando clasificaciones y categorías con una gran fuerza simbólica [...]<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>15</sup> P. Ramos: *Feminismo...*, p. 69.

<sup>16</sup> Suzanne Cusick: “Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance”, *Repercussions*, 3, 1, 1994, pp. 77-110.

<sup>17</sup> L. Green: *Música...*, pp. 60-61.

<sup>18</sup> María Palacios, Carolina Queipo (eds.): *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019.

Son numerosos los estudios que, en los últimos años, unen y analizan los discursos ideológicos y estéticos que se han establecido en la prensa musical y han sido perpetuados como discursos historiográficos con escasa revisión<sup>19</sup>. Este es el caso del presente artículo, en el que el análisis de las fuentes hemerográficas desde el punto de vista crítico de la musicología feminista permite contextualizar la actividad musical de las mujeres en su restitución historiográfica. Este uso de la teoría de la recepción es común en el caso de las compositoras<sup>20</sup>, pero puede ser extrapolada a las intérpretes con gran éxito<sup>21</sup>. Asimismo, considero vital “dejar hablar” a las mujeres como protagonistas de su propia historia, por lo que analizaré los testimonios en primera persona que presentan las fuentes hemerográficas<sup>22</sup>. Creo que conocer el posicionamiento de las mujeres ante todo aquello que afectaba a su vida como profesionales es de un valor incalculable para la historiografía feminista. Aunque a menudo son difíciles de encontrar, testimonios como los que se recogen en el último apartado del artículo pueden ayudarnos a profundizar su realidad como mujeres e intérpretes, su manera de lidiar con las construcciones de género que afectaban a su actividad y expectativas profesionales, y la forma en que estas se plasmaban en la prensa.

<sup>19</sup> Una de las publicaciones más reciente y específicas sobre género y prensa histórica es el dossier del vol. 34 de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, “Construcciones de género y música en la prensa de España e Hispanoamérica”, coordinado por María Palacios (2021). También son relevantes los trabajos de Teresa Cascudo, María Palacios (eds.): *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, 2012; Teresa Cascudo, Germán Gan (eds.): *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017. Dentro de ellos destacan los artículos que analizan la labor de las escasas mujeres críticas, estudiando las relaciones de género y poder en la prensa de principios del siglo XX: Susan Campos: “Matilde Muñoz Barberi: crítica musical y ¿una anomalía?”, *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Teresa Cascudo, Germán Gan (eds.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017, pp. 31-52; Belén Vega Pichaco: “Muy moderna y nada siglo XIX: la revista *Musicalia* (La Habana 1928-1932) y sus colaboradores madrileños”, *Los señores de la crítica...*, pp. 123-152. También Belén Vargas ha publicado artículos sobre la vida musical de Cádiz en el siglo XIX reflejada a través de la prensa femenina: “El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)”, *Imprenta y edición musical en España* (ss. XVIII-XX), Begoña Lolo, Carlos José Gosálvez (coords.), Madrid, UAM Ediciones, 2012, pp. 463-476; “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de *La Moda de Cádiz*”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López, Consuelo Pérez (coords.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 345-364.

<sup>20</sup> P. Ramos: *Feminismo...*, p. 99.

<sup>21</sup> 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, se sirve de gran cantidad de fuentes hemerográficas para esclarecer si la función de adorno en la formación musical de las mujeres es una realidad o un arquetipo discursivo patriarcal que puede deconstruirse a través de un uso crítico de los datos. Algo similar hace Laura Hamer: *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Londres, Routledge, 2018, al investigar la actividad profesional de las *musiciennes* francesas en el período de entreguerras, cuestionando las consecuencias que los roles de género tuvieron en su desarrollo profesional por su doble condición de mujeres e intérpretes profesionales.

<sup>22</sup> Es la idea que sigue Hamer en su libro para mostrar la opinión de las *musiciennes* sobre su realidad como mujeres y profesionales, incorporando constantemente citas de sus reflexiones acerca de maternidad y música, estado civil y profesión, conciencia feminista, etc. L. Hamer: *Female Composers...*, pp. 16-20.

## “Ángel de paz en la familia, madre del hogar doméstico”: mujeres y profesión musical en el paso al siglo XX

Nieves Hernández considera que existe una “visión sesgada y despectiva de la educación y la práctica musical de las mujeres”<sup>23</sup>, a la que se ha dedicado muy poco espacio en los estudios, y justifica este hecho con tres razones. La primera es la valoración tradicionalmente negativa de actividades en las que las mujeres tuvieron un mayor campo de acción, como la docencia musical, asumidas como secundarias o menos importantes. Sin embargo, Hernández recoge, en fuentes de la época, algunas muestras de reconocimiento de la existencia y de la actividad de las mujeres músicas:

Lo cierto es, por misteriosa que sea la causa, que una mujer artista con facilidad atrae en torno suyo las miradas de la humanidad, así por lo de artista, como por lo de mujer, cuando ambos conceptos se completan. [...] Nuestra patria tiene, como todas, sus Vestales, sus mujeres artistas. Pero no todas ellas han ido en pos de aplausos y coronas, legítimo goce, al fin, de sus desvelos. Muchas en el apartado y apacible hogar de la familia, han encerrado su ambición, a ruegos de su modestia. Esta circunstancia, no obstante, no mengua su valer, antes lo aquilata<sup>24</sup>.

Este texto es un ejemplo representativo de un discurso de género profundamente enraizado en la “diferencia sexual”<sup>25</sup>, en el que toma fuerza la idea de educar a las mujeres para perpetuar su acción en el ámbito privado y en su rol doméstico. Precisamente en torno al debate educativo —muy ligado a la actividad musical—<sup>26</sup>, se gesta el feminismo español a finales del siglo XIX como un movimiento “más social que político”<sup>27</sup>. El modelo predominante de mujer como “ángel de paz en la familia, madre del hogar doméstico”<sup>28</sup> es una línea de pensamiento defendida por amplios sectores sociales y políticos, y entraría en el siglo XX con considerable peso e influencia. Aunque implicaba el acceso a una formación que les abrió inevitable y paulatinamente las puertas al ámbito laboral, el reconocimiento de la acción de las mujeres intérpretes en la esfera pública estaría durante décadas limitada a actividades perpetuadoras de las

<sup>23</sup> N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 301.

<sup>24</sup> Fernando de Arteaga y Pereira, Felipe Pedrell, Francisco Viada: *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes de la música*, Barcelona, Centro Editorial Artístico Isidro Torres, 1886. Citado en N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 305.

<sup>25</sup> Mary Nash: *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 341-342.

<sup>26</sup> María Pilar Salomón Chéliz: “Devotas, mojigatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX”, *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Ana Aguado, Teresa M.<sup>a</sup> Ortega López (coords.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València / Universidad de Granada, 2011, p. 74.

<sup>27</sup> María Eugenia Fernández Fraile: “Historia de las mujeres en España: historia de una conquista”, *La Aljaba*, segunda época, 12, 2008, p. 13.

<sup>28</sup> Fernando de Castro: *Discurso inaugural de las conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869, p. 11. Citado en P. Salomón Chéliz: “Devotas...”, p. 74.



funciones “materno-domésticas”<sup>29</sup>. Así, la docencia fue encumbrada como uno de los pocos “trabajos dignos de su estatus social”<sup>30</sup>, perpetuando los roles domésticos y transmitiéndose como una actividad propia de mujeres, con implicaciones sociales negativas. La continuación de estas ideas en el siglo XX se refleja a menudo en las fuentes de la época: por ejemplo, en 1914, Aureliano Abenza reconoce como única profesión musical para las mujeres la “profesora particular de música”, específicamente de piano<sup>31</sup>.

Las otras dos visiones históricas ampliamente extendidas respecto a la actividad de las mujeres músicas son la minusvaloración de ciertas expresiones profesionales por la división sesgada entre lo considerado profesional o aficionado, presentando lo último como menos relevante; y, finalmente, la influencia que tiene la transmisión no revisada de ciertos estereotipos con relación a la formación de adorno o complemento, considerada la única actividad musical de las mujeres. Si bien es cierto que el peso categorico de la intérprete aficionada que ofrece conciertos de salón en el siglo XIX, junto a un modelo educativo enfocado al hogar y la maternidad, pudo limitar las opciones de las mujeres en tanto que profesionales de la música, existen ya numerosos estudios que desarticulan estas categorías estereotipadas<sup>32</sup>. Lo cierto es que la ejecución de conciertos dentro del marco semiprivado finisecular, en el que además se “diluyen las fronteras” entre lo profesional y lo aficionado<sup>33</sup>, se convirtió en una oportunidad para presentarse en escenas que permitían cierto desarrollo de la carrera artística. Con la posterior expansión del asociacionismo, principal vertebrador de la realidad musical española del siglo XX<sup>34</sup>, se abren nuevos espacios para estas intérpretes en la esfera pública. Resulta de ello una irregular pero constante imbricación de las intérpretes españolas en la vida profesional de su entorno, que se va complejizando progresivamente en las primeras décadas de siglo.

Como ya se ha comentado en el apartado anterior, uno de los mayores condicionantes para estas mujeres fueron las construcciones de roles de género diferentes según los instrumentos. Estas se reflejan de un modo muy interesante en especialidades aún minoritarias entre las mujeres en España a principios de siglo, como el violonchelo o el violín<sup>35</sup>. Tal vez uno de los ejemplos más

<sup>29</sup> P. Salomón Chéliz: “Devotas...”, p. 75.

<sup>30</sup> Así lo explica en referencia a las mujeres de clase media María Cruz del Amo: *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008. Citado en N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 313.

<sup>31</sup> Aureliano Abenza: *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer*, Madrid, Librería Fernando de Fe, 1914, p. 97. Citado en N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 304.

<sup>32</sup> Así lo demuestra la selección de trabajos de investigación expuesta en el apartado anterior.

<sup>33</sup> N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 339.

<sup>34</sup> Emilio Casares: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, p. 313.

<sup>35</sup> Hernández se refiere al como un instrumento “aún no muy popular” entre las mujeres intérpretes españolas de finales del siglo XIX. N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 353.



paradigmáticos al respecto, sea el texto escrito por Joaquín Turina en 1914, titulado “El feminismo y la música”. En él, esta influyente figura trata específicamente su posicionamiento respecto al papel que deben tomar las mujeres en la disciplina musical. Aunque no tiene por qué representar completamente la realidad sociocultural del momento, sí es un discurso significativo:

[...] gran número de excelentes instrumentistas femeninas, capaces de desterrar al hombre más templado, no solo de las Salas de Conciertos, sino también de los atriles de la orquesta. [...] Todo esto es banal y no merecía la pena de escribir dos líneas sobre ello, si el batallón femenino no intentara escalar regiones que deben estarle vedadas, si no en nombre de la Música, al menos en nombre de la estética. Porque, en efecto, nada hay más bonito que unir la impresión auditiva con la impresión visual, si se trata de instrumentos como el violín, el piano o el arpa; y nada puede perder la Música, si Cuartetos femeninos como el Lerroux-Réboul, de París, interpretan los Cuartetos de Mozart o de Beethoven [...].<sup>36</sup>

Aunque reconoce la alta capacidad de las mujeres para la música, la vincula exclusivamente a actividades dependientes de la conexión entre estética musical e ideas patriarcales sobre la belleza física. Enseguida, sin embargo, Turina dirige su discurso a expresar un fuerte rechazo por aquellas intérpretes que acceden a especialidades menos “femeninas”, usando un lenguaje cómico, burlón y paternalista:

Pero ya los instrumentos de cuerda les parecen poco a estas hijas de Eva, y la Orquesta de la U. F. P. C. (*Union de [sic] femmes professeurs et compositeurs*), contaba con una flauta y un clarinete, tocados por señoritas, sin contar con la batería. ¡Y era de ver, lector, una jovencueta de quince años, encaramada en la plataforma del órgano y completamente rodeada de cacharros [...]! ¡Qué ajeteo el suyo, cogiendo uno y soltando otro! ¡Y qué de platillazos a destiempo! Aún hay más. Una malhadada tarde de invierno, apareció en la Orquesta de la *Schola* una alumna de fagot. [...] había que ver el grupo formado por ella y el fagot, y había que oír el sonido de aquel pobre instrumento [...]. Y por último, y para colmo de horrores, baste decir que en un lugar de recreo en París [...] he visto, con la mayor estupefacción, una banda formada por señoritas tocando trombones y cornetines, muy mal, eso sí, pero, ¡qué efecto de estética! Porque para mayor calamidad, estas damiselas estaban bien conformadas y no se parecían en nada a la de fagot.<sup>37</sup>

Tras comparar a la orquesta del Conservatorio de París con una agencia de matrimonios, concluye negando su condición de mujeres a las compositoras: “si el cultivo de un instrumento perfecciona a la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición, las deprime y seca”<sup>38</sup>. Es notable que Turina no se refiera en ningún momento a intérpretes españolas, centrándose más bien en el complejo ambiente parisino de estos años<sup>39</sup>. Más

<sup>36</sup> Joaquín Turina: “El feminismo y la música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 2-1914, p. 8.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>39</sup> Ampliamente estudiado por L. Hamer: *Female Composers...*

interesante aún es el uso de las intérpretes de cuerda (principalmente violinistas) como límite de lo aceptable en el binomio mujer-música. Asimismo, omite completamente el ejercicio de la profesión de todas estas mujeres, centrándose en su actividad como un cultivo destinado a acrecentar su valor dentro de los roles establecidos. No puedo aventurar hasta qué punto Turina aplicó estas reflexiones en su vida profesional<sup>40</sup>; sin embargo, su discurso representa todas las construcciones de género mencionadas anteriormente, reflejo de y mediadoras en la realidad sociocultural de su época, que continuarán presentes con fuerza en las fuentes hemerográficas de las siguientes décadas.

### Con “varonil *station*”: mujeres violinistas y violonchelistas de formación extranjera en las sociedades filarmónicas españolas

Aunque de carácter excepcional, la actividad pública de las mujeres instrumentistas de cuerda tiene suficiente continuidad como para observar su recepción entre la crítica musical. Así, por ejemplo, entre finales de los años 20 y comienzos de los 30, se encuentra información sobre un pequeño número de violinistas y violonchelistas extranjeras que recorren el país realizando conciertos en sociedades y asociaciones<sup>41</sup>. Las diferentes reseñas representan la tendencia común que encontraremos arraigada en la crítica española de la época: la conexión entre la figura profesional de estas intérpretes y los perfiles perpetuadores de su feminidad<sup>42</sup>, que relegan a un segundo plano sus excepcionales trayectorias.

Así, por ejemplo, sobre la violinista francesa Noela Cousin y su paso por las Sociedades Filarmónicas de Madrid, Valencia y Oviedo en 1926, se dice en *La Nación*:

Puro y noble instrumento, para almas nobles y puras, el violín parece dignificar a quien lo toca [...] todas estas bellas condiciones llegan a su grado máximo cuando quien en él interpreta es una mujer.

Y si esta mujer es tan deliciosamente femenina en su temperamento como la “virtuosa” francesa Noela Cousin, el violín se torna en el mejor intérprete de todas las sensaciones [...]<sup>43</sup>.

A continuación, el autor rechaza hablar de su técnica, considerándola demostrada con el primer premio del Conservatorio de París, para centrarse en describir su “sentido artístico y buen gusto” con términos como “delicadeza”, “delicioso” o “ternura”. Termina centrándose en la labor de

<sup>40</sup> Nieves Hernández-Romero sugiere incluso que el artículo puede ser una “mofa de todos los estereotipos vigentes” o que cambió de postura con el tiempo. N. Hernández-Romero: *Formación...*, p. 23.

<sup>41</sup> Localizadas gracias a la siguiente fuente: Sociedad Filarmónica de Oviedo: *Veinte años de labor filarmónica 1907-1927*, Oviedo, Imprenta La Cruz, 1927.

<sup>42</sup> L. Green, *Música...*

<sup>43</sup> “De música”, *La Nación*, 21-1-1926, p. 6.

la madre, y pianista acompañante, de Cousin, definiéndola como la de “todas las madres del mundo; acompañar a sus hijas”<sup>44</sup>. Una tendencia similar puede observarse en la recepción de los conciertos ofrecidos por la violinista australiana Alma Moodie (1898-1943). Sobre esta discípula de Carl Flesch, profesora del Conservatorio Superior de Frankfurt entre 1937 y 1940, y consagrada concertista internacional<sup>45</sup>, la prensa se expresa en los siguientes términos:

En la misma varonil “station” de esta violinista hay ya un síntoma de que se trata de una mujer, gentil y de grata figura, que quiere y sabe tocar el violín como los hombres. Como los hombres que tocan bien, naturalmente<sup>46</sup>.

También paradigmático es el caso de las concertistas de violonchelo, en su totalidad mujeres formadas en el extranjero. Sobre el concierto de 1931 ofrecido por la francesa Marion de Ronde en el Lyceum Club, Matilde Muñoz comienza diciendo:

Si por su morfología especial el violonchelo no parece instrumento apto para ser estudiado por la mujer, su acento humano y profundo, íntimo y emocionante, va, en cambio, procurándole las simpatías de instrumentistas femeninos de altura. Recuérdese a Guillermina Suggia, hada del violonchelo<sup>47</sup>.

Esta reseña, escrita por una de las pocas mujeres críticas de la época, presenta valoraciones estético-musicales similares a los casos anteriores<sup>48</sup>. Guillermina Suggia (1885-1950), a la que se refiere como “hada del violonchelo”, fue una concertista portuguesa con una extraordinaria y prolífica carrera internacional<sup>49</sup>. Aunque en los años 30 ya no se encuentra activa en nuestro país, aparece mencionada con relación a su alumna del *Royal College*, Thelma Reiss. Su concierto de 1934 en el Teatro de la Comedia es recogido por los periódicos madrileños más importantes, lo que ofrece una oportunidad para contrastar diferentes discursos. Tal vez el artículo más neutro y centrado en la interpretación es el de Rodolfo Halffter en *La Voz*. En él, pormenoriza cada detalle del programa, valorando a Reiss no solo como “una violoncellista [*sic*] de una

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>45</sup> En Unión Radio, por ejemplo, se retransmite su concierto con la orquesta de la BBC. Tatjana Goldberg: “Maud Powell, Marie Hall...”, p. 21.

<sup>46</sup> Víctor Espinós: “La semana musical”, *La Época*, suplemento dominical, 21-2-1925, s. p.

<sup>47</sup> Matilde Muñoz: “Marion de Ronde en Lyceum Club”, *Crónica*, 27-12-1931, s. p.

<sup>48</sup> Una reflexión sobre la influencia de los constructos sociales identitarios en su enunciación y posicionamiento como crítica, se encuentra en Susan Campos: “Matilde Muñoz Barberi...”, pp. 33-34.

<sup>49</sup> Su actividad en España fue reconocida, sin embargo, por su relación con Pau Casals. A menudo se la anunciaba como señora de Casals, por ejemplo en Rogelio Villar: “Los grandes artistas españoles. Pablo Casals”, *La Esfera*, 16-3-1918, s. p. Este hecho es curioso, ya que nunca estuvieron casados y tomaron caminos separados en 1912. Robert Anderson: “Suggia, Guillermina”, *Grove Music Online*, 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27085>).

técnica prodigiosa, sino, antes que nada, un músico entero y verdadero”<sup>50</sup>. Sin embargo, *El Sol* y *La Época*, inician las reseñas con referencias a la excepcionalidad de las mujeres violonchelistas. Víctor Espinós llama al lector a “creer que abundan las ejecutantes femeninas en el emotivo y simpático instrumento”<sup>51</sup>. Salazar, sin embargo, opina lo contrario, añadiendo además que pocas alcanzan la “estatura sobresaliente” de los hombres instrumentistas<sup>52</sup>. Aunque reciben positivamente a la violonchelista, las aperturas de estas críticas muestran cómo se ven condicionadas por el género de la intérprete, tomado como un hecho anómalo.

La violonchelista rusa Raya Garbousova<sup>53</sup>, en su concierto con la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1927 es protagonista de una reseña de Salazar mucho más centrada en su técnica y expresividad, tratando incluso su juventud de una manera positiva:

Casi una niña, esta artista rusa no desmiente su procedencia, ya que, reiteradamente Rusia nos envía [...] virtuosos instrumentales de la más alta nota. La señorita Garbousova es una de esas figuras de gran valía que tiene, además, la ventaja del porvenir, porque su juventud le autoriza a pensar que sus méritos han de ir prosperando conforme el tiempo pase<sup>54</sup>.

### Niñas prodigio: violinistas españolas en el ámbito de concierto

Los ejemplos anteriores muestran cómo las actuaciones esporádicas de estas violinistas y violonchelistas con brillantes trayectorias internacionales presentaron nuevos perfiles de intérpretes al público. Este hecho creó un choque entre la propia interpretación y las construcciones de género, que se ve reflejado en el discurso elaborado desde la crítica musical. Pero ¿cómo desarrollaron esta faceta profesional las intérpretes nacidas y formadas en España? En la década de 1930 se encuentran casos esporádicos de mujeres violinistas cuya carrera musical está marcada por la brillantez y la precocidad, especialmente en su actividad concertística, por la que casi siempre son recibidas como niñas prodigio. Todas, además, nacieron o se formaron en grandes núcleos culturales (como Madrid o Barcelona), y es en estos lugares donde se encuentran indicios de sus trayectorias.

<sup>50</sup> Rodolfo Halffter: “Información musical: Thelma Reiss”, *La Voz*, Madrid, 22-10-1934, p. 9.

<sup>51</sup> También considera que existe una “buena proporción” de mujeres entre los escasos virtuosos del instrumento. Víctor Espinós: “Los conciertos: la violonchelista Thelma Reiss”, *La Época*, 20-10-1934, p. 3.

<sup>52</sup> Adolfo Salazar: “Conciertos. Thelma Reiss”, *El Sol*, Madrid, 20-10-1934, p. 8.

<sup>53</sup> Samuel Barber escribe su *Concerto* para esta instrumentista en 1945, momento en que Garbousova ya residía en EE. UU. como concertista consagrada y miembro de la Boston Symphony Orchestra. Katherine Burrell: *Samuel Barber’s...*, pp. 10-11.

<sup>54</sup> Adolfo Salazar: “La violonchelista rusa Raya Garbousova en la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, Madrid, 26-2-1927, p. 12.

Rosa García-Faria (1914-1996) comenzó muy temprano sus estudios privados con la violinista Germaine de Aranda Constantin (1888-1974), pero pronto accedió a la Academia Marshall, con Mariano Perelló, proclamándose ganadora del Premio Parramón en 1926<sup>55</sup>. Este prometedor comienzo la llevó a desarrollar desde muy temprano una intensa carrera como concertista profesional por las principales capitales de provincia, faceta que mantendría durante muchos años. En los años 30, las fuentes hemerográficas permiten localizarla en Barcelona, Madrid y Valencia:

Rosa García-Faria es hoy una concertista madurada artísticamente, a pesar de sus pocos años. En la plenitud de una juventud consciente, mesurada y por encima de todo poseedora de un espíritu de selección y buen gusto [...].

Ella es poseedora de todos los secretos de la técnica, pero su sensibilidad artística y su musicalidad excepcional no le permiten hacer de aquella otro uso que el que la seriedad de su arte reclama<sup>56</sup>.

Aunque tratada aún a medio camino entre niña prodigio y concertista consagrada, esta crítica defiende la figura de García-Faria como violinista seria y consciente, sin hacer referencias a su género y centrándose en la interpretación, algo poco común. Dos años después, el autor de la crítica del concierto de García-Faria como solista con la Orquesta Filarmónica de Madrid deja entrefer en su discurso ciertos detalles que muestran la influencia del género en la expresión de los perfiles de interpretación de la violinista. De este modo, se refiere constantemente a su juventud<sup>57</sup>, utiliza el diminutivo “Rosita”, una infantilización presente muy a menudo en fuentes de la época que recogen actividades realizadas por mujeres, y califica su técnica como “delicada, fina, elegante”<sup>58</sup>. Estas tendencias alcanzan nuevas cotas en la reseña del concierto con la Orquesta Valenciana de Cámara en 1934, calificado de milagroso:

---

<sup>55</sup> Sobre su vida, y con bastante base documental, se puede consultar el artículo divulgativo de Jordi Pinto: “Música callada. 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer”, *Docenotas*, 7-3-2017 (<https://www.docenotas.com/134677/musica-callada-8-marzo-dia-internacional-la-mujer/>).

<sup>56</sup> O. O.: “Un recital de Rosa Faria al Teatre Poliorama”, *La Humanitat*, 10-11-1933, p. 5: “Rosa García Faria és avui una concertista madurada artísticament, malgrat els seus pocs anys. En la plenitud d’una joventut conscient, mesurada i per damunt de tot posseïdora d’un esperit de selecció i bon gust [...]. Ella és posseïdora de tots els secrets de la tècnica, però la seva sensibilitat artística i la seva musicalitat excepcional no li permet de fer-ne altre ús que aquell que la seriositat del seu art reclama” (traducción de la autora).

<sup>57</sup> En las reseñas, existe una sutil pero importante diferencia a la hora de conectar la juventud de las intérpretes con la valoración de su actividad. Mientras que algunas relacionan dicha juventud con la figura del genio o virtuoso, algo común en la recepción de hombres intérpretes, y es asociada a un provenir brillante y prometedor (como ejemplifican las anteriores críticas referidas a García-Faria o Garbousova), otras, como esta, asocian implícitamente la juventud de la mujer con una anomalía, un hecho curioso pero excepcional, reforzado además por una descripción basada en calificativos con claros sesgos de género.

<sup>58</sup> Maestro Jacopetti: “Orquesta Filarmónica: Rosa García Faria; Rodríguez Albert”, *Ahora*, 24-4-1935, p. 27.

Discípula del ilustre violinista Mariano Perelló [...] hace honor a su procedencia, pues posee una copiosa y depurada técnica y una bella y robusta sonoridad, cualidades estas que, puestas al servicio de su temperamento intensamente musical, realizan el milagro de que aun tratándose de una artista exquisitamente femenina, sus interpretaciones no pequen de un exceso de feminidad<sup>59</sup>.

Albina Madinabeitia (1909-1996) fue otra violinista destacada por su precoz excepcionalidad, y cuenta con una de las carreras profesionales más largas y completas de todas las mujeres que he recogido en mi trabajo de investigación. Su faceta de concertista está ligada a sus comienzos como niña prodigio, que la llevan a estudiar pensionada en Barcelona (1919-1922)<sup>60</sup> y posteriormente en el Conservatorio de Madrid con Antonio Fernández Bordas<sup>61</sup>. Desde que comienza a presentarse ante el público en Guipúzcoa y Barcelona con 9 años, los críticos alaban unánimemente su excepcional técnica y musicalidad, augurándole un brillante futuro profesional. Estos buenos deseos continúan en su etapa en Madrid, culmen de su actividad concertística:

Nos queda poco espacio ya para alabar cual se merece la bellísima artista Albina Madinaveitia. [...] Aguardan a Albina días de gloria; aún está en el pórtico del triunfo, pero hay que asegurar que su dominio en el violín y sus aptitudes verdaderamente extraordinarias le franquearán en poco tiempo los goces de un triunfo arrollador<sup>62</sup>.

Aunque en este caso la juventud de la intérprete es un hecho positivo, no faltan construcciones de género (como el uso de calificativos ligados a su apariencia física) que también afectan a sus perfiles de interpretación. Así, sobre el mismo concierto otro artículo dice que “su arte es ante todo femenino”, lo que le da “un acento personal no desprovisto de encanto”, y no un valor negativo como ocurriría si se tratase de un hombre<sup>63</sup>. Un crítico reseña su concierto en Almería en 1929 “parodiando una frase feliz de Alberto Insúa al hablar de la Pardo Bazán (...) la Madinaveitia toca el violín como un hombre, como un hombre que toque bien”<sup>64</sup>.

Madinabeitia recorrió toda España con la pianista Pilar Cavero y, tras la retirada de esta de la escena pública por su matrimonio en 1931, formó un dúo con la pianista Gloria de Loizaga. Con ella, además de interpretar la *Sonata en*

<sup>59</sup> Jopecor: “Valencia. Música de cámara”, *Musicografía*, 1-1934, p. 19.

<sup>60</sup> Junto a Pablo Sorozábal o Nicanor Zabaleta, entre otros. Itziar Larrinaga Cuadra: “Las pensiones para el perfeccionamiento en música de la Diputación Provincial de Guipúzcoa (1883-1936)”, *Euskonews*, 538, 6-2010 (<https://www.euskonews.eus/0538zblk/gaia53804es.html>).

<sup>61</sup> “De las noticias de sociedad”, *La Libertad*, Vitoria, 11-12-1922, p. 5.

<sup>62</sup> “Albina Madinaveitia y Mardones aclamados”, *Heraldo Alavés*, 4-8-1928.

<sup>63</sup> José Uruñuela: *La Libertad*, Vitoria, 6-8-1928.

<sup>64</sup> Francisco Fuentes: “El concierto del sábado”, *Diario de Almería*, 17-12-1929.

Re de Turina con el beneplácito del compositor<sup>65</sup>, participaron en algún acto de índole política en la época republicana<sup>66</sup> y acudieron a instituciones muy relevantes de la escena cultural madrileña como el Lyceum Club (1927)<sup>67</sup> o la Residencia de Estudiantes (1935)<sup>68</sup>. A raíz de su matrimonio en 1932, sus conciertos como solista se volvieron esporádicos. Este es un hecho que comparte con otras muchas intérpretes y que se tratará posteriormente.

### Una orquesta única en España: creación y primera etapa de la Orquesta Femenina de Barcelona (1932-1977)

La Orquesta Femenina de Barcelona (Orquesta Clásica Femenina a partir de 1940) fue una agrupación formada únicamente por mujeres, cuyo origen se encuentra en la iniciativa de la directora del Conservatorio de S. A. R. Infanta Isabel o *Conservatori Femení* de Barcelona, la pianista Isabel de la Calle (1875-1957), quien la expresa así:

La idea de fundar esta orquesta me preocupó muchos años; pero tropezaba con el inconveniente de que no contaba con “violas” ni “contrabajo”. Por fin, y en el año 1932, tuve la fortuna de encontrarlos y, desde entonces poseí orquesta compuesta de las cuatro cuerdas que se necesitaban: primero y segundo violín, viola, violoncelo y contrabajo; en algunas obras completado con arpa, piano y armonium...<sup>69</sup>.

Sus características la convierten en una copia casi exacta de otra agrupación de mujeres activa en Francia desde 1930: la Orquesta Femenina de París, fundada por la violinista y directora Jane Evrard (1893-1984)<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ritmo*, 15-6-1930. Citado en Josemari Vélez de Mendizábal: “Albina Madinabeitia. Pilar Caverorekin bikote ospetsua. Ertegeerreginarekin”, 6-4-2019 (<https://txemax3.blogspot.com/2019/04/albina-madinabeitia-pilar-caverorekin.html>).

<sup>66</sup> Como el concierto de 1932 a favor de las escuelas de la Casa de la República, junto a Manuel Machado. M. H. Barroso: “Albina Madinabeitia en el Español”, *La Libertad*, Madrid, 28-1-1932, p. 2.

<sup>67</sup> Rocío González Naranjo: “Actividades del Lyceum Club Femenino de Madrid censadas en la prensa (1926-1936)”, *El día que supe que era feminista*, 12-10-2018 (<http://eldiaquesupequeerafeminista.blogspot.com/2018/10/>).

<sup>68</sup> Adela Presas Villalba: “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): actividades musicales”, *Música*, 10-11, 2003-2004, pp. 55-104.

<sup>69</sup> Laura de Novel: “Música: Orquesta clásica femenina Isabel de la Calle”, fecha y origen sin determinar. Fuente consultada en el archivo personal de Albert Rossich.

<sup>70</sup> L. Hamer: *Female Composers...*, p. 168. La existencia de la agrupación francesa, unida a la pequeña gira que ofreció en Barcelona en 1933 (anunciada en “Espectáculos: musicales”, *El Diluvio*, Barcelona, 15-12-1932, p. 16), hace que muchos trabajos consideren a la orquesta francesa como un modelo de inspiración para la española. Casi todos ellos parecen fundamentar esa idea en un mismo artículo de prensa de Xavier Theros: “El conservatorio de la Infanta”, *El País*, 21-8-2013 ([https://elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737\\_970452.html](https://elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737_970452.html)). Este artículo de carácter divulgativo no cita fuentes que se puedan consultar y hace referencia a unos conciertos de la orquesta barcelonesa en 1928 para la Asociación Mundial de Defensa de las Mujeres de los que tampoco hallo base documental. Por tanto, no encuentro confirmación a tal hipótesis. Aunque es cierto que De la Calle pudo inspirarse en el trabajo de Evrard, parece que para cuando las parisinas visitaron España, la Orquesta Femenina de Barcelona era ya una realidad.



Lo cierto es que, aunque las dos orquestas se parecen en forma y contenido (ambas compuestas por mujeres y formadas por instrumentos de cuerda), presentan una diferencia fundamental en cuanto al objetivo de su actividad musical: su carácter profesional. A pesar de enfrentar múltiples dificultades, la Orquesta Femenina de París se integra desde su origen en la escena musical profesional, estrenando obras contemporáneas y presentándose en salas públicas y privadas de Francia y otros países<sup>71</sup>. Su homóloga barcelonesa, sin embargo, surge como una iniciativa privada y local que parece perseguir el cultivo de la interpretación musical de las mujeres como una forma de elevación personal, reforzando su actividad como aficionadas. Esto se deduce de las palabras de Isabel de la Calle sobre su conservatorio:

[...] mis preferencias siempre se han inclinado a ayudar a la mujer que aspira-se a abrirse paso en el arte y en la vida, y también porque considero guarda valores inmensos artísticos y espirituales, y estimo un deber ayudarla a ponerlos de relieve. La música es un arte de identidad que se adapta, con mucho, al corazón femenino<sup>72</sup>.

A pesar de que esta idea se contrapone con el absoluto rigor profesional que la directora muestra al hablar de agrupaciones orquestales (“cumplir y hacer cumplir la disciplina más estricta”<sup>73</sup>), el carácter aficionado de la orquesta será confirmado por las propias integrantes en años posteriores, en el apogeo de su actividad. Así, se encuentran numerosos artículos en prensa en los que tanto ellas como los críticos inciden constantemente en la cualidad *amateur* de la orquesta, vinculándola a menudo con la falta de remuneración<sup>74</sup>. A pesar de ello, sobre las componentes de la orquesta se encuentran algunos indicios de actividad profesional<sup>75</sup>.

Algo que sí comparte esta agrupación con su homóloga parisina es la recepción en prensa como una curiosa anomalía, en una crítica positiva, pero con claros sesgos de género<sup>76</sup>: “una orquestita de cuerda, compuesta exclusivamente de mujeres, a cuyo frente está una directora de preciosa estampa [...]. Me ha

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>72</sup> L. de Novel: “Música...”.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> C. Pertierra: *El proceso...*, pp. 49-50.

<sup>75</sup> Algunas habrían desarrollado trayectorias profesionales en la docencia, como la contrabajista Dolores Surinyach y las directoras Isabel de la Calle y Dolors Rosich (1916-2012) y Pilar Pérez Malla (1909-2008); otras fueron activas intérpretes de música de cámara (Nieves Gas, Faustina Rovira) y de orquesta (Enriqueta Just en la Orquesta Sinfónica de Barcelona, por ejemplo).

<sup>76</sup> Hamer recoge en el contexto francés gran cantidad de críticas basadas, como hemos visto anteriormente, en la conexión entre la apariencia física y la valoración musical. Ocasionalmente, estas mujeres resignificarán este discurso como signo de empoderamiento, como hizo Evrard con la metáfora de la “orquesta de hadas”. L. Hamer: *Female Composers...*, pp. 170-172.

regocijado sobremanera este conjunto de bellas damiselas, que tocan con un entusiasmo e ímpetu dignos de admiración”<sup>77</sup>. A partir de mediados de 1940, cuando la actividad de la orquesta ya se reseña con más frecuencia en la prensa, todos los artículos muestran claramente este marco de curiosa excepcionalidad, especialmente en los titulares: “no solo una buena orquesta, sino la única del mundo de sus características”, “la única orquesta femenina ‘amateur’ del mundo”, “la batuta femenina”<sup>78</sup>. Tal vez la propia catalogación de las integrantes de la orquesta como aficionadas, categoría a la que adaptaban su actividad y repertorio, transformó una realidad potencialmente interruptora de los perfiles de feminidad en afianzadora de los mismos: un grupo de mujeres cultivando abnegadamente el arte, sin pretensiones profesionales, moviéndose en esferas privadas y de fuerte carácter religioso<sup>79</sup>. Sería interesante conocer, sin embargo, fuentes sobre otras instrumentistas de la orquesta, especialmente aquellas que muestran indicios de profesionalización, para observar hasta qué punto la etiqueta de “aficionadas” se limitaba a su actividad en esta orquesta.

### “¡Estas mujeres españolas!”: profesión musical y género en el discurso de la prensa y el testimonio de las intérpretes

En los años 20 y 30 el movimiento feminista español creció hasta convertirse en una realidad plural, fragmentada en diversas líneas de pensamiento y acción política. Las mujeres alzaron la voz en la lucha por sus derechos, posicionándose dentro de partidos y agrupaciones ideológicas, y se centraron en el sufragio y la legislación familiar y laboral<sup>80</sup>. A menudo, las fuentes hemerográficas se valían del término “feminista” para describir la actividad interpretativa de las mujeres, especialmente cuando se trataba de una iniciativa en la que participan exclusiva o mayoritariamente, como en las orquestas de mujeres. Así, en una fecha tan tardía como 1955 se decía que Isabel de la Calle, “convencida feminista en los tiempos del feminismo militante”, funda la Orquesta Clásica Femenina para demostrar que la música sinfónica no es exclusiva del “sexo fuerte”<sup>81</sup>; o se considera la Orquesta Femenina de París como una “conquista” del feminismo:

[...] Hace treinta años, la mujer, sobre todo en nuestro país, era cantante o pianista todo lo más; ahora ya hemos visto, y no solo en películas [...] mujeres que tocan instrumentos de viento, y antes de llegar a eso han ido pasando sucesivamente por el violín, el violoncello [*sic*] y el horrible contrabajo, como si

<sup>77</sup> “Orquesta femenina francesa en el Institut Français en Espagne”, *La Voz*, Madrid, 4-2-1933, p. 8.

<sup>78</sup> Todos han sido consultados en el archivo personal de Albert Rossich, a quien agradezco personalmente su disponibilidad y ayuda para acceder a toda la información disponible.

<sup>79</sup> Así lo muestran los numerosos programas de mano conservados en el archivo personal de Albert Rossich.

<sup>80</sup> Para profundizar en la historia del feminismo en España, ver M. Nash: *Mujer...*; o Pilar Folguera (coord.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2007.

<sup>81</sup> Sempronio: “La batuta femenina”, *Diario de Barcelona*, 10-2-1955.

la mujer pudiera competir con el hombre tocando el violón. La mayor conquista en ese terreno, y aun en el feminismo en general, es [...] Jane Evrard-Poulet, violinista ilustre, primer premio del Conservatorio de París, y esposa del maestro director Gastón Poulet, que, ganosa de emular a su propio marido y a todos sus colegas, ha formado una orquesta sinfónica [...]. Lo más interesante para las feministas es que Jane Evrard-Poulet tendrá a sus órdenes y dominará con su batuta no solo a músicos femeninos, sino a hombres también; dominio que, en público al menos, no suelen tener las mujeres<sup>82</sup>.

Como se puede ver, en el texto anterior los perfiles de interpretación se conectan con los roles de género, así como a través del término “feminismo”. A menudo, explica Nash, este vendrá definido por el contenido de su uso, hecho que debe tenerse en cuenta en el análisis historiográfico<sup>83</sup>. En los años 30, “feminismo” es una palabra que puede ser apreciativa, pero también motivo de crítica, insulto o mofa; es utilizado por liberales, comunistas, anarquistas y grupos de ideologías conservadoras que se apropian de él para defender su modelo de mujer<sup>84</sup>. Las propias profesionales de la música no suelen identificarse como feministas, y si lo hacen a menudo es para mostrar rechazo<sup>85</sup>. Se encuentran algunas excepciones a esta tendencia, como el claro apoyo que expresa Adela Anaya hacia los derechos de la mujer al ser entrevistada por su himno “14 de abril”:

[...] las mujeres, especialmente, debemos estar agradecidas al nuevo régimen, porque nos vino a dar libertades y a abrir horizontes de enormes posibilidades intelectuales y artísticas. A la mujer, hasta ahora, se le negó todo apoyo, que la República vino a concederla, y esto es ya una ventaja trascendental, créame, además de las otras conseguidas<sup>86</sup>.

Además de posicionarse claramente a favor de la implicación de las mujeres en la política, Anaya explica que su mayor deseo es “formar una orquesta femenina española, como las hay en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos”<sup>87</sup>. Mientras que esta compositora no se autodenomina feminista, pero muestra una fuerte defensa de la línea más progresista del movimiento, las

<sup>82</sup> “El feminismo en acción: nuevas conquistas”, *La Esfera*, 14-6-1930, p. 34.

<sup>83</sup> M. Nash: *Mujer...*, p. 12.

<sup>84</sup> Como hace el movimiento feminista “conservador” o “católico” surgido en los años 20, que fue especialmente fuerte en Cataluña. Geraldine M. Scanlon: *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986, pp. 222-225.

<sup>85</sup> Evrard, por ejemplo, explica que su propósito con la Orquesta es “trabajar sin descanso, sin feminismo”. Héctor Fraggi: “La señora Jane Evrard, director de orquesta”, *La Voz de Aragón*, 11-1-1931, p. 3. Laura Hamer también reflexiona sobre la tendencia de las *musciennes* a desligarse del movimiento feminista, dada su impopularidad en la prensa y la sociedad. L. Hamer: *Female Composers...*, pp. 19-21.

<sup>86</sup> Blanca Silveira-Armesto: “Mujeres en la República: Adela Anaya, o el ‘14 de abril’”, *La Libertad*, 10-11-1932, p. 3.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 3.

intérpretes del Trío Montoriol-Cassadó<sup>88</sup> hacen más bien lo contrario. La violonchelista de la agrupación y reputada literata, Aurora Bertrana (1899-1974), realiza conferencias como presidenta del Lyceum Club tituladas “nuestro feminismo” o “feminidad y feminismo”, en las que defiende un modelo de mujer bastante conservador<sup>89</sup>. Una idea destacada y relevante para este estudio, es lo que Bertrana llama “peligro del feminismo exagerado”: la igualdad en las condiciones laborales y competencia profesional que muchas feministas demandaban para las mujeres casadas, no solo solteras. La autora considera esta lucha un descuido de sus “obligaciones femeninas” y del sacrificio que deben al “bien colectivo”<sup>90</sup>.

Lo cierto es que el debate sobre el trabajo asalariado de las mujeres apenas sufrirá cambios desde principios de siglo, aun con el empuje legislativo que la II República supone para derechos relativos al matrimonio, la familia, o el voto<sup>91</sup>. Nash dice que “el matrimonio es indudablemente la carrera más importante abierta a las mujeres”<sup>92</sup>, y esta realidad continúa presente en los años 30, en que la actividad laboral de la mujer se suele considerar un estado transitorio o de necesidad. Así lo demuestran testimonios en prensa de las propias intérpretes. La violinista Albina Madinabeitia, sobre su paso por la Orquesta Sinfónica de Bilbao, explica<sup>93</sup>:

Estando todavía en Madrid y con 23 años llegó un bilbaíno que no tenía nada que ver con la música y me casé con él, yéndonos a vivir a Bilbao. Cuando estalló la guerra todos nos tuvimos que ir y cuando regresé me encontré la casa vacía y sin marido. El maestro Arambarri se enteró que estaba allí y aunque había renunciado a la vida artística por mi marido y mi hijo, me propuso tocar [...]. Una experiencia repetida porque a los ocho meses él regresó y volví a dejar el violín; y es que yo siempre he antepuesto la mujer a la artista. Claro que, como él se marchó de nuevo, la artista tuvo que resurgir para poder sobrevivir<sup>94</sup>.

<sup>88</sup> Esta agrupación, formada por las hermanas Montoriol al piano y violín y Montserrat Cassadó como violonchelista (sustituída ocasionalmente por Aurora Bertrana), así como el Trío Anaya (con Adela Anaya al piano, Luisa Alsina al violín e Isabel García Moreno al violonchelo), son ejemplos de los escasos y excepcionales grupos de cámara formados por mujeres, con trayectorias locales y muy cortas.

<sup>89</sup> Anna M. Velaz: “Aurora Bertrana i Carme Montoriol: dues escriptores, dos feminismes?”, *Revista de Girona*, 193, 1999, p. 76.

<sup>90</sup> Como apunte, debo señalar que el feminismo conservador no era exclusivo de una ideología política; Bertrana, por ejemplo, fue militante de izquierda y antifascista, además de fundadora del Lyceum Club junto a Carme Montoriol. A. M. Velaz: “Aurora Bertrana...”, pp. 76-77.

<sup>91</sup> M. Nash: *Mujer...*, p. 44.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>93</sup> Además de los ocho meses que pasó por esta orquesta, Albina fue primer violín de la Orquesta Nacional de España desde 1945, año en que ganó la oposición pública, hasta su jubilación. Fue también *concertino* y fundadora de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por su amigo y compañero Ataúlfo Argenta.

<sup>94</sup> Este fragmento procede de una entrevista realizada cuando Albina ya está retirada, en la que hace un recorrido retrospectivo de su carrera. Gloria Abanda Cendoya: “Albina Madinabeitia”, *Diario Vasco*, 7-7-1991, p. 10.

Este sacrificio de la vida como intérprete profesional también se observa en la entrevista ofrecida en 1932 por Lola Palatín (1888-1971) a la revista *Ellas*. Esta violinista es un ejemplo paradigmático de esta tendencia: tuvo una formación precoz e internacional (Sevilla, Madrid, París), una actividad constante en salas de conciertos y reconocimientos extraordinarios (fue la primera mujer en ganar el Premio Sarasate, en 1915)<sup>95</sup>. En el artículo, ya retirada de la actividad pública, describe su situación así:

Desde que me casé dejé de ser concertista para ser “ama de casa”, aunque, por gusto de mi marido, sigo “haciendo música”, pero en mi hogar, y solo me presento en público cuando me piden actúe en alguna función benéfica, por caridad o por compañerismo. Tengo el tiempo bien ocupado atendiendo a mis seis hijos [...]<sup>96</sup>.

La siguiente frase del artículo define perfectamente la trayectoria profesional de tantas intérpretes: “aquí calla la artista y habla la amatísima madre”<sup>97</sup>. Aunque el discurso que esta revista articula en torno al género se ve afectado por su enfoque de extrema derecha, doctrinario y político, parece que el matrimonio y la vida familiar determinaban el desarrollo profesional de estas mujeres que, aun manteniendo la visión de sí mismas como artistas<sup>98</sup>, finalizaban así trayectorias muy prometedoras. Esta es una situación que se plasma en la prensa histórica como esperada, común e inevitable, y que en ocasiones se perpetúa en algunos artículos y trabajos contributivos actuales<sup>99</sup>. Así se expresa en la crítica madrileña respecto a los conciertos de Albina Madinabeitia antes de casarse:

En su justo homenaje a Albina Madinabeitia, la concurrencia puso efusiones de despedida, por ser probablemente el último concierto de esta artista, a quien ni su rápida carrera ni sus éxitos, que tanto honran a su maestro el ilustre Fernández Bordas, logran retenerla en su triunfal camino, dispuesta a trocar el laurel por el azahar, y el amor al arte... por la epístola de San Pablo. ¡Estas mujeres españolas!<sup>100</sup>.

<sup>95</sup> Clara Frías: “Mujeres de hoy: Lola D. Palatín”, *Ellas*, 18-9-1932, p. 3.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Palatín sueña con llevar el “arte español puro y digno” a América, para demostrar que “hay mujeres españolas que saben elevar su espíritu hacia un arte noble y verdadero”. C. Frías: “Mujeres...”, p. 3.

<sup>99</sup> Un artículo muy detallado sobre la extensa carrera de Rosa García-Faría finaliza bruscamente destacando solamente que se casó en 1952 y que murió en 1996. El mismo artículo afirma que otra violinista, Rosa Mas Mallén (1914-1988), con una excepcional trayectoria repleta de conciertos y premios y décadas de trabajo como profesora de orquesta, “abandona su carrera de intérprete” por un problema familiar en 1961. J. Pinto: “Música...”.

<sup>100</sup> J. G. O.: “Albina Madinabeitia, en la cultural”, *El Heraldo de Madrid*, 3-3-1932, p. 5.

Solo la necesidad, como en el caso de Albina, o una completa desconexión de la vida matrimonial, como la que muestra Adela Anaya al afirmar que no logra comprender a los hombres<sup>101</sup>, parece permitir a estas mujeres extender su carrera profesional en el tiempo, eludiendo un rol de “ángel del hogar” que las apartaba de la escena pública.

## Conclusiones

Como expresan Cascudo y Gan, “la crítica musical no es un cristal transparente a través del cual mirar o escuchar los acontecimientos musicales del pasado [...] es una forma de discurso que, como tal, impone una construcción determinada del espacio social”<sup>102</sup>. Al considerar las fuentes como una elaboración subjetiva de significados y pensamientos, que implica un posicionamiento de quien escribe, su análisis crítico puede convertirse en una útil herramienta para conocer cómo se significan y refuerzan las construcciones de género a través de ellas. Los ejemplos seleccionados para este artículo muestran la gran influencia que tenía la crítica musical, presente en un medio tan socialmente relevante como es la prensa, para perpetuar las relaciones patriarcales entre música y género. Su discurso no solo reflejaba la actividad de las mujeres instrumentistas de cuerda, sino que condicionaba su profesionalización y la significación histórica de sus trayectorias. Los perfiles de interpretación marcados por las construcciones de género propias del “patriarcado musical” se plasman constantemente en la recepción de la actividad de estas intérpretes, casi siempre vinculada a su condición de mujeres, tratada como una anomalía. Esta asociación es central para una recepción positiva, relacionándola con “tocar como un hombre” o, de forma análoga, “a pesar” de ser mujeres.

Además, las fuentes hemerográficas reflejan, a través del lenguaje, la diferenciación de los perfiles de género entre las especialidades instrumentales. Siguiendo la tendencia del paradigmático texto de Turina, el grado de aceptación y valoración de la actividad de las intérpretes depende directamente de su potencial interruptor de la feminidad. Aunque en este artículo se recogen dos especialidades poco disruptivas, sí se puede detectar un mayor peso de los perfiles de género en la recepción de las violonchelistas.

Otro análisis importante es el relativo a la categorización de la actividad de estas mujeres como profesional o aficionada. Aunque las intérpretes recogidas en el artículo parecen situarse al mismo nivel profesional que los hombres, se observan tratamientos diferenciadores en la crítica musical. Uno de los más relevantes es el uso de calificativos, que derivan de las ya mencionadas asociaciones

---

<sup>101</sup> “Señora o señorita, ¿cómo se han portado los hombres con usted?... ¿Bien, o mal?”, *Crónica*, 24-1-1932, pp. 10-11.

<sup>102</sup> Teresa Cascudo, Germán Gan (eds.): *Palabra de crítico...*, p. II.

interpretación-género, para construir un discurso marcado por la anomalía y curiosa excepcionalidad. Tal vez el ejemplo más revelador al respecto sea el de la Orquesta Femenina de Barcelona, la primera agrupación orquestal española formada exclusivamente por mujeres dedica la mayor parte de sus 40 años de existencia a insistir en la característica *amateur* de su actividad. De este modo, un hecho insólito y con un gran potencial interruptor de los perfiles de interpretación relacionados con el género, se convierte en perpetuador de los mismos. Este hecho muy posiblemente sea lo que les otorga una recepción unánimemente positiva. ¿Qué habría ocurrido de considerarse abiertamente profesionales, como la orquesta y sindicato de músicas francesas Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique (UFPCM, fundado en 1904)?<sup>103</sup> Tal vez las palabras de Turina sobre ellas nos dan una idea aproximada.

La última conclusión que deriva del análisis de la prensa histórica es el peso que los roles domésticos tuvieron en la práctica totalidad de las trayectorias de estas mujeres: parece que el modelo que prioriza a la esposa y madre sobre la intérprete profesional, perpetuado desde el siglo anterior, continúa desplazando a un segundo plano su actividad musical. Este gran condicionante de género se refleja especialmente en las fuentes que plasman testimonios de las instrumentistas. A través de sus palabras se observa cómo, sin afectar a la valoración que hacen de sí mismas como profesionales, parecían ser conscientes de este hecho; así ocurre en el caso de Albina Madinabeitia o Lola Palatín.

Es posible que la buena recepción de todas estas intérpretes tenga algo que ver con la valoración de su actividad como un estado transitorio hacia su rol principal, el doméstico, y una nueva forma de expresar una elevación artística conectada con el cultivo de la afición musical. Desde luego, es cierto que las nuevas especialidades instrumentales abiertas en estos años para las mujeres tienen claros perfiles de feminidad, lo que podría haber aumentado su buena acogida. Sin embargo, es innegable que sus trayectorias son ejemplos de una actividad profesional constante y repleta de logros extraordinarios. Su reflejo en la prensa permite, además de analizar el discurso de género construido alrededor de ellas, reincorporarlas a la historia reciente de la música española en condición de protagonistas activas de la misma.

## Bibliografía

- ABENZA, Aureliano: *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer*, Madrid, Librería Fernando de Fe, 1914.
- AMO, María Cruz del: *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- AMORÓS, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>103</sup> L. Hamer: *Female Composers...*, pp. 163-164.



- ANDERSON, Robert: "Suggia, Guilhermina", *Grove Music Online*, 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27085>).
- ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felipe; VIADA, Francisco: *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes de la música*, Barcelona, Centro Editorial Artístico Isidro Torres, 1886.
- BECKER, Sarah: *Sexual Sonorities: Gender Implications in Eighteenth- and Nineteenth-Century Viola da Gamba and Violoncello Performance Practices*, Music Honors Theses, 6, Trinity University, 2013.
- BELL JORDAN, Hester: *Transgressive Gestures: Women and Violin Performance in Eighteenth-Century Europe*, tesis doctoral, New Zealand School of Music, 2016.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada: "A vueltas con el género: críticas y debates actuales en la historiografía feminista", *Historia Contemporánea*, 69, 2020, pp. 297-322.
- BURRELL, Katherine: *Samuel Barber's Contribution to Twentieth-century Violoncello Literature*, tesis doctoral, Ball State University, 2019 ([https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/201739/BurrellK\\_2019-2\\_BODY.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/201739/BurrellK_2019-2_BODY.pdf?sequence=1&isAllowed=y)).
- CAMPBELL, Margaret: *The Great Violinists*, Londres, Faber & Faber, 2011.
- CAMPOS, Susan: "Matilde Muñoz Barberi: crítica musical y ¿una anomalía?", *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Teresa Cascudo, Germán Gan (eds.), Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017, pp. 31-52.
- CASARES, Emilio: "La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 313-322.
- CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (eds.): *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, 2012.
- CASCUDO, Teresa; GAN, Germán (coords.): *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017.
- CASTRO, Fernando de: *Discurso inaugural de las conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivandeneira, 1869.
- CUSICK, Suzanne: "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Performance", *Repercussions*, 3, 1, 1994, pp. 77-110.
- FERNÁNDEZ FRAILE, María Eugenia: "Historia de las mujeres en España: historia de una conquista", *La Aljaba*, segunda época, XII, 2008, pp. 11-20.
- FLORES NÚÑEZ, María Pilar: "Rosa García Faria, la violinista en el escenario", *Cambio generacional y mujeres universitarias: genealogías, conocimiento y compromiso feminista*, Lorena C. Barco Cebrián, María José Ruiz Somavilla, María Teresa Vera Balanza (eds.), Madrid, Dykinson, 2019, pp. 145-158.
- FOLGUERA, Pilar (coord.): *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2007.
- GILLET, Paula: *Musical Women in England, 1870-1914: 'Encroaching on All Man's Privileges'*, Nueva York, St. Martin's Press, 2000.
- GOLDBERG, Tatjana: *Maud Powell, Marie Hall and Alma Moodie: A Gendered Re-evaluation of Three Violinists*, tesis doctoral, City University London, 2015.
- : *Pioneer Violin Virtuose in the Early Twentieth Century*, Nueva York, Routledge, 2019.

- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío: “Actividades del Lyceum Club Femenino de Madrid censadas en la prensa (1926-1936)”, *El día que supe que era feminista*, [blog], 12-10-2018 (<http://eldiaquesupequeerafeminista.blogspot.com/2018/10/>).
- GREEN, Lucy: *Música, género y educación*, Pablo Manzano (trad.), Madrid, Morata, 2001.
- HAMER, Laura: *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Londres, Routledge, 2018.
- 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.
- KENNAWAY, George: *Playing the Cello, 1780-1930*, Nueva York, Routledge, 2014.
- LARRINAGA CUADRA, Itziar: “Las pensiones para el perfeccionamiento en música de la Diputación Provincial de Guipúzcoa (1883-1936)”, *Euskonews*, 538, 06-2010 (<https://www.euskonews.eus/0538zbnk/gaia53804es.html>).
- LIENAS, Gemma: *El diario violeta de Carlota*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- 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, Centro Asesor de la Mujer, 1998.
- : “¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15, 2011.
- LOSADA GALLEGO, Carmen: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Nova*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- MANCHADO, Marisa: “Declaración de intenciones: hacia una musicología feminista”, *Música y mujeres: género y poder*, Marisa Manchado (coord.), Madrid, Ménades, 2019, pp. 15-28.
- MCVEIGH, Simon: “‘As the Sand on the Sea Shore’: Women Violinists in London’s Concert Life around 1900”, *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell*, Emma Hornby, David Maw (eds.), Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 232-258.
- MERCIER, Anita: *Guilhermina Suggia: Cellist*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- NASH, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- PALACIOS, María; QUEIPO, Carolina (eds.): *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, 5, 2014.
- PERTIERRA SÁNCHEZ, Clara: *El proceso de profesionalización de las mujeres instrumentistas de cuerda en España (1930-1950)*, trabajo de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- PICAZO GUTIÉRREZ, Marina: *Mujeres violinistas europeas: Estudio de su legado como fuente de conocimiento. Dos historias de vida*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2013.
- PINTO, Jordi: “Música callada. 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer”, *Docenotas*, 7-3-2017 (<https://www.docenotas.com/134677/musica-callada-8-marzo-dia-internacional-la-mujer/>).
- POMBO, Fátima: *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1993.
- : *Guilhermina Suggia. A sonata de sempre*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos / Ed. Afrontamento, 1996.

- PRESAS VILLALBA, Adela: “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): actividades musicales”, *Música*, 10-11, 2003-2004, pp. 55-104.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música*. Introducción crítica, Madrid, Narcea, 2003.
- : “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 2013, pp. 207-223.
- SALOMÓN CHÉLIZ, María Pilar: “Devotas, mojigatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX”, *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Ana Aguado, Teresa M.<sup>a</sup> Ortega López (coords.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València / Universidad de Granada, 2011, pp. 71-98.
- SCANLON, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986.
- Sociedad Filarmónica de Oviedo: *Veinte años de labor filarmónica 1907-1927*, Oviedo, Imprenta La Cruz, 1927.
- SUÁREZ GUIAITA, Pilar: *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo: el piano, la composición y la dirección de orquesta*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- THEROS, Xavier: “El conservatorio de la Infanta”, *El País*, 21-8-2013 ([https://elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737\\_970452.html](https://elpais.com/ccaa/2013/08/21/catalunya/1377106737_970452.html)).
- VARELA, Nuria: *Feminismo para principiantes*, Madrid, B de Bolsillo, 2018.
- VARGAS, Belén: “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de ‘La Moda’ de Cádiz”, *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López, Consuelo Pérez (coords.), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 345-364.
- : “El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)”, *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo, Carlos José Gosálvez (coords.), Madrid, UAM Ediciones, 2012, pp. 463-476.
- VEGA PICHACO, Belén: “Muy moderna y nada siglo XIX: la revista *Musicalia* (La Habana 1928-1932) y sus colaboradores madrileños”, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Teresa Cascudo, María Palacios (coords.), Sevilla, Doble J, 2012, pp. 123-152.
- VELAZ, Anna M.: “Aurora Bertrana i Carme Montoriol: dues escriptores, dos feminismes?”, *Revista de Girona*, 193, 1999, pp. 74-77.
- VÉLEZ DE MENDIZÁBAL, Josemari: “Albina Madinabeitia. Pilar Caverorekin bikote ospetsua. Erregeerreginarekin”, 6-4-2019 (<https://txemax3.blogspot.com/2019/04/albina-madinabeitia-pilar-caverorekin.html>).

Recibido: 25-1-2021

Aceptado: 8-1-2022