

# Compositoras españolas en la primera mitad del siglo XX

---

**Autoría:** METÁFORA



## Índice

1. Introducción .....	4
1.1. Justificación del tema elegido .....	4
1.2. Objetivos .....	4
1.3. Metodología.....	5
1.4. Plan de trabajo .....	5
1.5. Estado de la cuestión .....	6
2. Las mujeres en la cultura en España .....	7
2.1. Contextualización histórica.....	7
2.1.1. Inicio s. XX .....	7
2.1.2. II República .....	10
2.1.3. Guerra Civil y Franquismo.....	12
2.2. El contexto musical .....	13
2.2.1. Visión general.....	13
2.2.2. Mujeres en la composición.....	15
3. Compositoras españolas .....	17
3.1. Narcisa Freixas Cruells (1859-1926).....	17
3.2. María del Pilar Contreras y Alba (1861-1930).....	18
3.3. Carmen Karr i Alfonsetti (1865-1943).....	19
3.4. Lluïsa Casagemas i Coll o Luisa Casagemas Coll (1873-1942).....	20
3.5. María del Carmen López Peña (1885-1941).....	22
3.6. María Rodrigo (1888-1967) .....	22
3.7. Emiliana Zubeldía (1888-1987).....	25
3.8. Francisca Madriguera Rodón o Paquita Madriguera (1900-1965).....	25
3.9. Rosa García Ascot (1902-2002) .....	26

3.10. María del Carmen Figuerido Torija (1904-1988) .....	28
3.11. Otras compositoras .....	29
4. Conclusiones .....	29
5. Bibliografía.....	32



## 1. Introducción

---

### 1.1. Justificación del tema elegido

Como M<sup>a</sup> Paz López-Peláez subraya (2013), la música está controlada por la clase hegemónica dominante, que tiene el poder de aceptar o rechazar la faceta creadora de las mujeres. Dentro del mundo de la música se distinguen musicólogos, críticos, intérpretes y compositores, cada uno asociado a una faceta musical. La interpretación musical, vinculada al sentimiento, ha tolerado la presencia de las mujeres a lo largo de la historia, mas solo en determinados instrumentos, aceptados estéticamente, como el piano, el canto y el arpa, y siempre y cuando se interpretasen dentro de la esfera privada. La composición, asociada al intelecto, y por ende masculina, no ha aceptado la presencia de mujeres en el sector; las mujeres han sido fuertemente rechazadas cuando han osado escribir y aún más editar o estrenar sus obras, pues al componer se convierten en usurpadoras de los puestos masculinos. La musicología y la crítica ha estado en manos de los hombres, la clase hegemónica dominante, que se ha esforzado en minusvalorar e invisibilizar a las mujeres que han osado ir más allá de las normas sociales establecidas.

Hasta fechas muy recientes, las mujeres occidentales no contaban con modelos de compositoras. Naturalmente, no porque no las hubiera habido, sino porque eran invisibles en los libros de la historia de la música, en las enciclopedias, en las salas de conciertos, en las tiendas de discos (RAMOS, 2003: 58).

El trabajo pretende analizar el contexto histórico y musical de España en la primera mitad del siglo XX revisándolo desde una perspectiva de género, a fin de visibilizar la presencia y actividad de las mujeres en el campo de la composición musical, creando, a su vez, una genealogía de mujer compositora de ese periodo histórico.

### 1.2. Objetivos

Dentro del ámbito de la música las mujeres han tenido una presencia menor que los hombres dado el rol que ha sido asignado a las mujeres, no obstante, sí consta la presencia de mujeres compositoras, aunque han sido invisibilizadas por la historia de la música. Las mujeres han estado relegadas al plano del diletante, parte de una cultura de ornamento que no trasciende a la esfera pública, dado que esta pertenece a los hombres. Sin embargo, la II República favoreció el desarrollo profesional de las mujeres, y por ello su proyección dentro del mundo de las artes, a pesar de que eran mal vistas como compositoras. Es necesario revisar la historia de la música desde una perspectiva de género. Centrando el foco en la composición musical, campo históricamente asignado a la masculinidad, el presente trabajo

tiene la finalidad de contribuir al análisis y la visibilización de la presencia de mujeres compositoras en España en la primera mitad del siglo XX, un periodo en el cual las libertades crecieron hacia la II República y se sesgaron de cuajo en la Guerra Civil Española.

Respecto a la producción musical escrita por mujeres, hay mayor presencia en instrumentos solistas o pequeños grupos de cámara, dado que se pueden interpretar dentro de ámbitos privados, sin embargo, la música compuesta para mayor formato, sinfónico, operístico, orquesta de vientos (banda) o zarzuela, suponen la visibilización de la mujer compositora en un espacio público, por lo que su presencia disminuye.

En el contexto actual existe un auge en la visibilización de la presencia de las mujeres en el ámbito cultural en la España de principios del s. XX. El presente trabajo contribuye a este respecto desde la perspectiva de la música, lo cual se encuentra poco profundizado hasta el momento.

### **1.3. Metodología**

La metodología empleada para un trabajo de estas características es cualitativa. Como menciona Martín (2011: 389), a través de las palabras de Denzin y Lincon, una metodología cualitativa es una “aproximación multimetódica, centrada en un enfoque interpretativo y naturalista de los objetos de estudio”. Seguidamente la estudiosa afirma

El término Cualitativo implica un énfasis en procesos y significados no estrictamente examinados en términos de cantidad, incluso, a veces, de intensidad o frecuencia, sino que realza la importancia de la naturaleza de la realidad socialmente construida, la intimidad de las relaciones entre el investigador y los que está investigando y cómo vamos a interpretar dicha realidad para detectar los elementos clave y distinguirlos de los menos relevantes (2011: 390).

De este modo, dado que el canon en la cultura musical es fruto de un constructo social, el trabajo profundiza en los contextos históricos, desde la perspectiva política, social, genérica cultural y concretamente musical. La recogida de materiales abarca diversa documentación: libros, artículos, tesis y páginas de internet que tratan sobre la historia política, cultural y musical, y más concretamente la composición, entre aproximadamente 1900-1950. De dicha documentación es necesario realizar una lectura con perspectiva de género que extraiga los elementos fundamentales para la comprensión del contexto, y reconstruya la genealogía de mujer, que está invisibilizada en la mayoría de los libros dedicados a la historia de la música.

### **1.4. Plan de trabajo**

La organización del trabajo supone la búsqueda de material riguroso, la lectura crítica y selección de aquellos materiales que aporten datos profundos e interesantes, e incluso la

ampliación de materiales a partir de la bibliografía propia de cada texto trabajado. La lectura de los textos hace descubrir nuevas líneas de investigación, instituciones culturales, mujeres compositoras, revistas de difusión musical o artículos de prensa de la época. De este modo, se ha ido ampliando la perspectiva al descubrir la importancia que tuvo el Lyceum Club de Madrid dentro del contexto cultural femenino, por su aportación a la visibilización de las mujeres en la esfera pública y su desarrollo como individuo. La investigación también me ha dado a conocer la *Revista Femenal*, la cual tiene gran importancia dentro de la composición femenina por su aportación en la genealogía de compositoras. Indagar en el contexto musical me ha acercado a la Generación de Maestros y a la Generación del 27 de la que destaca el Grupo de los Ocho. Bucear en la hemeroteca me ha dado a conocer las revistas con contenidos musicales como la revista cultural *Cruz y Raya* y las revistas musicales *Música e Ilustración Musical*. Se ha buscado, en la medida de lo posible, la localización de artículos de prensa de la época en las hemerotecas, siendo de gran ayuda la [hemerotecadigital.bne.es](http://hemerotecadigital.bne.es), con el fin de aportar el máximo rigor a la información. Cada paso dado ha favorecido la ampliación del volumen de compositoras trabajadas individualmente.

### 1.5. Estado de la cuestión

La invisibilidad del sexo femenino en el ámbito musical a través de los tiempos ha sido enfocada desde la Teoría Crítica alejando el arte musical de una trascendencia descontextualizada y aportándole una significación ideológica, política y social contextualizada en un periodo determinado (COOK, 2012). Se deja atrás, de este modo, la visión positivista y se comienza a analizar la historia de la música desde la perspectiva de la crítica postmoderna.

La crítica postmoderna va más allá, al mantener la noción de que conceptos como sujeto, razón, clase, género, identidad, arte, verdad, etc. Son construidos histórica y socialmente, y que, como tales, no son eternos ni estables (RAMOS, 2003: 34).

En los libros dedicados a la historia de la música, la mujer compositora está invisibilizada o aparece dentro del marco de la excepcionalidad: “Bajo esta dinámica de las excepciones algunas mujeres consiguieron por primera vez abrirse un puesto en el seno de la cultura formal” (VALCÁRCEL, 2018: 88). Como fruto de una musicología sin perspectiva de género, la mujer compositora está ausente en reconocidos libros de historia de la música

(DIBELIUS, 2004; MORGAN, 1994; SALVETTI, 1986; VINAY, 1986; MARTÍN, 1985; LANZA, 1986 y CHARLES, 2002).

Existen estudios dedicados a la presencia de las mujeres en la música, desde la crítica feminista, tratando los diferentes ámbitos musicales, compositoras, instrumentistas y directoras, la mujer en escena, la mujer mecenas, la recepción musical y la música popular (RAMOS, 2003; DIGÓN, 2000; Green, 1997), trabajos sobre las mujeres en los ambientes culturales de la primera mitad del siglo XX, como el Lyceum Club (MANGINI, 2006; GONZÁLEZ, 2015). Otros trabajos desarrollan su análisis sobre el canon musical desde una perspectiva de género, valorando la importancia que supone la visibilización de la mujer en el canon musical a través de las instituciones educativas. (LÓPEZ-PELÁEZ, 2013). Otros realizan el análisis del criterio de inclusión o exclusión de las mujeres dentro del canon (CITRON, 1993; COOK, 1998), la evolución del canon femenino en la música y las consecuencias de la denominación “música de mujeres” (RAMOS, 2010). Profundizando en ubicación geográfica y temporal del presente trabajo, se encuentran también ensayos sobre la mujer en la sociedad, la cultura y la música durante principios del siglo XX y la II República (ESTARLICH, 2018; MUÑOZ, 2015).

En las enciclopedias y diccionarios musicales es difícil acceder a biografías completas de las compositoras de la primera mitad del siglo XX. Dado que en la actualidad se está desarrollando la visibilización de las mismas se pueden encontrar información sobre ellas en pequeños artículos periodísticos o en determinados trabajos musicológicos de enfoque feminista (MATEO, 2019; PIÑEIRO, 2017; CUEVAS, Sara, JAPÓN, Diego, CUEVAS, José M<sup>a</sup>, 2011; MUÑOZ, 2012), también se encuentran pequeñas reseñas en notas al programa de conciertos que pretenden rescatar el trabajo de las autoras (PALACIOS, 2006) y en otras páginas divulgativas de internet.

## **2. Las mujeres en la cultura en España**

---

### **2.1. Contextualización histórica**

#### **2.1.1. Inicio s. XX**

Durante la Dictadura de Primo de Rivera se aprobó el decreto de 12 de abril de 1924 que “acepta el derecho al voto para los comicios municipales de las mujeres solteras y viudas, siendo excluidas las casadas para no crear discordia en el seno de la familia” (ESTARLICH, 2018: 101). En ese momento, la situación de las mujeres era sinónimo de ausencia de oportunidades, la hegemonía patriarcal dominaba a la sociedad. El rol asignado a las

mujeres era el de esposa y madre, el ángel del hogar, en oposición a la vida pública de los hombres, en cuyas manos estaba el trabajo, la política y la cultura. Las diferencias jurídicas entre los sexos se reflejaban en el trato asignado en caso de adulterio: la mujer adúltera era castigada con dos años de prisión, mientras que al hombre se le consentía, salvo que tuviese a la concubina en el hogar o que causase escándalo público. La educación estaba en manos de la Iglesia que distinguía el currículo en función del género, atribuyendo a las mujeres actividades propias del hogar. Las mujeres escritoras se veían obligadas a utilizar como pseudónimos, nombres masculinos o, en ocasiones, firmar con el nombre de sus esposos, para poder editar y publicar. Las mujeres que accedían al mundo laboral sufrían de discriminación salarial y tenían que abandonarlo al casarse para dedicarse al cuidado de la familia, mientras que el hombre era el *cabeza de familia*, productor y protector del núcleo familiar<sup>1</sup>.

Por otra parte, a principios del siglo XX surgieron cambios sociales debidos a la industrialización. Aumentó la emigración de las zonas rurales a las capitales y esto generó conflictos de clases y conflictos de género, al cambiar el rol laboral de las mujeres, que aumentaron su presencia como obreras y en el servicio doméstico. El analfabetismo era muy elevado, pero en el caso de las mujeres mucho más acusado.

A final del siglo XIX, sin embargo, se percibían los efectos de la declaración de Seneca Falls de 1848 en la que 70 mujeres y 30 hombres de ideología liberal firmaron en el Hall de Seneca una Declaración de Sentimientos, reseñada por Valcárcel (2018: 84)

Decidimos que todas las leyes que impidan que la mujer ocupe en la sociedad la posición que su conciencia le dicte, o que la sitúen en una posición inferior a la del varón, son contrarias al gran precepto de la naturaleza y, por lo tanto, no tienen fuerza y autoridad.

Esta reivindicación de las mujeres a la igualdad de derechos empezaba a difundirse a ambos lados del Atlántico y potenció los movimientos sufragistas. A principios del s. XX, el movimiento sufragista se fue desarrollando en toda Europa y España no fue ajena a ello. Clara Campoamor conseguiría, desde el Parlamento, la aprobación del voto femenino, quedando legalmente inserta dentro de la constitución de 1931.

En la defensa de la realización política de la mujer sustenté el criterio de ser su incorporación una de las primeras necesidades del Régimen, que si aspiraba a variar la faz de España no podría lograrlo sin destruir el divorcio ideológico que el desprecio del

---

<sup>1</sup> Para más información sobre este tema, cf. Estarlich (2018).

hombre hacia la mujer, en cuanto no fueran íntimos esparcimientos o necesidades caseras, imprimía a las relaciones de los sexos (CAMPOAMOR, 2018: 29).

En esta época, el pensamiento ideológico feminista queda patente en revistas dedicadas al desarrollo de la identidad femenina a través de la reivindicación de los derechos, como el voto, y el incremento de la actividad cultural de las mujeres. Ejemplo de ello es la Revista Catalana *Feminal*, dirigida en Barcelona por Carme Karr, suplemento del periódico *La Il·lustració catalana*, nacido en 1907, siendo su último número en 1917, por el encarecimiento del papel provocado por la llegada de la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup>.

Esta revista se incluía un apartado de opinión sobre la situación de la mujer en España, una sección literaria, musical, crónicas extranjeras, eventos sociales y publicidad. Carme Karr pretendía:

Aumentar la participación de las mujeres en cualquiera que sea el campo de acción, como el educativo, el cultural, el laboral o el del derecho al voto, es decir, pretende acercar los derechos de las mujeres a los derechos que ya poseen los hombres (MUÑOZ, 2012: 100).

A principios del s. XX proliferó el asociacionismo femenino como la *Asociación Nacional de Mujeres españolas* (1918), *La Unión de Mujeres Españolas* (1918), la *Federación Española de Mujeres Universitarias* (1921), la *Cruzada de Mujeres Españolas* (1921) y la *Juventud Universitaria Femenina* (1920) (GONZÁLEZ 2015: 725).

Se desarrollaron también instituciones destinadas a las mujeres como el *Lyceum Club* de Madrid que, a imagen del *The International Lyceum Club for women Artists and Writers* londinense, fue creado durante la dictadura de Primo de Rivera, en 1926, prolongándose hasta la II República, con María de Maetzu al frente, también “directora de la *Residencia de Señoritas* y fundadora de la *Juventud Universitaria Femenina*” (GONZÁLEZ, 2015: 721). Este club tenía entre sus objetivos la lucha por la igualdad y la emancipación de las mujeres. Para ingresar no eran impedimentos la edad, la orientación sexual ni las creencias políticas y religiosas, aunque tenía un espíritu laico. Entre las fundadoras constaban grandes mujeres como María Lejárraga, Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, la compositora María Rodrigo y Victoria Kent. Su estructura se distribuye en seis secciones más una: “la social, la de música, la de artes plásticas e industriales, la de literatura, la de ciencias, la internacional y una séptima sección especial, la hispanoamericana” (MANGINI, 2006: 128). Los conservadores, rechazando que las mujeres pudieran desarrollar una actividad cultural

<sup>2</sup> Para más información sobre este tema, cf. Muñoz (2012a); Muñoz (2012b).

institucionalizada y reivindicativa de sus derechos, etiquetaban a sus miembros y simpatizantes de “criminales, liceómanas, ateas, excéntricas y desequilibradas” (RODRIGO, 1979: 136)<sup>3</sup>.

Por otro lado, es de suma importancia la *Residencia de Estudiantes para Señoritas* en Madrid<sup>4</sup>, creada en 1915 y vinculada con la anterior a través de María de Maetzu, su directora. Allí acudían señoritas adineradas que venían de otras regiones de España o de la provincia de Madrid para desarrollar sus estudios, así como mujeres extranjeras que viajaban a España para estudiar lengua y literatura española. Esta residencia tenía un Aula de Cultura por la que pasaron intelectuales y artistas de la Generación del 27, con lo cual conectaba las actividades de la Residencia Masculina con la Femenina.

### 2.1.2. II República

Este intenso periodo histórico de la historia de España nació el 12 de abril de 1931, momento en que los republicanos y socialistas ganaron las elecciones, forzando la dimisión de Alfonso XIII y concluyó en 1936, a causa de la Guerra Civil Española. El 14 de abril de 1931 se proclamó la II República basada en un sistema democrático parlamentario que no tuvo el tiempo suficiente, a causa de la Guerra Civil, de cimentar las nuevas libertades que se iban a desarrollar. Políticamente se hallaban entre sus objetivos la eliminación del clasismo, el caciquismo y la desigualdad. Para ello se incidió en la educación de toda la población, sin distinción de género. El Ministerio de Instrucción Pública hizo una gran inversión, con el fin de reducir el analfabetismo, creando una escuela mixta y laica que anulaba la educación diferenciada en función al sexo y le quitaba de las manos a la iglesia el poder manipulador a través de la educación, favoreciendo, a su vez, la presencia de las mujeres en la esfera pública<sup>5</sup>.

En el terreno laboral se reconoció el derecho al asociacionismo y al sindicalismo, se decretó la jornada laboral de ocho horas y se fijó el domingo como día de descanso. Sin embargo, el servicio doméstico

Quedó excluido de la jornada de ocho horas, tampoco tenía derecho a las prestaciones de los seguros sociales, ni subsidio ni paro, ni de maternidad, ni podían beneficiarse de la Ley de Accidentes de trabajo, trabajando casi en régimen de esclavitud (ESTARLICH, 2018: 100).

<sup>3</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Mangini (2006); González (2015).

<sup>4</sup> Para más información sobre este tema, cf. Muñoz (2015).

<sup>5</sup> Para más información sobre este tema, cf. Estarlích (2018).

El 8 de mayo de 1931, el Gobierno provisional declara que las mujeres podían ser elegidas para el parlamento, pero no tenía derecho al voto, de este modo entraron a formar parte del parlamento Clara Campoamor y Victoria Kent. En la lucha por los derechos de las mujeres Clara Campoamor defiende, a favor de las mujeres, el voto femenino y la causa que trataba en desigualdad en caso de adulterio a hombres y mujeres. El 1 de octubre de 1931 entró en vigor la Ley de maternidad. El decreto de 9 de diciembre de 1931 estableció que el matrimonio no era causa de fin de contrato de trabajo. La ampliación de derechos de las mujeres incluye la aprobación del divorcio, el 11 de marzo de 1932, el derecho a la anticoncepción y el aborto.

El 9 de diciembre de 1931 quedó aprobada la nueva Constitución. En esta quedan por escrito las nuevas libertades atribuidas a las mujeres:

#### Igualdad de Sexos:

Art. 2, Todos los españoles son iguales ante la ley. Art. 25, No podrá ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas. El Estado no reconoce distinciones y títulos nobiliarios.<sup>6</sup>

#### Derecho al voto de las mujeres:

Art. 36, Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes.<sup>7</sup>

#### No discriminación en puestos oficiales:

Art. 40, Todos los españoles, sin distinción de sexo, son admisibles a los empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen.<sup>8</sup>

#### Igualdad de derechos en la Familia:

Art. 43, La familia está bajo la salvaguardia especial del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación en este caso de justa causa.<sup>9</sup>

#### Acceso de las mujeres al trabajo:

Art. 46, El trabajo, en sus diversas formas, es una obligación social, y gozará de la protección de las leyes. La República asegurará a todo trabajador las condiciones necesarias de una existencia digna. Su legislación social regulará: los casos de seguro de enfermedad, accidentes, paro forzoso, vejez, invalidez y muerte; el trabajo de las mujeres y de los jóvenes y especialmente la protección a la maternidad; la jornada de

<sup>6</sup> [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf) . 23 Diciembre 2018. 20h

<sup>7</sup> *Íbid.*

<sup>8</sup> *Íbid.*

<sup>9</sup> *Íbid.*

trabajo y el salario mínimo y familiar; las vacaciones anuales remuneradas: las condiciones del obrero español en el extranjero; las instituciones de cooperación, la relación económico-jurídica de los factores que integran la producción; la participación de los obreros en la dirección, la administración y los beneficios de las empresas, y todo cuanto afecte a la defensa de los trabajadores.<sup>10</sup>

### 2.1.3. Guerra Civil y Franquismo

La Guerra Civil (1936-1939) supuso la eclosión de la confrontación de dos visiones políticas opuestas, una revolucionaria, responsable de la evolución que la II República supuso socialmente y otra que pretendía volver a las estructuras del pasado. El triunfo de la ideología de derechas, personalizada en Franco, daría fin a la evolución social y cultural fruto de la II República.

Artistas e intelectuales huyeron de España, viéndose obligados al exilio para evitar las repercusiones que su ideología tuviera hacia ellos o hacia sus familiares en el nuevo contexto represivo.

En la Dictadura el papel de la censura vetaba cualquier manifestación cultural que señalase al comunismo, el ateísmo, la libertad sexual o cualquier expresión que se encontrara fuera del marco de la moral católica y franquista. El rol de la mujer era redirigido hacia el hogar y la esfera privada, por lo que se negaba a las mujeres la capacidad de desarrollar su actividad musical en España y se invisibilizó la genealogía de mujer. A las mujeres, ángeles del hogar, se les permitía la interpretación musical dentro de la esfera privada, ornato de las clases pudientes. Sobre el talento creador femenino expresa Pilar Primo de Rivera, en 1942:

Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos han hecho (MAYORDOMO-FERNÁNDEZ, 1993: 137).

Desde 1939, al ser Madrid tomada por los sublevados, los miembros del *Lyceum Club* se dispersaron entre el exilio, la cárcel y el silencio, mientras que la Sección Femenina se apropió de la institución, convirtiéndola en el *Club Medina*, con la finalidad de reconducir a las mujeres al papel del ángel del hogar.

---

<sup>10</sup>Ibid.

## 2.2. El contexto musical

### 2.2.1 Visión general

Se denomina *Generación de los Maestros* a los compositores nacidos aproximadamente entre 1879 y 1893, amigos y colegas de los poetas del 27, entre los que se encuentran Manuel de Falla, María Rodrigo, Conrado del Campo, Emma Chacón, Óscar Esplá, Jesús Guridi, Federico Mompou, Joaquín Turina, Emiliana Zubeldía y José Subirá. La siguiente generación de músicos se integra en la llamada *Generación del 27*, “también llamada Generación de la República” (DE LA OSSA, 2018: 22). El término, asociado primeramente a la literatura, se aplica también a esta generación de músicos, por las relaciones personales y culturales entre ambos ámbitos culturales. Esta generación se caracteriza por ser jóvenes compositores de aires revolucionarios y renovadores en la escritura musical.

Madrid y Barcelona fueron los dos principales centros artísticos. En Madrid, fue muy prolífica la actividad llevada a cabo en la Residencia de Estudiantes, creándose una gran relación entre las artes, en particular la literatura y la música. De entre esta generación de músicos se creó en Madrid el llamado Grupo de los ocho, compuesto por Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Juan José Mantecón, Rosa García Ascot y los hermanos Rodolfo y Ernesto y Halffter, cuyo nexo de unión fue el espíritu renovador y los gustos musicales comunes. Esta nueva generación de compositores entendía el nacionalismo musical como un lenguaje del pasado, sintiéndose más afines a las influencias internacionales. En Barcelona el Orfeo Catalá acogió al unísono a compositores, intérpretes y directores, formando este grupo algunos como Frédéric Mompou, Ricardo Lamote, Manuel Blancafort, Joaquín Zamacois, Roberto Gerhard y Eduardo Toldrá, a los que se suman Llúisa Casagemas, Carmen Karr, Narcisa Freixas e Isabel Güell.

Manuel de Falla tuvo gran influencia en los músicos del 27. Su relación con Federico García Lorca dio como fruto el Primer Concurso de Cante Jondo en Granada, donde ya aparecían las premisas que influirían sobre la generación posterior, el ir de lo local a lo universal.

Durante la II República se desarrolló el interés por la cultura y, en particular, por la música<sup>11</sup>, pretendiendo redescubrir el pasado musical a la vez que asimilar el lenguaje de la música europea, con el fin de perder los complejos de una música populista y exportar la música española al resto del mundo, primero Europa y luego América.

El decreto del 15 de septiembre de 1931 presenta un programa de trece puntos (DE LA OSSA, 2018: 33), de los que los ocho principales son:

---

<sup>11</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros De La Ossa (2018); Ruiz (2016).

1º Dar a la música una proyección social. 2º Insertar la música dentro de la intelectualidad de los treinta. 3º Estimular la creación musical. 4º Descentralizar la música en un momento en que el regionalismo, como señala Mainer, comienza a ser una realidad rampante creadora. 5º Reavivar la investigación musicológica. 6º Reformar la enseñanza musical. 7º Cambio de la concepción y ordenación de los medios musicales: orquestas, ópera, directores, coros, zarzuelas, etc. 8º Fomento y depuración de la música folklórica (CASARES, 19887: 315).

Los estudios musicológicos y la crítica musical se desarrollaron durante estos años, quedando reflejados en diferentes revistas culturales. Por ejemplo, *Cruz y Raya* fue fundada el 15 de abril de 1933, contando con “editores pertenecientes a todos los ámbitos de la investigación, desde médicos y juristas hasta músicos y críticos de literatura” (GONZÁLEZ, 1998: 83-84) y se publicó durante los años de la II República, bajo la dirección de José Bergamín, gran amigo de Manuel de Falla, que colaboraría en la revista con artículos musicales.

Traspassando la línea de la Guerra Civil, aparece la publicación *Música* en Barcelona, editada por el Consejo Central de la Música, bajo la Dirección General de las Bellas Artes. Fue una revista mensual que fue editada de enero a junio de 1938. Parte de la plantilla estaba conformada por compositores de la Generación del 27 que, a pesar de ser una generación liberal, era exclusivamente masculina, como Salvador Bacarisse, Robert Gehrard, Julián Bautista y Rodolfo Halffter. Los artículos abarcaban desde los estudios musicológicos hasta la crítica musical del momento, tanto nacional como internacional, incorporando reseñas de conciertos de obras estrenadas compuestas por mujeres en las que se valoraban la calidad de las mismas.

En esta época la influencia de la radio en la recepción musical influye en el panorama musical, por ejemplo, Salvador Bacarisse fue director artístico de unión Radio hasta 1936 y, desde esa posición, contribuyó a la composición musical a través de emisiones y concursos.

La promoción de la música española fue una constante en su programación, ya que se le reservó un notorio espacio. También reflejó los estrenos de obras conforme iban sucediéndose. La creación de nuevas composiciones fue un claro objetivo fijado desde su inicio al organizar concursos a los que presentaron obras muchos miembros de la Generación del 27 o de la República- por citar dos ejemplos, Rodolfo Halffter y Julián Bautista se alzaron con algunos de ellos- (DE LA OSSA, 2018: 28).

Respecto a la docencia, se impartía en Conservatorios y Escuelas de Música, así como en instituciones como las Sociedades Musicales y las Bandas de Música. Grandes compositores fueron maestros de otros grandes, como Falla de Rosa García Ascot y de los hermanos Halffter. Conrado del Campo tuvo como alumnos desde su Cátedra en el Real

Conservatorio de Madrid y en sus clases particulares a Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y José Muñoz Molleda, entre otros. De este modo conectan ambas generaciones que trabajan con la polaridad de la música alemana y francesa. Los compositores internacionales más admirados eran Stravinsky, Debussy y Ravel.

En 1931, se creó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos conformada por músicos de la *Generación de Maestros* y de la *Generación del 27*, siendo su presidente Óscar Esplá. Esta institución tenía como finalidad el avance musical en España en sus diferentes áreas. Para ello fomentó los concursos de composición, cuyas obras ganadoras serían editadas y estrenadas y:

La composición de nuevas obras, la organización de conciertos de música española en países extranjeros, la formación de nuevas agrupaciones musicales y salas para el desarrollo de eventos, y una estructuración de la enseñanza musical (DE LA OSSA, 2018: 40).

El Estado tomó las riendas en las diferentes manifestaciones culturales, por ello, en 1932 Fernando de los Ríos creó el Consejo Nacional de Cultura. “La música, teatro lírico, danza o cualquier otro espectáculo que pudiese ser considerado de interés cultural, podría ser prestado por el Estado” (RUIZ, 2016: 159).

En 1934, dentro del segundo bienio de la II República, con el poder en manos del conjunto radical-cedista, se disolvió la Junta, creándose una nueva entre 1934-1935 en la que se mermaron las ayudas y se retrocedió a un lenguaje más tradicionalista. Durante la Guerra Civil se redujo el ambiente musical y las referencias musicales cobraron un sentido de exaltación patriótica, con función propagandística. La Junta Nacional de Música se reorganizó y controló el presupuesto destinado a la música fomentando la recopilación de canciones populares y la edición de nuevas obras.

### **2.2.2. Mujeres en la composición**

La composición, a diferencia de la interpretación, se valoraba en su vinculación al acto intelectual y al acto creativo, como expone la siguiente máxima hegemónica patriarcal:

El concepto de creatividad se asocia con la masculinidad en la sociedad patriarcal como resultado de los dualismos que relacionan lo masculino con la mente y la producción y lo femenino con el cuerpo y la reproducción (DIGÓN, 2000: 34).

Esta concepción define a la perfección las causas del rechazo social que han sufrido las mujeres ante el hecho creativo de la composición musical. Las mujeres eran aceptadas en los conservatorios, pero el currículo se diferenciaba según género. Para las mujeres, el

estudio estaba enfocado al “conocimiento de unas nociones prácticas que les permitiera brillar en los salones del siglo XIX” (SÁNCHEZ DE ANDRÉS, 2008: 57)

Las mujeres eran aceptadas como docentes y como intérpretes en instrumentos como el piano, el arpa, el canto y excepcionalmente en instrumentos de cuerda frotada. No eran aceptadas en cambio como intérpretes en instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, por considerarse una actividad *antiestética*, al crearse una imagen poco femenina por la colocación de la embocadura, la sonoridad, el tamaño del instrumento o los movimientos necesarios para la interpretación. La dirección orquestal era asumida como un campo exclusivamente masculino. Respecto a la composición, esta se consideraba una actividad creativa, y por ello escapaba a los roles femeninos, asumiéndose que por su naturaleza pertenecía exclusivamente a los hombres. En España, la mujer compositora se hallaba dentro del marco de la excepcionalidad, y la crítica musical, en manos de los hombres, dificultaba el desarrollo profesional de estas. La posibilidad de estrenar obras para orquesta o determinados instrumentos era mínima, dado que existía un veto para las mujeres.

Se manifestaba incluso el menosprecio de los propios compañeros varones compositores. Joaquín Turina, en su artículo *Música Española*, de 1914, en el que pretendía, según sus propias palabras, “hacer un viaje artístico a través de la península española, en el que he omitido todo nombre relativo a intérpretes” (TURINA, 1982: 132), de entre 40 compositores solo nombra a una mujer, “María Rodrigo, autora de la ópera *Becqueriana* y de lindas canciones” (TURINA, 1982: 131). A pesar de este reconocimiento, el mismo Turina expresó en su artículo *El Feminismo y la Música* que:

La mujer puede abordar el estudio de los instrumentos, y, en ocasiones puede aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición. Afortunadamente en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, Dios mío!... estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre (TURINA, 1914: 8).

También existían, mujeres que despreciaban las cualidades femeninas para la composición, como la política y crítica artística Margarita Nelken:

Y es que la mujer, en general, no puede ser compositora. La sinfonía, como la tragedia, para tener vida tiene que producir en cada uno todas las sensaciones que uno desee encontrar; debe estar abierta a toda clase de sensaciones; y una mujer, por muy libre que sea, por muy preparado que esté su espíritu, tiene forzosamente que vivir una vida menos completa que la de un hombre, tiene que quedar extraña a un gran número de sensaciones y, por consiguiente, ignorándolas, o conociéndolas solo indirectamente no las podrá realizar en una obra. (LORENTA, 2018: 8).

Sin embargo, los movimientos feministas fomentaban la composición femenina visibilizando la genealogía de mujer. La Revista Catalana *Feminal*, con el fin de fomentar la autoría femenina y crear un vínculo entre compositoras, publicó a lo largo de su existencia piezas de:

Pilar Azopardo, María Carratalà, María del Pilar Contreras, María Davalillo, Onia Farga, Rosa García Ascot, Paquita Madriguera, Margarita Orfila, María Luisa Ponsa, Lluïsa Casagemas, Narcisa Freixas, Isabel Güell, Carme Karr, Ángela Abélous, Gloria Bulbena, Concepció Compte y Jordi, Carmina Durán y Badía, María-Elena de García Facio, Dolors Massons Rabaseda, Paquita Peñuelas, María de Montserrat Porta de Grau, Mercè Vila Raventós, María Vila Raventós, Ibintza. (MUÑOZ, 2012: 12).

En el marco feminista afloraron los movimientos activistas a favor de la emancipación y el reconocimiento de las libertades de las mujeres, destacando nombres como María Lejárraga, Elena Fortún o María Maetzu. Se realizaban actos musicales reivindicativos como el concierto del 13 de abril de 1929 en el Ateneo de Madrid, *Las mujeres y la música*, en el cual participaron María Rodrigo, Ascensión Martínez, Mari Carmen Figuerido y María del Carmen López Peña<sup>12</sup>.

### 3.Compositoras españolas

#### 3.1. Narcisa Freixas Cruells (1859-1926)

Hija del escritor Pere Freixas Sabater, Narcisa nació el 16 de diciembre de 1859 en Sabadell, Barcelona. Compaginó sus estudios de pintura y escultura con los de música. Estudió solfeo y piano con Joan Pujol y composición con Felipe Pedrell y Enrique Granados y enfocó su carrera en la pedagogía musical infantil renovando la pedagogía musical. Publicó en 1900 sus primeras obras *Cançons catalans*. De 1905 es su colección *Cançons de Infantas*, premiada en la Festa de la Musica Catalana, realizada por el Orfeo Catalá. En 1908 otro volumen, del mismo nombre, fue premiado en los Juegos Florales de Gerona. Colaboró con la institución *Cultura Musical Popular*, de enseñanza infantil, creando un coro solidario que interpretó más de 200 conciertos en cárceles, centros obreros, hospitales y asilos. Tras una exitosa invitación para ofrecer una conferencia, en 1917, por el Ateneo de

<sup>12</sup> Citado en BERNABÉ, Elías. *María Rodrigo, compositora de la República*. <https://www.valledeelda.com/blogs/musica-y-zarzuela/9956-maria-rodrigo-compositora-de-la-republica.html> Consultado el 10-5-2019, 17'30h.

Madrid, el ministro de Instrucción pública le encargó un curso sobre el “perfeccionamiento del canto en las escuelas”, dando como fruto la creación de un coro<sup>13</sup>.

Su catálogo cuenta con *Corpus* (1885), marcha solemne para piano, la nana *Non-Non* (1885), Las canciones catalanas *La Falsa vineta*, *Lo Lilador d'or*, *El Bes desijad*, *La Festa major*, *La barca*, *L'ombra de Nazaret*, *Ay*, *l'esperansa*, *Las campanas del convent*, *Sonrim d'amor*, *Decandiment*, *Primaveral* y *Lo pelegrinet*, (1900); la primera serie de *Cançons d'infants*, de 1905, que contiene *El jutits estudiants*, *Vostre Mestre!*, *Ella maneta*, *Timp pò*, *La campaneta*, *Tan pètitet*, *El bons compamps*, *El pomeró* y *Les minetes* y la segunda serie, de 1908, que contiene *Rataplim!...Rataplam!...*, *La doneta*, *Les jorques*, *El dijoud a l'escola*, *L'aguila*, *El pare nostre dels infants*; la canción escolar *Vot d'infants* (1912) con letra de Marcerdá de Maciá; para voz y piano las *Cançons amorosas* de 1916 y las *Cançons populars catalanes*; la obra de piano para niños *Llibre de nines*, *Las campanas del convento*, para violín y piano; las sardanas *A Sant Medí*, *Dolça Catalunya*, *Flors de la terra*; de gran formato, la música escénica *La Cova de mar: Festa complet*, estrenada en 1905; *Rodamon*, con libreto de R. Nogueras, estrenada en 1907; *La pastoreta*, obra de teatro infantil con texto y música de la autora; *L'Ametget* para coro; y la comedia musical *Pequeños caballeros del dragón o el sueño de un soldado de plomo*, con libreto de J.M. Petit Freixas, obra póstuma de 1939.

Murió el 20 de diciembre de 1926, en Barcelona. Sus amigos, entre los que se encontraban Amadeo Vives y Santiago Rusiñol, publicaron en 1928 un libro con canciones inéditas de Narcisa, a modo de homenaje.

### **3.2. María del Pilar Contreras y Alba (1861-1930)**

Andaluza nacida en Alcalá la Real, Jaén, el 12 de octubre de 1861. Es mayormente conocida en su labor como escritora que como compositora. Realizó sus estudios en la Universidad de Jaén e inició su carrera en el periódico *La Verdad*, donde publicó sus primeros ensayos poéticos. Su producción incluye obras teatrales y poesía y la colaboración con diferentes medios periodísticos que duró toda su vida, como en la revista *Feminal* de Barcelona. Al casarse con el Vicecónsul de Perú en España, Agustín Rodríguez Martín, cambió su nombre por María del Pilar Contreras de Rodríguez. De su matrimonio nacieron cuatro hijos.

A los 17 años obtuvo el Premio de la Exposición Provincial organizada por la Sociedad económica en Jaén por su obra musical el vals *Cástor y Polúx*. Gran parte de su producción

---

<sup>13</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Muñoz (2012b); Rodríguez de la Torre (s.f.); Lorente García (2013); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

musical está dirigida a niños y jóvenes, aunque abarca diferentes campos. Su versátil catálogo incluye la música del poema de Ventura Ruiz de Aguilar *El malvís fugitivo* (1890), *Álbum Musical de Canciones Escolares* (1905), el sainete lírico *Ensayo General*, estrenado por las alumnas del colegio de María Inmaculada en 1911, la zarzuela *Niños y Flores* estrenada en 1913, la comedia lírica *Las tres apariciones* (1917), la zarzuela *Las niñas en el bazar* (1917) y el juguete cómico lírico *Qué cosas tienes, Benita* (1917). Compuso gran cantidad de himnos como *A la caridad*, *A Cervantes*, *A la Patria*, *Al trabajo* y *A Villacarrillo*, musicó y estrenó muchas obras teatrales de su compañera Carolina Soto y Corro, “de carácter educativo y moralizadora, publicada en Madrid, en seis tomos entre 1910 y 1917, en la imprenta de Antonio Álvarez” (RAMÍREZ, 2000: 114), que estrenaron en colegios como las Escuelas Dominicales de Madrid y el colegio de María Inmaculada y en parroquias como la de Santa Teresa y Santa Isabel de Chamberí. *La alborada de las flores* fue estrenada en junio de 1912 y escribe el *Himno* para el I centenario de la Guerra de la Independencia que cantaron los niños de la Escuela Modelo en la plaza del Dos de Mayo de Madrid. De gran formato compuso la zarzuela *Entre castaños*, con texto de Pérez Giralde y J. Vázquez, y la Ópera *La Virgen del Torrente*. Su vinculación con la música la lleva a ofrecer conferencias en la sede madrileña de la Unión Iberoamericana como *La Música: su influencia en la educación popular; su importancia en nuestras relaciones con los pueblos ibero-americanos*.<sup>14</sup>

Falleció en 1930, ciega tras haber padecido desde su juventud una progresiva pérdida de visión, a causa de la miopía. A pesar de su extensa producción musical, tanto ella como su obra quedaron en el olvido.

### 3.3. Carmen Karr i Alfonsetti (1865-1943)

Nació en Barcelona el 16 de marzo de 1865. Desciende de una familia burguesa cosmopolita, de madre italiana y padre francés, viviendo en un entorno cultural, nieta del compositor, pianista director musical de la casa de pianos Erard, Henri Karr y sobrina del novelista francés Alphonse Karr, En su actividad como escritora colaboró con los periódicos *L’Avenç*, *Or i Grana* y *Joventut*, utilizando pseudónimos como “Liceista, Escardot, Xènia y Joana Romeu” (MUÑOZ, 2012: 15). Comprometida con la causa de las mujeres, en 1910 impartió conferencias en el Ateneu Barcelonès en pro de una educación equiparada para niños y niñas, y en 1916 exponiendo sus ideas reivindicativas, en 1915 fue fundadora y presidenta del Comité Femenino Pacifista de Catalunya, y en 1921 la asociación feminista

<sup>14</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Arjona (2015); Fernández de Cano (s.f.); Lorente García (2013); Simón Palmer (s.f.).

Acción Femenina y de la Escuela de la mujer. Así mismo, dirigió el pabellón de la mujer de la Exposición Universal de Barcelona de 1929 con la finalidad de visibilizar la actividad de las mujeres, fundó la residencia de estudiantes La Llar y fue la creadora de la revista *Feminal* con la que pretendía dar voz a las mujeres<sup>15</sup>. En dicha revista, destaca del total de partituras publicadas, “el elevado porcentaje de mujeres 78% en relación al de hombres 22%” (MUÑOZ, 2012: 99).

Musicalmente es de formación autodidacta, moviéndose en círculos cercanos a Felipe Pedrell. Estuvo vinculada con el mundo musical wagneriano, a través de su relación con Joaquim Pena y tuvo relación con Apel les Mestes, Enrique Granados y el padre Donostia. La mayor parte de su producción compositiva es para voz y piano, poniendo música a poesías catalanas de poetas de principios del s. XX como *Canço de Juliol*, *Las arañas* (1903), *Preludi de primavera* (1903), *La Non non dels papellons* (1903), considerada el himno del modernismo, *Canço d'abril* (1907), *Canço de la tarda* (1907), *Nota de tardor* (1907), *Vesprada* (1907), con texto de Apel les Mestres; *La mort de la Verge* (1900), *La nadala* (1907), el lied *Tranzit* (1906), con texto de Jacint Verdaguer; *Dida de l'infant* (1907), con texto de Àngel Guimera<sup>16</sup>.

En 1880 se casó con Josep Maria Lasarte, con el que tuvo cuatro hijos. Falleció en Barcelona el 29 de diciembre de 1943, después de convertirse, a través de su labor, en una de las pioneras del feminismo catalán.

### 3.4. Lluïsa Casagemas i Coll o Luisa Casagemas Coll (1873-1942)

Nace en Barcelona el 13 de diciembre de 1873. El arte fluía por las venas de la familia, de hecho, es la hermana del pintor Carlos Casagemas. Comenzó a estudiar piano a los 6 años y a los 11 compuso su *Ave María*. Estudió violín con Agustín Torelló y canto con Giovanna Bardella en el Conservatorio del Liceo, armonía a los 15 años con Sánchez Gavañach y, en el terreno de la composición, fue discípula de Francisco de Paula. A los 19 años ya había escrito sus dos óperas *I Briganti*, en cuatro actos, basada en el libreto de Andrea Maffei, y *Schiava e Regina*. Felipe Pedrell escribió en la revista *Ilustración Musical*:

Efectivamente, el que una señorita haya compuesto una ópera formal a la edad de 18 años y con sólo tres de estudios, no sabemos tenga precedente y por lo tanto estaba justificada toda reserva por más que el conocimiento personal de la joven autora nos ha permitido apreciar de una manera inequívoca las especiales dotes nativas que para la

<sup>15</sup> Véase 2.1.1. Inicio siglo XX, página 12.

<sup>16</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Muñoz (2012a); Muñoz (2012b) Cuevas Romero, Japón Ruiz, Cuevas Romero (2011); Lorente García (2013); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

música dramática la adornaban, ya mucho antes de acometer la descomunal empresa de que hoy damos cuenta y que excede a cuanto pudiéramos augurar en nuestros apuntes del año pasado (PEDRELL, 1892: 185).

La ópera en tres actos *Schiava e Regina*, cuyo libreto pertenece a Josep Barret, obtuvo en 1892 el premio con Medalla y Diploma en la Exposición Universal de Chicago. Su estreno en la temporada 1893/94 en el Liceo de Barcelona fue frustrado a causa del atentado anarquista que sufrió el teatro el 17 de noviembre de 1893, produciendo la suspensión de toda la temporada, por lo que la Reina María Cristina solicitó en compensación, la interpretación de fragmentos de la obra en versión voz y piano, en un concierto semiprivado en el Palacio Real. Felipe Pedrell finaliza el artículo mencionado anteriormente:

Por lo que llevamos dicho esperamos, fundadamente, que el pueblo norteamericano amante del genio y de las empresas valientes, no sólo apreciará el mérito intrínseco de la obra de Luisa Casagemas, sino que habrá de tener en especial estima lo que la misma representa dadas las raras condiciones que concurren y hacen confiar que en el porvenir sea la joven compositora una gloria del arte español (PEDRELL, 1892: 186).

A pesar de la dificultad que suponía para las mujeres estrenar obras de gran formato, estrenó la fantasía descriptiva, de formato sinfónico, *Crepúsculo* en el Teatro Lírico, el 19 de octubre de 1893, por la Orquesta de la Sociedad Catalana de Conciertos, y en el Gran Teatro del Liceo el 31 de enero de 1894.

Pedrell catalogó su obra distribuida en 110 obras para voz y piano, de ellas 12 editadas; 12 obras de piano, editadas 5; 17 obras para varios instrumentos, una editada; la ópera *I Briganti* y su obra *Montserrat*, que lleva el op. 227 (MUÑOZ, 2012: 13).

Más allá de la catalogación de Pedrell, su producción musical ronda las 300 obras, de las que más de 110 son para canto y piano, como *Tu mi salvasti, amor*, interpretada en el Teatro Lírico de Barcelona en 1894. A pesar de que la edición se hallaba en manos masculinas, la calidad de sus obras fue reconocida por las editoriales. De este modo, algunas de sus obras, *La Bergeronnette*, op.230 (1929), *Noche estrellada*, para violín y piano (1918), música religiosa, *Ave verum* (1926), *Panis angelicus* (1926), *Pie Jesu* (1926), canciones y música de danza, el schotis *Es mi niña tan bonita* (1927), el pasodoble para sexteto *Aires de Cataluña* (1931), fueron editadas por Unión Musical Española; *Prega por mi* fue editada por Juan Ayné; El tango *La rosa blanca* (1928) fue editado por Alíer de Madrid, *Gran fantasía sobre "los amantes de Teruel"*, basada en los temas de *Los Amantes de Teruel* de Bretón fue editada por la editorial Antonio Romero de Madrid; *Ave María* y la

fantasía para piano *Granadina* (1900) fueron editadas por Rafael Guardia y El vals *Ensueño* (1911) fue editado por Seix Barral<sup>17</sup>.

Falleció en Madrid en 1942 y, a pesar de sus grandes éxitos, la crítica la ha mantenido excluida del canon musical.

### 3.5. María del Carmen López Peña (1885-1941)

Madrileña nacida el 11 de noviembre de 1885, realizó sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid, y estuvo bajo la tutela de Pedro Fontanilla en armonía y composición, Bernardo Gabiola en órgano y Lorrentini en canto. Compositora y cantante, fue fundadora y directora de la Sociedad de Amigos de la Música de Madrid, en 1913, a la que dedicó el poema lírico *Cruz de Mayo* con texto de Velasco Zazo, estrenado el 26 de mayo de 1919 en el Teatro ABC, en Madrid. Su fallecimiento data de 1941. Participó en el concierto *La mujer en la música* ofrecido el 13 de abril de 1929 en el Ateneo de Madrid, junto a Ascensión Martínez, María Rodrigo y María del Carmen Figuerido.

En el número 12 de la revista *Lira Española*, de la que era colaboradora, López Peña concluye una Carta abierta al Sr. R. del Villar con estas palabras en las que refleja los prejuicios hacia las mujeres en el ámbito de la música:

Perdóneme, Sr. Villar, sí, como vulgarmente se dice, me metí donde no me llamaban de modo directo. Sé que mis frases, por ser de mujer, primero, y también porque en sí no llevan la menor cantidad de intriga ni prejuicios contra nadie, serán censuradas para algunos e indiferentes para muchos. No importa: LIRA ESPAÑOLA abre sus puertas al criterio respetuoso de todos los músicos en todas las cuestiones (López y Peña, 1914: 4-5).

Su obra abarca música para voz y piano, la obra sinfónica *Nocturno para orquesta sobre temas árabes*, *Escena lírica para cuarteto y coros mixtos*, *Canciones para canto y piano* y la Ópera de Cámara *Cuadros líricos madrileños*<sup>18</sup>.

### 3.6. María Rodrigo (1888-1967)

Nace en Madrid el 20 de marzo de 1888 en un entorno familiar muy culto. Llegó a hablar español, alemán, francés y algo de ruso. Es considerada la primera mujer que pudo vivir de la música, combinando la composición con la interpretación y la enseñanza musical. Con muy poca edad comenzó los estudios musicales con su padre, Pantaleón y los continuó en

<sup>17</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Rodríguez de la Torre (s.f.); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008); Muñoz (2012b); Cia (2017).

<sup>18</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Falquina Gómez (2016); Rodríguez de la Torre (s.f.); Cuevas Romero, Japón Ruiz, Cuevas Romero (2011); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008); Bernabé Pérez (2018).

el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. Estudió piano con José Tragó, armonía con Valentín Arín y Pedro Fontanilla, y composición con Emilio Serrano. Acabó sus estudios con la máxima calificación, sobresaliente y Premio fin de grado. María obtuvo los siguientes premios de composición: el premio de los Juegos florales de Murcia por su *Sonata para piano*, en 1911; el Premio del Círculo de Bellas Artes, por *Obertura para Orquesta*, en 1912; y el Premio de la Exposición de Bellas Artes por su *Cuarteto para instrumentos de arco*, en 1913<sup>19</sup>.

Fue becada por la Junta de Ampliación de estudios de la Institución Libre de Enseñanza y continuó sus estudios en Europa entre 1912 y 1915. Fue alumna de Richard Strauss y de Anton Beer-Wallbünn, en Munich, compartiendo aula con Wilhem Furtwängler y Carl Orff. De esta etapa son sus obras *Cuarteto de Cuerda* (1912), *Quinteto para piano y vientos* (1913), *Impresiones sinfónicas* y *Mudarra* (1914), poema sinfónico para gran orquesta.

Regresó a España a causa de la Primera Guerra Mundial y compatibilizó su vida en los escenarios como pianista con la composición y la docencia. Fue catedrática de Conjunto vocal e instrumental en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, impartiendo clases de Conjunto Coral. Joaquín Turina la recomendó como pianista concertante para el puesto en el Teatro Real, donde trabajó junto al reconocido tenor Miguel Fleta. Destaca, así mismo, su colaboración con la Universidad Popular de Madrid, creada para divulgar la música clásica y dar acceso a sus estudios en los sectores más humildes de la sociedad.

María Rodrigo abarcó diferentes géneros compositivos y escribió piezas breves, música de cámara, música para piano, colecciones de canciones, música sinfónica, ópera, zarzuela y ballet. Compuso las primeras obras en géneros de pequeño formato, para ser interpretadas dentro del marco académico-docente o en conciertos femeninos creados para dar visibilidad a las obras compuestas por mujeres. Su progresivo reconocimiento propició el respeto de sus homólogos masculinos y la presencia de su obra en la esfera pública la animó a componer obras de gran formato.

Los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero escribieron los libretos para, en primer lugar, la zarzuela *Diana Cazadora*, o *Pena de muerte al amor*, estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en 1915 y editada por Unión Musical Española en 1916, y, en segundo lugar, la ópera en un acto, *Becqueriana*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 9 de abril de 1915. Eduardo Muñoz escribió una crítica del estreno en *El Imparcial*:

---

<sup>19</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Manchado Torres (2016); Bernabé Pérez (2018); Falquina Gómez (2016); Lorente García (2013); Lorente Falcón (2018); García Tomás (2017); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

Aquí, donde la intelectualidad femenina parece todavía algo absurdo, se esperaba el estreno de María Rodrigo como una cosa excepcional y anómala, un fenómeno inexplicable en esta sociedad tan pacífica y asustadiza, donde la mujer es considerada, y a sí misma se considera, como algo encantadoramente inútil, objeto de lujo o de adorno, esclavizado voluntariamente a la vida ociosa y familiar (1915: 3).

Al final de la columna, los prejuicios se tornan entusiasmo:

El éxito que premió la obra de María Rodrigo, aun siendo muy grande, nos pareció merecidísimo. Entre una tempestad de aplausos y de bravos se alzó el telón incontables veces; movido el público por una corriente de admiración y de simpatía, hizo salir a los autores con ovaciones de creciente entusiasmo, que la joven artista escuchó conmovida y cuyo recuerdo ha de ser un estímulo para seguir escuchando con la misma fe que hasta aquí (ibid).

A pesar del éxito de su obra, parte de la crítica la menospreciaba utilizando apelativos como *Damita*, *Mujercita*, *Obrita* o *Españolita*, al referirse a ella.

Al ganarse el respeto de la comunidad musical, pudo estrenar y publicar sus obras, destacando sus *Impresiones Sinfónicas* (1917); *Alma sinfónica* (1917) poema sinfónico estrenado en 1917 por la Orquesta Filarmónica de Madrid; *Las hazañas de un pícaro*, sainete estrenado en el Teatro Apolo en 1920; *La copla intrusa* (1930), editada por Unión Musical Española; y sus *Rimas Infantiles* (1930), estrenadas por la Orquesta Clásica de Madrid en el Teatro de la Comedia de Madrid.

De la colaboración entre María Rodrigo y María Lejárraga surgen las obras *Salmantina*, ópera estrenada en 1914; *Linterna Mágica*, estrenado en 1921 en el Teatro Eslava de Madrid; *El Pavo Real*, comedia poética en tres actos estrenada en el mismo Teatro Eslava en 1922; *Ayes*, tres canciones para soprano y piano, editado en 1924 por Unión Musical Española e interpretadas en 1925 en la Asociación de Cultura Musical; y *Canción de Amor*, ópera de cámara en un acto, estrenada en 1925.

La Guerra Civil empujó a María al exilio. En Colombia continuó componiendo y ejerciendo la docencia en el Gimnasio moderno, el Conservatorio Superior y el Instituto Superior para Señoritas Compuso, entre otras, *La cenicienta*, ballet infantil (1941), estrenado en el Conservatorio de Música de Bogotá; *Canciones infantiles* (1942); y el ballet *La carta, el guante y la rosa* (1945) con guion de Zulueta Cebrián. En 1950, tras las revueltas de 1948 se trasladó a Puerto Rico, donde pasó el resto de su vida. Coincidió, en la Universidad de Río Piedras, con los también exiliados Francisco Ayala, María Zambrano, Juan Ramón Jiménez y Victoria Kent. Trabajó en el Conservatorio de Puerto Rico junto al violonchelista Pau Casals. Falleció en Puerto Rico, el 8 de diciembre de 1967 y su obra quedó en el olvido,

quedando invisibilizada en el patrimonio cultural español, como tantas mujeres que dedicaron su vida al arte.

### 3.7. Emiliana Zubeldía (1888-1987)

Nació el 6 de diciembre de 1888 en Salinas de Oro, Navarra. Compositora, pianista, directora de coro y orquesta, y pedagoga, realizó sus estudios en Pamplona y Madrid. Posteriormente viajó a París para continuar sus estudios entre 1925 y 1935, estudiando piano con Blanca Selva y composición con Vicent D'Indy. Fue concertista en Europa y América del Sur y llegó a colaborar como pianista en los ballets de Sergei Diaghilev. Su lenguaje compositivo es muy evolucionado, basado en los principios acústicos. Viajó por Norteamérica y por Sudamérica y, en 1935, se exilió a México, donde desempeñó la labor docente que compaginaba con la composición. Su actividad musical fue intensa en México donde, en Sonora fue profesora de la Universidad, asumiendo, entre otras funciones, la dirección musical del Coro; en 1956, le otorgaron el Premio Nacional de Composición por su composición sinfónica *Sinfonía Elegíaca*, dedicada a su hermana fallecida<sup>20</sup>.

Murió en México el 26 de mayo de 1987. Su labor ha quedado reconocida a través de la fundación Emiliana Zubeldía que pretende visibilizar desde México la obra de Emiliana, que asciende a 260 piezas musicales.

Escribió entre otras, para Coro mixto *A la orilla de un palmar*, *La pulga*, *Aquella zagala*, *Canción de cuna*, *Lejos de ti*, *Marchita el alma*, *Huérfano*, *Misa*, *Mendiko negarra*, *Niño duerme*, *Niño y el tambor*, *Nuestras vidas son péndulos*, *El palmero*. Para Coro de Voces Blancas, *Aleluya Vasco*, *Flor*, *Tengo cuatro pañuelos*, Para Piano cuenta con *Cinco estudios para piano*, *Dans la tètresse*, *Esquisses d'une après-midi basque*, *Souvenir de Biarritz*, *Tre stanze in una sonata*, *Le printemps retourne*. Sus canciones para Voz y Piano son *Ay que no soy*, *Canción Asturiana*, *Fuentes de la Alhambra*, publicado en New York por Sheman Square Music Pub. Co, en 1934, *Nana*, *La niña de Guatemala*, *Soles y brumas de España*, editado en Ediciones Mexicanas de Música, en 1947. Dentro del repertorio Camerístico escribe *Sonata para viola y piano*.

### 3.8. Francisca Madriguera Rodón o Paquita Madriguera (1900-1965)

Paquita nace en Igualada, Barcelona, el 15 de noviembre de 1900. Hermana del compositor Enric Madriguera, inició sus estudios con su madre a los tres años, fue una gran

<sup>20</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Lorente García (2013); Cuevas Romero, Japón Ruiz, Cuevas Romero (2011); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

compositora, directora, escritora y excelente pianista. Está considerada una niña prodigio puesto que a los 7 años recibió clases de piano de Frank Marshall y composición con Mas y Secarrant en la academia Enrique Granados. Rebés (2018) la incluye en un artículo dedicado a alumnos de Enrique Granados calificándola de “una niña prodigio, alguien con una inmensa capacidad de aprendizaje y un excelente gusto interpretativo”. Su talento quedó reconocido al quedar en el primer puesto por unanimidad en su primer concurso de piano, con cinco años, en el Centro Autonomista de Sant Gervasi, y, al ofrecer conciertos, con once años, en el Palacio de la Música de Barcelona y en el Ateneo de Madrid. Tuvo una carrera internacional: a los trece años actuó con el Orfeó Català y María Barrientos en el Albert Hall de Londres, triunfó como pianista en California y Nueva York, donde obtuvo un contrato. En 1919 obtuvo grandes éxitos en Sudamérica y en 1920, al casarse con Antonio Puig, director del periódico *La Democracia* de Uruguay, con quien tuvo tres hijas, interrumpe su carrera musical, ofreciendo escasos conciertos junto a Pau Casals en Barcelona. Enviudó y se casó en segundas nupcias con el guitarrista Andrés Segovia, en 1935, con el que colaboraba musicalmente haciendo transcripciones. La Guerra Civil les hizo tomar la decisión de exiliarse, pasando primero por Italia y más tarde ubicando su residencia en Montevideo, en 1937. En 1943 se rompió la relación con Andrés Segovia. Años más tarde, en 1955, hizo una reaparición en público en Barcelona como solista junto a la Orquesta Municipal.

Entre sus composiciones constan obras para piano solo o piano y voz como *Atalaya*; *Capvespre d'estiu*; *Danza de brujas*; *El canto del grillo*; *Envorant la meva terra*; *Enyorant en Patufet*; *Fantasia sobre Fausto*; *Dansa del sàtir i les nimfes*; *Caravana*, *La boda india*; *L'aplec de l'èrmita*; *Las campanas del monaster*, serenade; *Serenata aragonesa*; *Aleluya*, *Vals* y *Humorada*, para guitarra. Consta la edición de *Le petit regiment* y *Pequeñas impresiones musicales para piano*, por Unión Musical Española<sup>21</sup>.

Murió en el exilio, en Montevideo, Uruguay, el 2 de noviembre de 1965 y con ella quedó su obra y su recuerdo apagado por la Guerra Civil española.

### 3.9. Rosa García Ascot (1902-2002)

Rosa nació el 8 de abril de 1902 en Madrid y desarrolló su carrera como pianista, compositora y pedagoga. Incluida dentro de la generación del 27, formó parte del grupo de los ocho<sup>22</sup>. Comenzó sus estudios de manera autodidacta y a los 10 años ya destacaba

<sup>21</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Rodríguez de la Torre (s.f.); Muñoz (2012b); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

<sup>22</sup> Véase 2.2.1 Visión general, página 16.

como pianista. Aunque su formación musical estuvo al margen del conservatorio, Felipe Pedrell descubrió su talento, la apadrinó y fue su maestro entre 1912 y 1914. Con afán de ayudarla en su carrera musical, la puso en contacto con grandes músicos de su entorno, entre los cuales ejercieron como maestros Enrique Granados, en la especialidad de piano y Manuel de Falla y, en menor medida, Joaquín Turina en la composición. Influenciada por la música francesa, su talento era reconocido por Maurice Ravel que, junto a Manuel de Falla, animó a Rosa a viajar a París, donde finalmente, en 1935, decidió completar sus estudios con la compositora Nadia Boulanger. Allí estuvo en contacto con los compositores Maurice Ravel, Francis Poulenc y Darius Milhaud. También estaba muy bien relacionada dentro del mundo cultural de Madrid, donde frecuentó la *Residencia de Estudiantes* y entabló una profunda amistad con Lorca, amistad que “queda acreditada por el poema *Corona Poética* (1923) que el poeta dedica a García Ascot como regalo de cumpleaños” (PIÑEIRO, 2017: 200). En su actividad pianística destacaba en la interpretación de obras de Falla, destacó la interpretación, en 1921, de la parte solista en el estreno de *Noche en los jardines de España* de su maestro, en su versión para piano a cuatro manos. Su vida personal estuvo unida a la profesional, es más, en 1933 contrajo nupcias con el compositor y musicólogo Jesús Bal y Gay. A pesar de ser una gran compositora y pertenecer a ambientes culturales de gran nivel, autores como Palacios (2006) y Piñeiro (2017) hacen referencia a la inseguridad que sentía Rosa al encontrarse en un universo masculino, lo cual, unido a sus responsabilidades dentro del hogar, causó su reducida producción musical.

La Guerra Civil empuja al matrimonio al exilio, viajando primero a Inglaterra, donde la artista escribe *Española*, transcripción para guitarra del tercer movimiento de la Suite para piano, ayudada por Regino Sainz de la Maza, a quien se la dedicó. La obra no fue editada hasta 1971 por Unión Musical Española. El compromiso emocional con su país, la llevó, en su estancia en Cambridge, a organizar un coro infantil con *niños de la guerra*. Posteriormente Rosa y su marido viajan a México, país al que se exiliaron otros compositores españoles como Rodolfo Halffter. Allí ella desarrolla una gran amistad con el compositor Igor Stravinsky, a raíz de que Vera de Bosset, la segunda esposa de éste, expusiera en la galería de arte que había abierto el matrimonio español como actividad cultural en el exilio. Sin embargo, el desarraigo produce la ruptura de su carrera tanto pianística como compositiva y se dedica a la docencia. Lamentablemente, al no poder llevar sus obras al huir rápidamente de España, se perdió gran parte de su producción, aunque otra parte, obras de piano, guitarra y orquesta quedó, en el archivo de la *Residencia de Estudiantes*. Al ser pianista abundan sus composiciones para piano, entre ellas han sobrevivido a la Guerra

Civil su *Concierto para piano y orquesta* y obras de pequeño formato como *La de la guitarra*, de inspiración andaluza, *Piezas de infancia*, de lúcida sencillez, *Alemana*, cuyo lenguaje hibrida la vanguardia con Scarlatti, *Canción de cuna*, intimista, *Escena La novia y la mendiga*, miniatura programática, *El de los muñecos*, al estilo de las romanzas sin palabras, *Tempo di Marcia*, de lenguaje similar al de Prokofiev, *Cancioncilla*, de aire popular y con aires de danza *Tempo di Mazurca* y el preludio *Tempo di pasodoble*.

A su regreso a España, en 1965, aunque no tuvo el merecido reconocimiento por su labor compositiva, pudo escuchar sus obras fundamentales escritas antes del exilio, en las que se puede percibir la influencia del lenguaje de Falla: *Suite para orquesta* (1931), *Petite Suite* para piano (1932), en cuatro movimientos de estilo neoclásico, y *Preludio* (1938). Tras la transición llegaron algunos reconocimientos y el intento de recuperar su memoria. En 1989 le otorgan a Rosa, y su marido el *Premio de la Comunidad de Madrid a la creación plástica, musical y literaria*. En 1990 le rinden tributo al matrimonio en la Residencia de estudiantes, interpretando Rosa Torres-Pardo obras de ambos al piano. En 1990 el sello Tecnosaga grabó su *Preludio para piano* de 1938, en 1996 Gloucestershire-IGW graba la obra *Española*. En 2016 el sello Columna Música realiza la grabación en disco de *Suite para orquesta*, *Petite suite* y *Preludio* por parte de la pianista Paula Ríos<sup>23</sup>.

Murió a los cien años el 2 de mayo de 2002 en Torrelaguna, Madrid, sin haber sido suficientemente reconocida por su carrera profesional como compositora.

### **3.10. María del Carmen Figuerido Torija (1904-1988)**

Nació en Irún, Guipúzcoa, en 1904. Fue violinista y compositora, pero se vio obligada a firmar sus obras bajo el pseudónimo de M. del C. Gueritorfy. Nieta e hija de músicos, realizó sus estudios musicales con su padre, el gran violinista, compositor, pedagogo y director de orquesta César Figuerido Guelbenzu. Dentro de los círculos musicales de Madrid, participó en el concierto *La mujer en la música* ofrecido el 13 de abril de 1929 en el Ateneo de Madrid, junto a Ascensión Martínez, María Rodrigo y María Carmen López Peña.

Escribió música para cuerdas como el *Minueto* para violín y piano, que fue editado en Madrid, *Pasión y Muerte de Jesús*, obra de cámara para dos violines, viola y contrabajo, *Canciones vascas*, para dos violines, violonchelo, contrabajo y piano, *Canzonetta* (1921), para dos violines, violoncello y contrabajo y *Serenata española* (1921), para dos violines, violonchelo, contrabajo y piano.

<sup>23</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Piñeiro (2011); Mateo (2019); Palacios (2006); Lorente (2013); De la Ossa Martínez (2018); Ripoll (2017); Capdepón (2018); Martín-Maestro (2019); Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008).

Falleció en 1988, quedando su vida y obra en el olvido<sup>24</sup>.

### 3.11. Otras compositoras

Otras compositoras que es indispensable por lo menos recordar son: Emma Chacón Lausanca (1888-1955) pianista y compositor; Mercedes Capsir Tanzi (Barcelona, 1890-1969) compositora, cantante y pedagoga; Carmen Ibáñez Ibáñez (Mula, Murcia, 1895-1962) compositora y pedagoga; Concepción Badía de Agustí (Barcelona 1897-1975) compositora, pedagoga, pianista y cantante<sup>25</sup>.

## 4. Conclusiones

Abrir cualquier libro de la historia de la música provoca la pregunta ¿Por qué no había mujeres compositoras en la primera mitad del siglo XX en España? La respuesta es muy sencilla, es una pregunta infundada, consecuencia del canon generado por los hombres del pasado, un constructo social y cultural que ha invisibilizado a las mujeres, y con más énfasis a las mujeres creadoras como una consecuencia de la hegemonía patriarcal. La pregunta se transforma en ¿Dónde están esas compositoras, por qué no aparecen en los libros, por qué no forman parte del canon? Cada paso en la elaboración de este trabajo ha ido confirmando que las mujeres sí han formado parte de la historia cultural de este país, en el marco temporal que abarca este trabajo las mujeres han estado integradas en los ámbitos culturales, codeándose con grandes compositores, intérpretes, escritores y artistas de su tiempo, compartiendo cartel, escenario y espacio en la prensa con los compositores más reconocidos del momento, como Falla, Granados, Turina o los hermanos Halffter, no sin las dificultades propias de su género, pues su contexto pertenece al patriarcado, que dificultaba su desarrollo y las obligaba a compaginar su vida profesional con las labores del hogar, priorizando lo segundo. Su implicación en la cultura se refleja en casos como María del Carmen López, compositora que fundó y dirigió la Sociedad de Amigos de la Música en Madrid.

La interpretación musical aceptaba y aplaudía la presencia de mujeres, más allá de las cantantes, en instrumentos asociados a una estética femenina, como el piano y el arpa, sin embargo, les vetaba moralmente su pertenencia en el acto creativo de la composición. Compositores de prestigio como Turina no dudaban en publicar en prensa su rechazo a tal

<sup>24</sup> Para más información sobre este tema, cf. entre otros Álvarez Cañibano, González Ribot, Gutiérrez Dorado, Marcos Patiño (2008); Bernabé Pérez (2018).

<sup>25</sup> CUEVAS, JAPÓN, CUEVAS, 2011: 416-417.

efecto. Por otro lado, las mujeres carecían de referentes femeninos, por inexistencia o por invisibilización, por lo cual se trabajaba la visibilización a través de asociaciones femeninas como el Lyceum Club o revistas como *Feminal*, creada por la escritora y compositora Carmen Karr, creando espacios para el desarrollo y la visibilización del trabajo artístico femenino, lo cual servía de trampolín a la esfera pública reservada para los hombres. Lo más difícil era romper la barrera que suponía la crítica, que se hallaba en manos masculinas, para lograr el reconocimiento público de su valía profesional y artística, como en los casos de Luisa Casagemas o María Rodrigo.

A pesar de todas las dificultades, las compositoras tuvieron la fortaleza de traspasar la esfera de lo privado y alcanzar la esfera pública. Muchas de ellas compaginaban su labor con la docencia musical. El primer paso para su desarrollo artístico era la composición de obras de pequeño formato instrumental, obras destinadas a la docencia o a conciertos dedicados a la mujer en actos culturales femeninos. La dificultad residía en la posibilidad de estrenar obras de gran formato, pues conllevaba entrar en un marco de la creación reservado a los hombres, estrenar en un gran teatro implica entrar en la escena pública y ello supone infligir las normas patriarcales. Sin embargo, algunas compositoras, como Narcisa Freixas, Luisa Casagemas y María Rodrigo escribieron y estrenaron óperas, zarzuelas, conciertos para instrumento solista y orquesta y obras de género sinfónico, consiguiendo el respeto profesional que les abrió las puertas de la edición de sus obras, otro mercado limitado a los hombres, llegando en ocasiones a la necesidad de utilizar pseudónimos para obtener la posibilidad de publicar, como en el caso de María del Carmen Figuerido, alias Gueriforty. Consta la edición de obras de Francisca Madriguera, Emiliana Zubeldía, María Rodrigo, Luisa Casagemas, María del Pilar Contreras y de María del Carmen Figuerido.

Estas mujeres lucharon contra los límites de su tiempo, aprovecharon las oportunidades que les brindó la II República, con la ampliación de libertades, no sin hallarse ante limitaciones impuestas por la moral patriarcal imperante y, aunque en minoría respecto a los hombres, pertenecieron a una generación de artistas integradas en el contexto cultural a la par que los hombres. A pesar de que las mujeres consiguieron vencer las barreras de su época, la Guerra Civil Española destruyó toda evolución que había supuesto el respeto a la recepción de las composiciones escritas por mujeres e invisibilizó la obra y el nombre de estas artistas. El exilio favoreció el desarrollo de la labor compositiva de algunas de estas mujeres más allá de nuestras fronteras, sin embargo, para otras, como Rosa M<sup>a</sup> Ascot, a pesar de haber pertenecido al reconocido Grupo de los ocho, supuso el fin de su carrera artística y, en el

caso de otras que quedaron en España, su voz quedó silenciada. La Guerra Civil y los años de dictadura supusieron una excusa para ignorar el trabajo de estas mujeres y borrarlas del canon. La recuperación, tras la dictadura, de la obra de compositores españoles se ha centrado en la obra de compositores masculinos, con lo cual el canon que ha llegado a nuestras manos está sesgado, haciéndose necesaria una investigación musicológica con perspectiva de género, que está llevando a cabo la recuperación de la memoria de estas mujeres, dándole visibilidad y voz a través de su música.

Cada información reflejada en este trabajo ha supuesto la búsqueda de una aguja en un pajar, aunque se está ampliando la presencia de estudios musicológicos con perspectiva de género, ha sido complejo hallar la información rigurosa de la vida y obra de las compositoras incluidas en este trabajo, lo cual da aún más fuerza y sentido a la realización del mismo.

Cada material que he encontrado en el desarrollo del trabajo me ha abierto las puertas a nuevas líneas de investigación que merecen continuidad. Por un lado, los hallazgos en las hemerotecas de noticias sobre estrenos de obras de compositoras me incitan a hacer un trabajo de investigación exhaustiva en los diferentes periódicos y revistas musicales sobre la presencia de mujeres compositoras en el ámbito cultural y la valoración de la recepción de sus obras, y por ende de las propias mujeres compositoras, estando segura de que ampliaría la genealogía de mujer y profundizaría en las compositoras estudiadas. Así mismo, me parece necesario seguir trabajando en el estudio personal de cada una de las compositoras dado que la información existente en este momento es incompleta e incluso en algunos casos se hallan contradicciones al comparar las fuentes. Por otro lado, la visibilización de la mujer compositora en este marco temporal sería más completa profundizando en el estilo y el lenguaje musical tratado por cada una de ellas, analizando las características propias y comparándolo con el lenguaje utilizado por sus homólogos hombres compositores de su tiempo, a fin de determinar si el género incide de algún modo en el dicho lenguaje y, si es así, averiguar en qué modo.

## 5. Bibliografía

---

- AGUILERA SASTRE, Juan (2011). "Las fundadoras del Lyceum club femenino español". En *BROCAR*, 35. *Cuadernos de investigación histórica* (ed.), 65-90. Universidad de La Rioja.
- ALONSO, Celsa (1998). "La música española y el espíritu del 98". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 79-107.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José, GUTIÉRREZ DORADO, Pilar y MARCOS PATIÑO, Cristina (2008). *Compositoras españolas. La creación musical femenina de la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: INAEM.
- ARJONA CARPIO, Rocío (2015). "M<sup>a</sup> Pilar Contreras Rodríguez". En *Letras del XIX. Encuentro de Investigadores de la lengua española*. Centro virtual Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/literatura/letras\\_xix/articulo1.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/letras_xix/articulo1.htm) Consultado el 25-6-2019.
- BERNABÉ PÉREZ, Elías (2018). "María Rodrigo, compositora de la República". <https://www.valledeelda.com/blogs/musica-y-zarzuela/9956-maria-rodrigo-compositora-de-la-republica.html> Consultado el 10-5-2019.
- CAMPOAMOR, Clara (2018). *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*. Sevilla: Renacimiento.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (2018). "Rosa García Ascot". En Real academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/17324/rosa-garcia-ascot> Consultado el 4-6-2019.
- CASARES, Rodicio (1987). "La Música española hasta 1939, o la restauración musical". En *España en la música de Occidente. Actas del congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre 1985*, de José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio. Instituto Nacional de las Artes Escénicas de la Música. Madrid, 261-332.
- CHARLES, Agustí (2002). *Análisis de la música española del siglo XX*. Madrid: Rivera editores.

- CIA, Blanca (2017). "Un libreto entre trastos". En *El País*, ed. Cataluña. [https://elpais.com/ccaa/2017/10/25/catalunya/1508962404\\_178654.html](https://elpais.com/ccaa/2017/10/25/catalunya/1508962404_178654.html) Consultado el 4-6-2019.
- CITRON, Marcia (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOK, Nicholas (2012). *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial.
- CUEVAS ROMERO, Sara, JAPÓN RUIZ, Diego, CUEVAS ROMERO, José M<sup>a</sup> (2011). "La educación musical de la mujer española en el siglo XIX". En *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, libro de actas, de Isabel Vázquez Bermúdez. Departamento de Didáctica y Organización Educativa, Universidad de Sevilla, 410-420.
- DIGÓN, Patricia (2000). "Género y Música". En *Música y Educación*, año XIII, 1, n<sup>o</sup> 41, abril. 29-54.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2018). "La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical en la Segunda República y la guerra civil española". En *Pedro Echevarría: Músicas y Etnomusicología en La Mancha*, RECM Extra 2, Moya Maleno, F.J. y Moya-Maleno, P.R. (eds.). Centro de estudios del Campo de Montiel. Almedina, 21-58. <http://doi.org/10.30823/recm.0201884> Consultado el 28-6-2019.
- DIBELIUS, Ulrich (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- ESTARLICH MARTORELL, Marina (2018). "La mujer en los años de la II República: una lectura propia". En *La Razón histórica*, n<sup>o</sup> 39, revista hispanoamericana de historia e ideas, 94-118.
- FALQUINA GÓMEZ, Inés (2016). "La primera compositora española, María Rodrigo". <https://lametropolidelasmujeres.wordpress.com/2016/11/22/la-primera-compositora-espanola/> Consultado el 21-5-2019.
- FERNÁNDEZ DE CANO, J.R (s.f.). "Contreras y Alba de Rodríguez, María del Pilar (1861-1930)". <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=contreras-y-alba-de-rodriguez-maria-del-pilar> Consultado el 25-6-2019.

- GARCÍA TOMÁS, Germán. (2017). "Becqueriana de María Rodrigo, descubriendo a una excepcional figura de la música española". <https://www.operaworld.es/becqueriana-maria-rodrigo-descubriendo-una-excepcional-figura-la-musica-espanola/> Consultado el 21-5-2019.
- GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Milagros (1998). "Cruz y Raya. Manuel de Falla y Miguel de Unamuno". En *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, nº 16, 83-102.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío (2015). "Ilustres tontas y locas: El Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina". En *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, de Martín Clavijo M., González de Sande M., Cerrato D. y Moreno Lago Eva María (Ed.), Sevilla: Arcibel Editores, 721-735.
- GREEN, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JIMÉNEZ, Pedro (2011). "La música en Jaén, 1900-1960". En *Boletín. Instituto de estudios Giennenses*, nº 204, 251-294.
- LANZA, Andrea (1986). *Historia de la música, 12. El siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Turner Música.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLA, María Paz (2013). "Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género". En *Sophia*, nº 9, 213-220.
- LÓPEZ PEÑA, M. del C. (1914). "Carta abierta para R. del Villar". En *Lira Española*, Año I, nº12, 5-6.
- LORENTA MONZÓN, Noelia (2018). "María Rodrigo: la revolución silenciosa de la mujer compositora". En *Sineris, Revista de música*, nº 33, 1-20.
- LORENTE GARCÍA, Emilia (2013). *Música y textos de la tradición oral en tres cancioneros españoles de postguerra. Análisis desde el género y la literatura comparada*. Jaén: Universidad de Jaén.
- MANCHADO TORRES, Marisa (2016). "María Rodrigo, Compositora de la República". <https://www.clasicasymodernas.org/maria-rodrigo-bellido-compositora-la-republica> Consultado 20-5-2019.

- MANGINI, Shirley (2006) "El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil". En *Asparkía*, 17, 125-140.
- MARTÍN, Antonio (1985). *Historia de la música andaluza*. Granada: Biblioteca de cultura andaluza.
- MARTÍN, Beatriz (2011). "Investigación Cualitativa". En *Métodos de investigación y análisis de datos en ciencias sociales y de la salud*, de Sixto Cubo Delgado, Beatriz Martín Martín y José Luis Ramos Sánchez, 387-407. Madrid: Ed. Pirámide.
- MARTÍN-MAESTRO VERBO, Lucía (2019). "Reseña Piano tribute to Rosa Ascot". En Digital Melómano. <https://www.melomanodigital.com/piano-tribute-to-rosa-garcia-ascot/> Consultado el 4-6-2019.
- MATEO HIDALGO, Javier (2019). "Creadoras y vanguardia: La construcción del nuevo arte español mediante fragmentos de modernidad (1906-1936)". En *Femeris: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, vol.4, nº 1, 98-121.
- MAYORDOMO, Alejandro, FERNÁNDEZ, Juan (1993). *Vencer y Convencer. Educación y política, España 1936-1945*. Valencia: Universitat de Valencia.
- MORGAN, Robert P (1994). *La música del s. XX*. Madrid: Akal
- MUÑOZ, Ana (2012a). "La revista *Feminal*: Paradigma de las publicaciones feministas españolas de principios del siglo XX". En *El futuro del pasado*, nº3, 91-105.
- \_\_\_\_\_ (2012b). "La revista *Feminal* (1907-1917): Paradigma de la música de salón catalana de principios del siglo XX". En *Sinfonía virtual*, nº 23, 1-17.
- MUÑOZ, Eduardo (1915). "Teatro de la Zarzuela: Becqueriana", *El Imparcial*, nº 17.293, 10-IV-1915.
- MUÑOZ MUÑOZ, Pascual (2015). *Las mujeres y la música en la música del 27*. En "IV Jornada de Aprender Investigando, presentación de trabajos del alumnado del aula de la experiencia. Universidad de Sevilla": [http://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/PASCUAL\\_LAS%20MUJERES\\_Y\\_LA\\_MUSICA\\_EN\\_LA\\_GENERACION\\_DEL\\_27.pdf](http://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/PASCUAL_LAS%20MUJERES_Y_LA_MUSICA_EN_LA_GENERACION_DEL_27.pdf) Consultado el 28-6-2019.

- PALACIOS, María (2010). *El grupo de los ocho y la nueva música (1920-1936)*. En “Música, Ciclo de miércoles”:  
<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc653.pdf> Consultado el 29-6-2019.
- PEDRELL, Felipe (1894). “Las mujeres compositoras”. En *La Ilustración Musical*, nº 144, 3.
- PEDRELL, Felipe (1892). “Schiava e Regina, ópera española en tres actos de Luisa Casagemas”. En *La Ilustración Musical*, nº 119, 185-186.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2017). “La recuperación de los compositores de la Generación de la República durante la Transición en España”. En *Revista de investigaciones artísticas*, nº 5, 197-216.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2008). “Música y Mujeres, género y poder: Diez años después”. En *Itamar. Revista de investigación musical, Territorios para el Arte*, nº 1, 221-234.
- QUERALT DEL HIERRO, M<sup>a</sup> del P (s.f.) “Carme Karr i Alfonsetti”. En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/39837/carme-karr-i-alfonsetti> Consultado el 20-8-2019.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000). *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Secretariado de publicaciones.
- RAMOS, Pilar (2003). *Feminismo y Música. Introducción Crítica*. Madrid: Narcea.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. En *Revista Musical Chilena*, LXIV, nº 213, 7-25.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1710> Consultado el 25-6-2019.
- REBÉS, José María (2018). “Los alumnos predilectos (o no) de Enrique Granados”. En *Mundoclasico.com* [https://www.mundoclasico.com/articulo/31612/52\]-Los-alumnos-predilectos-o-no-de-Enrique-Granados](https://www.mundoclasico.com/articulo/31612/52]-Los-alumnos-predilectos-o-no-de-Enrique-Granados) Consultado el 5-6-2019.

- RIPOLL, José Ramón (2017). "El piano exiliado de Rosa García Ascot". En CVC Rinconete. Música y Escena.  
[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_17/29062017\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_17/29062017_01.htm)  
Consultado el 9-6-2019.
- RODRIGO, Antonina (1979). *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (s.f.). "Francisca Madriguera Rodón". En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/17618/francisca-madriguera-rodon> Consultado el 4-6-2019.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (s.f.). "Luisa Casagemas Coll". En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/75933/luisa-casagemas-coll> Consultado el 4-6-2019
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (s.f.). "María del Carmen López y Peña". En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/76060/maria-del-carmen-lopez-y-pena> Consultado el 4-6-2019.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (s.f.). "Narcisa Freixas Cruells". En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/9931/narcisa-freixas-cruells> Consultado el 4-6-2019.
- RUIZ JURADO, Alicia (2016). "La música en la Málaga republicana a través del periódico El Diario de Málaga". *Música Oral del Sur: Revista internacional*, nº 13. Centro de Documentación de Andalucía, 155-192.
- SALVETTI, Guido (1986). *Historia de la música, 10. El siglo XX. Primera parte*. Madrid: Turner Música.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2008). "Compositoras españolas del siglo XIX: La lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónica". En *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la edad media hasta la actualidad*, de Antonio Álvarez Cañibano, 55-72. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

SIMÓN PALMER, Carmen (s.f.) “María del Pilar Contreras y Alba”. En Real Academia de la historia. <http://dbe.rah.es/biografias/55438/maria-del-pilar-contreras-y-alba>  
Consultado el 25-6-2019.

TURINA, Joaquín (1914). “El feminismo y la música”. En *Revista Musical Hispano-Americana*, nº 2, febrero, 8-9.

\_\_\_\_\_ (1982). *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto.

VALCÁRCEL, Amelia (2018). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Cátedra.

VINAY, Gianfranco (1986). *Historia de la música, 11. El siglo XX. Segunda parte*. Madrid: Turner Música.

#### **Páginas web visitadas:**

Constitución de la República Española. 9 de diciembre de 1931.

[http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf) 23-12-2018.

*Lira Española*, Año I. Periódico musical quincenal (1914).

<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0026397045&s=0&lang=es>

Consultado el 20-8-2019.

*Música* (1938). <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026770549&lang=es>

*Música*, Año II. Ilustración Ibero-Americana (1930) [www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es) Consultado el 5-7-2019.

*Música Clásica y Mujeres* (2011). <http://lasmujeresmusicas.blogspot.com/2011/05/maria-rodrigo-bellido-madrid-1888.html> Consultado el 21-5-2019.

#PionerasSGAE *Luisa Casagemas, compositora catalana de ópera* (2019).

<http://www.sgae.es/es->

[ES/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=3720&s=0](http://www.sgae.es/es-/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=3720&s=0) Consultado el 4-7-2019.