MUJERES EN LA MÚSICA: UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

eds.
Mª Ángeles Zapata Castillo
Juan Jesús Yelo Cano
Ana María Botella Nicolás

SEdM
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

Edita: Comisión de trabajo «Música y mujeres: estudios de género» de la Sociedad Española de Musicología

Editores:
Mª Ángeles Zapata Castillo
Juan Jesús Yelo Cano
Ana Mª Botella Nicolás

Ni los editores, ni la Comisión de trabajo «Música y mujeres: estudios de género», ni la Sociedad Española de Musicología se responsabilizan de las opiniones emitidas por los autores en los diferentes capítulos de este libro, puesto que son de su exclusiva competencia.

© Comisión de trabajo «Música y mujeres: estudios de género». Sociedad Española de Musicología.

I.S.B.N.: 978-84-09-17874-2

Depósito Legal: MU 50-2020

Diseño de la cubierta y maquetación: Francisco Vico Padilla

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista de la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita imprimir, o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

1 **INTRODUCCIÓN**
Ana Mª BOTELLA NICOLÁS, Juan Jesús YELO CANO, Mª Ángeles ZAPATA CASTILLO

2 **Voces de Mujeres. Compositoras entre muros**
Mª Ángeles ZAPATA CASTILLO

3 **Vida musical en el mundo íbero. Una perspectiva de género**
Lidia IZQUIERDO TORRONTERA

4 **"La gacela en las garras del león". La figura de las Qiyan desde la perspectiva del siglo XXI. ¿Víctimas o empoderadas?**
Mª Carmen VERA MARTÍN-PEÑASCO

5 **Evidencias y huellas de la mujer andalusí como intérprete e instrumentista**
Mª Dolores NAVARRO DE LA COBA

6 **¿De qué está «compuesto» el olvido? El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico**
Zoila MARTÍNEZ BELTRÁN

7 **Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951)**
Guillermo VAN ZUMMEREN-MORENO y Rosario HARO-ALMANSA

8 **Revival folk y canción popular en el proceso de reconstrucción de identidades de género**
Marina GONZÁLEZ VARGA

9 **Género y género en los 90: Mujeres en los nuevos géneros del rock independiente**
Ugo FELLONE y Leyre MARINAS

10 **Mujeres que marcan su presencia en la música actual: Rosalía y otras figuras internacionales**
Mª Isabel CABRERA SAÚCO

11 **La influencia del sexismo en la materia de Lenguaje Musical en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña. Aportación pedagógica para el aula**
Aine LINEROS RIVERA

12 **La invisibilidad sonora: propuesta de investigación desde un Conservatorio Superior**
GRUP DE RECERCA SONORA (José Miguel SANZ, Paula TAMARIT, Mª José LABRADOR, Mª Cristina AGUILERA y Daniel LABRADA)

13 **25 años del colectivo de Mujeres en la Música y COMUARTE: el compromiso del arte de mujeres como agente de cambio y transformación social**
Carmen Cecilia PIÑERO GIL

1 INTRODUCCIÓN

En el marco de las I Jornadas de Investigación «Mujeres en la música», que organizó la comisión de trabajo *Música y Mujeres: estudios de género* de la SEdeM (Sociedad Española de Musicología), celebradas en el Conservatorio Superior de Música Manuel Masotti Littel los días 24 y 25 de mayo de 2019, se dieron cita investigadoras, profesoras, musicólogas y estudiosas sobre el tema. En ellas se debatieron aspectos fundamentales relativos a género, feminismo, historia, mujeres y música.

Desde un tiempo a esta parte los estudios sobre música y mujeres han tenido un auge dentro del panorama musicológico. Aun así, existe una carencia de grupos de estudio en los que éste sea el objetivo principal y la investigación dedicada a las mujeres y la música no aparezca de manera tangencial o secundaria. Esta comisión de trabajo pretende aunar esfuerzos y reunir a diferentes investigadores, musicólogos e intérpretes, con una visión interdisciplinar, interesados en el estudio de la música y su relación con las mujeres desde diversas perspectivas.

> […] sea como compositoras o como intérpretes, es, sin duda, muy importante para completar el acervo de conocimiento sobre la música, que parecería haber avanzado exclusivamente a base de aportaciones de hombres, cuando las mujeres han estado muy presentes en ella desde hace siglos, aunque ocultas o silenciadas, como en tantas otras actividades intelectuales o artísticas[1].

Que se conozca mejor el papel de las mujeres en la música, ya lo afirmaba la doctora Elena Castro en el año 2018 cuando prologó el libro *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia*:

Así, este libro pretende ser una aportación a la musicología y a los estudios de género desde distintas vertientes y representa un valor añadido a los ya escritos del mismo contenido. Esta introducción recoge, a manera de prólogo, las principales ideas que se debatieron en las jornadas, en forma de comunicaciones - más un capítulo especial que abre el libro -, bajo la idea de sumar sinergias para fomentar, realizar y difundir el conocimiento y la investigación sobre las mujeres y la música.

Comienza con la aportación de la doctora en musicología Mª Ángeles ZAPATA CASTILLO, *Voces de Mujeres. Compositoras entre muros*, - como texto invitado -, donde como ella misma indica al comienzo, nos habla de mujeres y de su música, de «obras realizadas por compositoras para voces femeninas, pero también “voces” como testimonio de todas esas mujeres que durante siglos estuvieron encerradas entre muros». La mujer en la sociedad medieval, compositoras e intérpretes medievales; trobairitz y soldadeiras, historia, historiografía y canon musical, monjas compositoras y compositoras en el ámbito profano, son los principales temas que trata la doctora Zapata en su escrito. El capítulo viene acompañado por imágenes e ilustraciones especialmente elegidas que apoyan su lectura.

[1] CASTRO, Elena. Prólogo en BOTELLA, Ana María. *Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia.* Valencia, PUV, 2018, p. 9.

A partir de aquí, el libro define claramente dos bloques de contenidos, uno relativo a la música antigua y otro escrito desde perspectivas más actuales, todos ellos bajo el prisma interdisciplinar, pero unidos por el estudio de la música y su relación con las mujeres, teniendo como eje vertebrador los estudios de género.

Lidia IZQUIERDO TORRONTERA y su *Vida musical en el mundo íbero. Una perspectiva de género*, constituye la segunda aportación de este libro, defendida en las Jornadas en forma de comunicación, como todas las que le siguen. Según la autora, el papel musical activo de la mujer en la iconografía ibera ha sido un tema maltratado historiográficamente por interpretarse la música como agente secundario aunque ha quedado demostrado que tiene innumerables posibilidades de estudio. Desarrolla conceptos como «identidad relacional» o «actividades de mantenimiento».

La gacela en las garras del león. La figura de Qiyan desde la perspectiva del siglo XXI. ¿Víctimas o empoderadas?, es el siguiente capítulo que firma Mª Carmen VERA MARTÍN-PEÑASCO. En él aborda la figura de estas esclavas–cantoras en el periodo abasí, siglos VIII-XIII en Oriente y Occidente, ubicándola en su contexto socio–cultural concluyendo, entre otras cuestiones que, gracias a su profesión fueron unas empoderadas de su época.

Mª Dolores NAVARRO DE LA COBA, de la Universidad de Granada, nos acerca a la figura de la mujer en al-Andalus, en *Evidencias y huellas de la mujer andalusí como intérprete e instrumentista*. Realiza un recorrido a través de los instrumentos musicales cercanos a la figura de la mujer, para comprobar la línea que los divide y cataloga como femeninos o masculinos. Además, asegura que las mujeres fueron fuente de inspiración para la fabricación de distintos instrumentos musicales, como ciertos modelos de silbatos o campanas.

Zoila MARTÍNEZ BELTRÁN en *¿De qué está «compuesto» el olvido? El caso de las sopranos coloratura españolas de la Edad de Plata y su planteamiento historiográfico*, parte de la idea de que el papel de las compositoras sigue ocupando un lugar prioritario en comparación con las intérpretes. Figuras como las de Josefina Huguet, María Galvany, María Barrientos, María Galvany, Graziella Pareto, Elvira de Hidalgo, Ángeles Ottein y como epílogo, Mercedes Capsir son tratadas en este trabajo y en palabas de la autora «se convirtieron en divas internacionales, cosmopolitas, intrépidas e independientes y volvieron a España como personajes de fama y éxito».

Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943–1951) es la séptima aportación que presentan Guillermo VAN ZUMMEREN-MORENO y Rosario HARO-ALMANSA. Analizan el papel de la mujer en la música folclórica proyectada por No–Do. Para ello, utilizan un enfoque metodológico mixto donde combinan la técnica cuantitativa con el análisis de contenido cualitativo. Llegan a conclusiones tan interesantes como que existió una presencia constante y abundante de la mujer en la música folclórica reproducida por No-Do.

Revival folk y canción popular en el proceso de reconstrucción de identidades de género, desde la Universidad de Salamanca, es el trabajo que presenta Marina GONZÁLEZ VARGA. El texto analiza grupos y cantantes que han formado parte del revival folk y de la canción popular en España desde los años 60 para reconstruir las identidades de género mediante ejemplos musicales que son entendidos como un medio de intervención social y de pedagogía crítica.

Ugo FELLONE y Leyre MARINAS, en *Género y género en los 90: Mujeres en los nuevos géneros del rock independiente*, nos acercan a nuevas formaciones de mujeres con roles activos y reivindicativos, realizando un análisis comparativo de dos de los sellos independientes más importantes de los años 90, uno británico y otro estadounidense: Too Pure y Sub Pop. Como argumentan sus autores, en este análisis aplican «ideas de Bayton, Jarman–Ivens, McClary, Press & Reynolds, Dibben, Peraino o Fink».

Mujeres que marcan su presencia en la música actual: Rosalía y otras figuras internacionales, de Mª Isabel CABRERA SAÚCO, incide en la importancia de la mujer música en el panorama de las músicas actuales. Realiza un recorrido por figuras relevantes como Rosalía, Aymée Nuviola y Ella Bric, concluyendo que el emprendimiento forma parte de su labor como artistas al igual que la innovación y la profesionalidad.

Una visión más didáctica la aporta Aine LINEROS RIVERA con *La influencia del sexismo en la materia de lenguaje musical en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña. Aportación pedagógica para el aula*, donde aborda la influencia del sexismo en la materia de Lenguaje Musical en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña. Mediante la metodología de encuesta, se realizaron cuestionarios a alumnado entre 8 y 11 años. También se diseñó una web y tres unidades didácticas para «visibilizar el papel de la mujer en la historia de la música y de favorecer el conocimiento e interpretación de las obras de varias compositoras en el aula».

El GRUP DE RECERCA SONORA (José Miguel SANZ, Paula TAMARIT, Mª José LABRADOR, Mª Cristina AGUILERA y Daniel LABRADA) de Valencia, desarrolla una propuesta de investigación desde el Conservatorio Superior en su capítulo de *La invisibilidad sonora*. Como los mismos autores indican: «muestran la actividad de *La Invisibilidad sonora* en su proceso de investigación, análisis, valoración, interpretación y difusión de repertorios creados por compositoras». Aportan tablas y gráficos que ilustran el texto y ayudan al lector a situarse en el discurso.

Y, como broche de cierre, se presenta el texto *25 años del colectivo de Mujeres en la Música y COMUARTE: el compromiso del arte de mujeres como agente de cambio y transformación social*, de la doctora Carmen Cecilia PIÑERO GIL que culmina todas estas aportaciones necesarias que dotaron de contenido a las Jornadas anteriormente citadas. Explica cómo la organización ComuArte internacional constituye un modelo de asociación de mujeres comprometida con el tema con una clara vocación de proyección social y una progresista experiencia en el arte de mujeres y con la sociedad.

No cabe duda que tienen en sus manos un material muy interesante sobre los estudios de género que viene a llenar el vacío cada vez menos existente que encontramos en este tipo de investigaciones. Creemos firmemente que con foros como el desarrollado por la Comisión de trabajo de la SEdeM, *Música y mujeres: estudios de género*, en estas I Jornadas de Investigación «Mujeres en la música», hemos contribuido a visibilizar el protagonismo de las mujeres como sujetos de construcción histórica musical.

Ana Mª BOTELLA NICOLÁS
Universitat de València

Juan Jesús YELO CANO
Universidad de Murcia

Mª Ángeles ZAPATA CASTILLO
Presidenta de la comisión
«Música y mujeres: estudios de género», SEdeM.

2

VOCES DE MUJERES. COMPOSITORAS ENTRE MUROS

Mª Ángeles ZAPATA CASTILLO
Presidenta de la comisión de trabajo
«Música y mujeres: estudios de género»
SEdeM (Sociedad Española de Musicología)

Con este título queremos hablar de mujeres y de su música. La idea de música de autoría femenina es fascinante, pero en estas páginas debemos acotar un tiempo para acercarnos a este mundo musical femenino. Nos adentraremos en la música antigua, es decir, abarcaremos desde la Edad Media, hasta finales del Barroco. Volviendo a nuestro título; voces de mujeres, entenderemos como obras realizadas por compositoras para voces femeninas, pero también «voces» como testimonios de todas esas mujeres que durante siglos estuvieron encerradas entre muros. Compositoras presas de los muros entre los que les tocó vivir. La primera imagen que nos viene a la mente son los muros de los conventos donde estas compositoras, religiosas en su mayor parte, pasaron sus días. Pero a lo largo de todos estos siglos bañados por la música antigua, las mujeres no sólo veían sus muros en las tapias de los conventos. Lo eran sus propias vidas, sus matrimonios, sus familias, en definitiva, la sociedad marcadamente patriarcal en la que una mujer poca «voz» podía tener.

Cuando hablamos de música antigua hablamos de muchos siglos de historia. Sin embargo, muchas veces definimos con un solo término, antigua, la música de todos esos cientos de años. Sólo la Edad Media ya cuenta, ella sola, con cerca de mil años que poco o nada tienen que ver con los albores del Barroco, por ejemplo. Si quisiéramos encontrar algún nexo de unión que recorriera todas estas centurias en la Europa Occidental sin duda sería la religión que la unió, por lo menos hasta el siglo XVI cuando las tesis de Lutero y el creciente protestantismo resquebrajaron la unidad religiosa europea. El catolicismo tuvo una gran importancia en la producción artística medieval, renacentista y barroca. El arte sacro es fundamental en nuestra historia, y la Iglesia de Roma tenía una imagen muy clara de la mujer y del papel que debía desempeñar. La iconografía en estos casos es magnífica, puesto que una imagen vale más que mil palabras, para poder ilustrar lo que estamos hablando.

En la barcelonesa iglesia de Sant Quirze de Pedret (siglos IX-XIII), en su ábside sur aparece un fresco donde se representa la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, descrita en el evangelio de San Mateo[1] .

[1] Evangelio de San Mateo 25: 1-13.

Imagen 1. (ábside sur, Iglesia de San Quirze de Pedret)[2]

Lejos de meternos en análisis teológicos, la parábola habla de diez muchachas que debían salir en busca de sus futuros esposos en mitad de la noche con sus lámparas de aceite y guiarlos hasta su banquete nupcial. Cinco de ellas, las prudentes, llevaron el aceite preparado y las otras cinco, las necias o imprudentes, se quedaron sin aceite con las nefastas consecuencias que esto supuso, al no poder guiar a sus futuros esposos. Las diez vírgenes se han representado de muchas maneras a lo largo de la Historia del Arte, esta representación es especialmente significativa en cuanto al papel de la mujer dentro de la Iglesia. En el citado ábside, como a lo largo de la Edad Media, vemos la representación de las diez vírgenes de manera literal, por así decirlo. Cinco muchachas con lámparas vacías (necias), y cinco con las lámparas encendidas (prudentes), con Jesús a su lado y a la derecha de la Virgen, lo vemos en las siguientes imágenes 2 y 3.

Imagen 2 (detalle ábside sur, Iglesia de San Quirze de Pedret, las vírgenes necias)

Imagen 3 (detalle ábside sur, Iglesia de San Quirze de Pedret, las vírgenes prudentes)

[2] Las pinturas románicas (posiblemente de finales del siglo XI), fueron arrancadas en el año 1922 y se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), en Barcelona.

Si avanzamos en los siglos, la misma parábola de las diez muchachas la vemos representada de manera bien diferente. Ya no es tan literal, sino que hay una interpretación y una manera alegórica de entender la prudencia y la necedad de las vírgenes. A través de las imágenes se podía aleccionar al pueblo muy fácilmente sobre qué era lo correcto, lo prudente, y lo que no debían hacer las mujeres. O el hacerlo implicaba ser bastante necias o imprudentes. Como ejemplo, observemos el cuadro del pintor flamenco Pieter Lisaert (1574-¿?ca. 1630), *Las vírgenes necias y las vírgenes prudentes*, de finales del siglo XVI principios del XVII, expuesto en el Museo del Prado (imagen 4).

Imagen 4. Pieter Lisaert. *Las vírgenes necias y las vírgenes prudentes*. Museo del Prado (Madrid).

En él, a nuestra izquierda encontramos un grupo de cinco jóvenes, haciendo tareas «prudentes», véase; hilar, rezar, coser, leer, servir el té. Encima de ellas aparece Jesucristo resucitado, rodeado de cinco muchachas con sus lámparas, amparando y dando el visto bueno a todas estas tareas femeninas y su «prudencia». Justo al lado de ellas, a la derecha del espectador, aparecen otras cinco jóvenes alrededor de lo que parece haber sido un festín culinario, que sin otro remedio deben ser las necias. Todas ellas realizan actividades, o tienen actitudes «imprudentes», tales son; dormitar, beber, aparecer de manera impúdica con el pecho al descubierto y tocar instrumentos, un arpa y un violín, para ser exactos. Con esto el pintor les deja muy claro a sus espectadores, y a las mujeres especialmente, cuáles son las tareas que no deben ejercitar si no quieren ser tildadas de actitudes nada recomendables para una dama, entre ellas ser músicas.

Con mucha menos sutileza nos presenta Zurbarán las penurias y tentaciones que sufrió San Jerónimo, ni más ni menos que un «ejército de mujeres armadas» de laúdes y arpas (imagen 5).

Imagen 5. *Las tentaciones de San Jerónimo*, Francisco de Zurbarán 1639. Monasterio de Guadalupe (Cáceres)

Con este telón de fondo podemos hacernos una idea de lo que supuso en todos estos siglos alzarse como música; intérprete o compositora. No debió ser nada fácil.

La mujer en la sociedad medieval

La situación de las mujeres es extraordinariamente difícil de simplificar en la Edad Media. Pionera en los estudios acerca de la mujer medieval encontramos *Mujeres medievales*, la obra póstuma de Eileen Power[3]. Power fue medievalista y profesora de historia de la economía en la Universidad de Oxford (1913-1921), en la *London School of Economics* (1921-1924), en la Universidad de Londres (1924-1931) y catedrática de historia de la economía en la Universidad de Cambridge (1938). Gran amante de la Edad Media fue de las primeras mujeres en escribir sobre las mujeres medievales.

Al hablar de las mujeres en la Edad Media por un lado tenemos la teoría que se elaboró acerca de las ellas, por otro los aspectos legales por los que se regían, y finalmente la vida diaria. Durante el medievo, igual que sucede en otras épocas, las diferentes manifestaciones de la posición de la mujer actuaban unas sobre otras, pero no coincidían exactamente. La situación real de las mujeres era una mezcla de esos tres aspectos. Es importante pararnos en el primero de ellos; la teoría que se elaboró acerca de las mujeres medievales. Esta teoría tuvo profundos efectos sociales, se dejó como legado a generaciones futuras, e influyó mucho tanto en la ley como en la literatura. Las ideas medievales características acerca de las mujeres surgieron de una minoría que tenía mucho peso en la sociedad; la Iglesia y la aristocracia. Es decir, las ideas sobre las mujeres se formaron por los clérigos, a los que se les suponía célibes, y por una pequeña casta que tenía medios económicos para considerar a sus mujeres como adornos, y en muchos casos ligadas a la tierra, a sus feudos y por ello monedas de cambio para matrimonios provechosos.

[3] POWER, Eileen. *Mujeres medievales*. Madrid, Encuentro, 2013.

Con lo cual, ya tenemos aquí la primera incongruencia cuando observamos que la teoría aceptada acerca de la naturaleza y el mundo de la mujeres medievales se debía a las clases menos familiarizadas con el mundo femenino, los grupos de clérigos y aristócratas que podían imponer sus ideas al resto de la sociedad. Estas clases elaboraron la idea de la adoración y de la superioridad de la Virgen en el cielo a la que había que sumar la imagen de pecadora y fuente de tentaciones, encarnada de manera primigenia por Eva[4].

No tenemos un verdadero paradigma inequívoco del género femenino, fluctuaba entre Eva, esposa de Adán, y María, madre de Cristo. Esta actitud estableció un punto de vista en relación a las mujeres medievales que sobrevivió siglos después en periodos posteriores. En el imaginario iconográfico medieval, los instrumentos del diablo eran básicamente dos: la música y la mujer, ambas consideradas en sí mismas como incitadoras a la lujuria[5].

Para ilustrar esta dicotomía de mujeres santas y diabólicas encontramos numerosos testimonios y citas en la literatura medieval. Jacques de Vitry (a. 1240) nos dice: «Entre Adán y Dios, en el Paraíso, sólo había una mujer, y no descansó hasta que consiguió expulsar a su marido del Jardín de las Delicias y condenar a Cristo al tormento de la Cruz»[6]. Sin embargo, encontramos en un manuscrito del siglo XII de la Universidad de Cambridge la siguiente cita, donde la mujer está en superioridad al hombre:

> La mujer debe preferirse al hombre, pues en material: Adán fue hecho de arcilla y Eva del costado de Adán; en lugar: Adán hecho fuera del Paraíso y Eva dentro de él; en concepción: una mujer concibió a Dios, cosa que el hombre no hizo; en aparición: Cristo se apareció a una mujer después de la Resurrección, a saber, la Magdalena; en exaltación: una mujer es exaltada por encima de los coros de ángeles, a saber la Virgen Bendita[7].

Incluso San Bernardino en sus escritos cita: «Es una enorme gracia ser mujer: se salvan más mujeres que hombres»[8].

Otro interesantísimo trabajo acerca de las mujeres en la Edad Media es el de la historiadora y medievalista Regine Pernoud, *La mujer en tiempos de las catedrales* [9]. En él hace un concienzudo repaso de las mujeres como religiosas, la mujer y la educación y el clima social en la época feudal. Analiza el papel de las amas de casa, la feminidad, el matrimonio y el poder político.

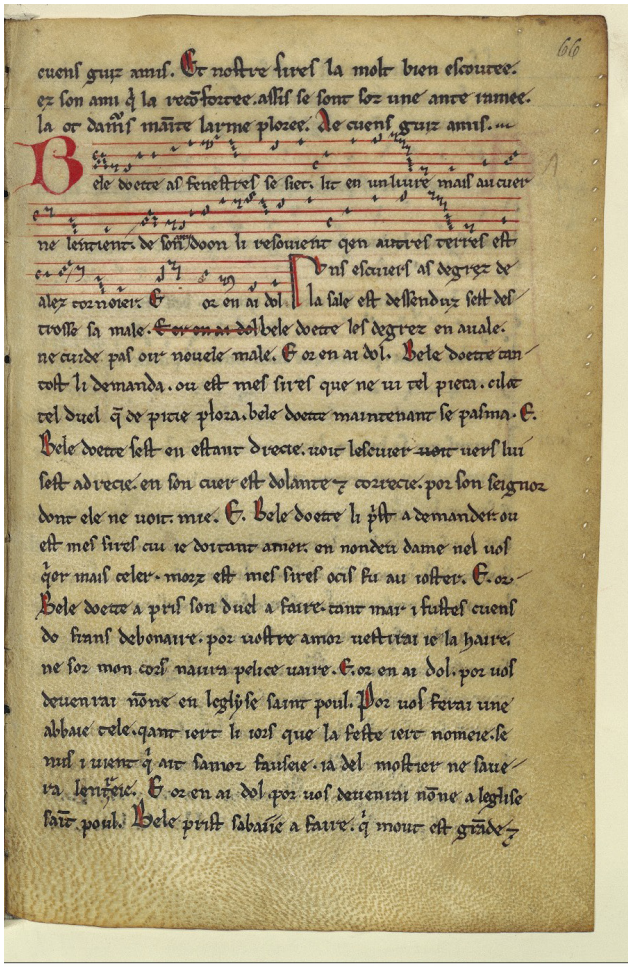
Es curioso, tras leer este trabajo, darnos cuenta de la cantidad de ideas prefabricadas que tenemos sobre las mujeres medievales. Entre ellas, el tema de la educación, o el acceso a ella que tenían las mujeres. Nos ilustra Pernoud con un ejemplo, una *chanson*

---

[4] POWER, Eileen. *Mujeres medievales…*, pp. 15-46.
[5] DIÁZ DE RÁBAGO, Carmen. «De vírgenes a demonios: las mujeres y la iglesia durante la Edad Media». *Dossiers Feministes*, 2 (1999), pp.107-129.
[6] POWER, Eileen. *Mujeres medievales…*, p. 23.
[7] POWER, Eileen. «The Position of Women». *The Legacy of the Middle Ages*. G y Jacob, F (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 402.
[8] *Ibidem*.
[9] PERNOUD, Regine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Barcelona, Juan Granica, 1982.

de toilette, que eran canciones que describían el ámbito íntimo y doméstico de las mujeres; espacios femeninos. Se dice que las mujeres cantaban estas *chanson* mientras hilaban, en ellas se habla de bordados, de amores, de casamientos obligados y de la añoranza del amante. Una de estas chanson, muy conocida *Belle Doëtte*, comienza con los versos siguientes: «La Bella Doëtte se sienta junto a la ventana, lee un libro pero su corazón no lo sigue (está en otra parte)»[10].

En los tiempos feudales las menciones a la intelectualidad de las mujeres se hacen mucho más frecuentes. Los poetas del siglo XII han alabado muchas veces las condiciones intelectuales de las mujeres de su entorno. De modo que esta pequeña obra anónima, de comienzos del siglo XII o más antigua aún, (imagen 6) presenta a la heroína leyendo, sin insistir en ello, como si se tratara de una ocupación habitual.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de Fra

Imagen 6. Chanson *Belle Doëtte*, en Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés. BNF., fols. 66 r

[10] «Belle Doëtte as fenêtres se sied, Lit en un livre, amis au coeur ne l´en tient». PERNOUD, Regine. *La mujer en el tiempo de las catedrales…*, p. 68.

Lo mismo cabe decir de la hermosa estatua yacente de Leonor de Aquitania, en Fontevraud, que tiene un libro abierto entre las manos (imagen 7), o un cuadro donde se nos presenta a Santa Bárbara leyendo (imagen 8).

Imagen 7. Tumba de Leonor de Aquitania. Monasterio de Fontevraud (Francia).

Imagen 8.
Santa Bárbara, 1438.
Robert Campin, (1375/1379-Tournai, 1444/45).
Museo del Prado.

Todos estos ejemplos, literarios e iconográficos nos hacen cuestionarnos, como comentábamos anteriormente, el hecho de que las mujeres medievales tenían un acceso a la educación, a la lectura y la escritura, más asiduo de la imagen que nos hemos forjado de la «oscura Edad Media». De hecho, el romanista Karl Bartsch en 1883 sacaba la siguiente conclusión: «En la Edad Media las mujeres leían más que los hombres»[11]. Hubiera podido ir más lejos y añadir que a menudo escribían, y que muchos manuscritos que atestiguan el saber de su época solían ser obra de manos femeninas.

Por todo lo expuesto hasta ahora, nos cuesta tener una única e inequívoca imagen y posición de las mujeres medievales, y más difícil todavía de las que se dedicaban a la música. Entre ellas encontramos fundamentalmente a monjas, dentro del ámbito religioso. En el ámbito profano tenemos a las soldadeiras y a las trobairitz, en la cultura cortés del sur de Francia. Comencemos con ellas.

[11] PERNOUD, Regine. *La mujer en el tiempo de las catedrales…*, p. 68.

Compositoras e intérpretes medievales: trobairitz y soldadeiras

Hablaremos ahora de las compositoras e intérpretes que encontramos en este universo medieval profano, más adelante nos ocuparemos de las monjas compositoras. El género trovadoresco tuvo su espacio geográfico en Occitania, una región que incluiría hoy a la actual Francia mediterránea hasta el sur del Loira y Lyon. En el ámbito literario, la lírica trovadoresca de los siglos XII y XIII, escrita en provenzal o *langue d´oc*, influenció a las primeras grandes figuras del Renacimiento italiano, como fueron Dante y Petrarca, sus textos luego fueron muy utilizados en muchos madrigales renacentistas. Esta cultura del amor cortés o *fin´amor*, evoluciona entre el señorío medieval y la aristocracia, y adopta parte de los ideales de la caballería de los siglos XII-XIII, no es una cultura del, ni para el pueblo. En este ámbito, podemos decir que el culto a la dama era una especie de contrapartida romántica del culto a la Virgen María.

En el imaginario trovadoresco el matrimonio no es excusa para dejar de amar, la dama siempre está en una posición de superioridad. Estamos ante un amor feudalizado, hay una relación de ama y vasallo, sólo a través del amor el amante podía cultivar las virtudes de un caballero.

Frente a los hombres, trovadores, que se dedicaron a componer e interpretar, dentro de la lírica cortés encontramos un pequeño grupo de mujeres que también lo hicieron: las trobairitz. El término trobairitz fue utilizado por primera vez en *Le Roman de Flamenca* del siglo XIII[12]. La etimología de la palabra puede provenir de *turbare* («encontrar» una de sus acepciones) o *tropare* (*tropus*, significando cambiar una melodía por otra, componer, inventar). Julián Ribera, reconocido arabista, busca su origen en la palabra árabe *tarab* (hacer, interpretar, cantar)[13]. Trobairitz quizás sea un término más restrictivo porque hace alusión al contexto trovadoresco occitano, y «trovadora» sea un término más genérico para otros ámbitos geográficos. En cualquier caso, fueron mujeres que componían, escribían versos, cantaban y recitaban en la corte occitana.

Pero ¿quiénes eran estas mujeres?, ¿cuántas son?, para contestar a estas preguntas hemos tenido que esperar hasta finales del siglo XIX y durante el siglo XX que han ido apareciendo estudios específicos sobre las trobairitz. La primera recopilación fue impresa en 1888 de manos de Oskar Schultz-Gora[14], muy importante también fue el trabajo llevado a cabo por Jules Véran[15] en 1946[16]. A partir de finales de los años setenta del siglo XX los trabajos pioneros de Meg Bogin[17] y posteriormente Angelica Rieger[18], plantean el estudio de las trobairitz desde una perspectiva de género, valorando la posición de las trovadoras como creadoras e intérpretes.

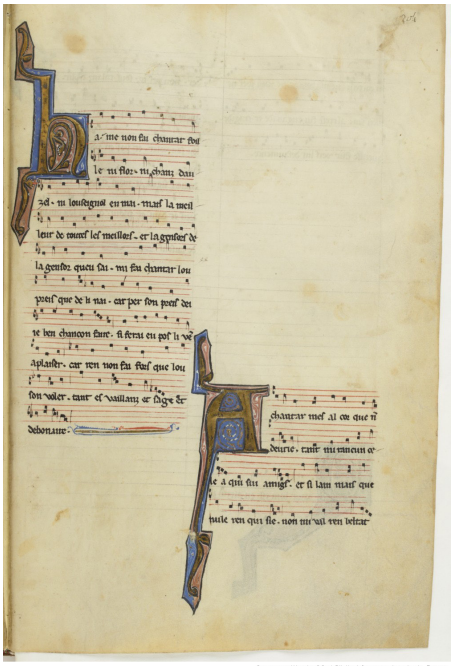
[12] COVARSÍ, Jaime (ed). *Roman de Flamenca* (vol. 1). Murcia, Servicio publicaciones Universidad de Murcia Editum, 2010.
[13] FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las cantigas de santa maría y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers». *Revista de Musicología*, vol. 16, 1 (1993), pp. 385-395.
[14] SCHULTZ-GORA, Oscar. *Die provenzalischen Dichterinnen: Biographieen und Texte*. Leipzig, G. Fock, 1888.
[15] VÉRAN, Jules. *Les poétesses provençales: du moyen-âge et de nos jours*. París, Librairie Aristide Quillet, 1946.
[16] SERRA I BALDÓ, Alfonso. «Jules Veran: Les Poétesses provençales du moyen âge et de nos jours». *Estudis Romànics*, vol. 2 (1949-1950), pp. 304-305.
[17] BOGIN, Meg. *The women troubadours*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1980.
[18] RIEGER, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*. Tübingen, Niemeyer, Edition des Gesamtkorpus, 1991.

Actualmente, podemos contar unas 20 trobairitz con textos encontrados y otros textos anónimos atribuidos a trobairitz. Destacan las siguientes: Na Tibors de Sarenom/La Contessa (¿Beatriz?) de Día/Almuc de Castelnou/Iseut de Capion/Azalais de Porcairagues/ Maria de Ventadorn/Alamanda/La Contessa de Proensa/Ysabella/Lomabarda/Castelloza/Clara d´Anduza/Azalis de Altier/Guillerma de Rosers/ Bieris de Romans/Gormonda de Monspeslier/Alaisina/Ysaelda/Carenza/Bona Domna/La Genovesa.

Sólo 6 poseen *Vida* en los manuscritos de la época. Las *Vidas o Razó*, eran textos literarios que encabezan las composiciones de trovadores y trobairitz, en los manuscritos donde se conservan. Eran narraciones novelizadas, donde se mezcla realidad y ficción.

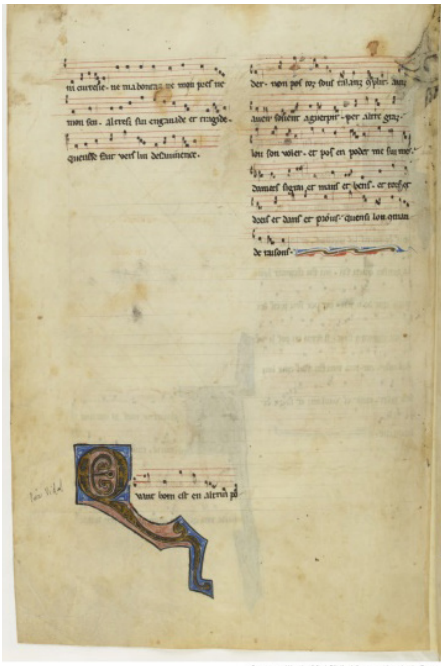
Se han podido recopilar unas cuarenta y seis composiciones de trobairitz, y de todas ellas una exclusivamente tiene música, *A chantar* de la trobairitz, Beatriz (Contessa) de Día.

La obra de Beatriz de Día tiene una visión muy personal acerca de un mundo regido por las estrictas reglas dictadas por los intereses masculinos contra los que ella se rebela, escribiendo textos bastante apartados de la rigurosa estética del amor. Se atesoran de ella varias poesías, y como decíamos, sólo una con texto y música. La pieza, *A chantar* (imágenes 9 y 10), se conserva en el *Chansonnier du Roi*, París BNF, fr. 844 (fols. 204r-204 v), una colección de canciones copiadas en torno a 1270 para Carlos de Anjou, el hermano de Luis IX.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagen 9. *A chantar*, Chansonnier du Roi, París BNF, fr. 844, fol. 204r)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Imagen 10. *A chantar*, Chansonnier du Roi, París BNF, fr. 844, fol. 204v)

Encontramos otras mujeres dedicadas a la música, pero de distinta escala social a las trobairitz, eran las llamadas soldadeiras. Se llamaba así a aquellas mujeres con el oficio de cantar y bailar acompañando a los juglares, por lo cual recibían un sueldo o «soldada».

Hay numerosos testimonios de soldadeiras, aunque se nos presenta a menudo una visión negativa de ellas. Por ejemplo en las Cantigas de escarnio e maldizer gallego-portuguesas, donde su profesión aparece ligada en la mayor parte de los casos a la prostitución.

Ejemplos de soldadeiras aparecen en 15 cantigas, nombradas por 11 trovadores. Uno de ellos es el caso de María Pérez, conocida como «a Balteira». Parece ser que perteneció a una familia de la pequeña nobleza gallega, de Armea, en Betanzos[19]. Estuvo asociada a la corte de Fernando III y a su hijo Alfonso X. Se tiene constancia en un documento de 1257 que cedió su herencia al Monasterio de Santa María de Sobrado (A Coruña), perteneciente a la orden del Císter. Mediante esta cesión, a cambio de su herencia podría alojarse en el monasterio hasta el final de sus días.

Se habla de ella como «cruzada», no sabemos qué cruzada pudo realizar. Por las fechas podría ser o la VII Cruzada, que sucedió en 1248/54 o la VIII Cruzada alrededor de 1270. María estuvo unida a la familia Beni Escaliola, arráeces de Málaga, Guadix y Comares, especialmente con Fi de Escaliola.

Con todos estos datos biográficos nos hacemos a la idea de que María Pérez fue una mujer con una vida nada convencional para la época, inclusive el poder haber realizado una cruzada, y estar en contacto con la corte y la nobleza. Sin embargo, la visión de sus contemporáneos no era tan alentadora, convirtiéndola en una mujer de «vida alegre». Veamos cómo la describe el trovador Pero da Ponte en la cantiga de escarnio, *Maria Perez, a nossa cruzada*. Tenemos dos versiones de esta cantiga, una de ellas en el Cancioneiro da Biblioteca Nacional fol. 350 v (imagen 11) y otro Cancioneiro da Vaticana fol. 194v (imagen 12).

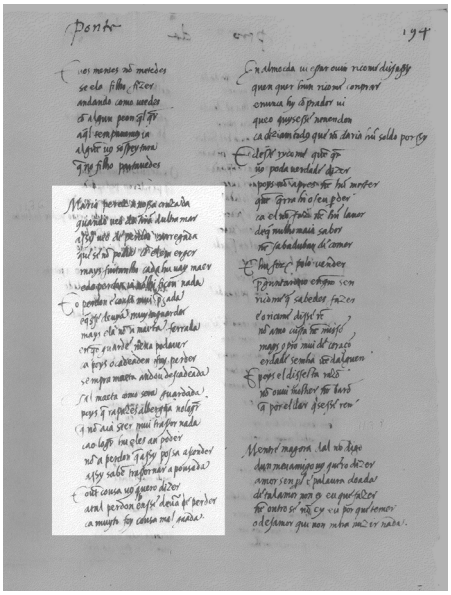


Imagen 11. Cantiga *Maria Perez, a nossa cruzada*. Cancioneiro da Biblioteca Nacional fol. 350 v.

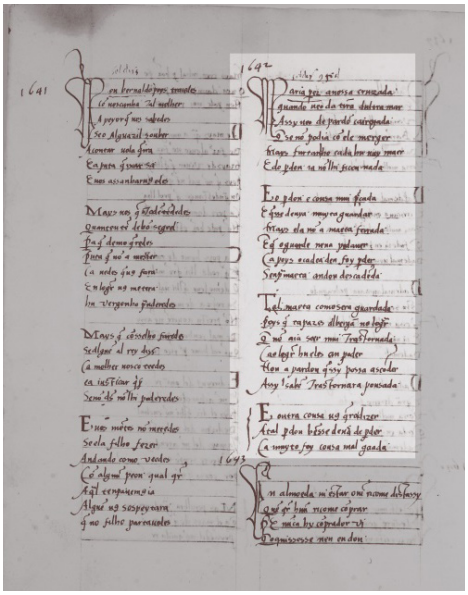


Imagen 12. Cantiga *Maria Perez, a nossa cruzada*. Cancioneiro da Vaticana fol. 194v.

[19] ALVAR, Carlos. «María Pérez, Balteira». *Archivo de Filología Aragonesa*, vols.36-37 (1985), pp. 11-40.

El texto es el siguiente:

> María Pérez, nuestra cruzada, cuando llegó de las tierras de Ultramar, llegó de indulgencias tan cargada, que no podía levantarse (de tanto que pesaban); además se las robaban cada vez que hacía noche y de aquellas indulgencias no le quedó nada. Y el perdón es algo muy apreciado y que se debería proteger mucho, pero ella no tiene baúl con llave en el que pueda guardarlo, ni podrá tenerla nunca pues desde que se le perdió el candado, siempre el baúl estuvo desvencijado. ¿Cómo podrá proteger el tal baúl, pues muchos niños viven en el lugar, sin que vayan a revolver en él? Pues, por donde ellos andan, no hay perdón que pueda esconderse, / bien saben revolver la posada. Y otra cosa os quiero decir: tales indulgencias no importa si se pierden puesto que fueron muy mal ganadas[20].

En él se ridiculiza a esta mujer que vuelve de ultramar y la acerca a las malas artes para ganarse las indulgencias, cuestionando su reputación. Vemos que esta es una estrategia muy recurrente en la Edad Media, el hecho de burlarse y cuestionar el honor de las mujeres cuando se dedicaban, o se excedían, en las tareas que socialmente estaban permitidas que llevaran a cabo dentro del delicado y frágil ámbito de la decencia.

Historia, historiografía y canon musical

Nos pararemos ahora a hablar de estos tres conceptos que a menudo empleamos como términos sinónimos, cuando no lo son. La historia es, de acuerdo a la definición de la Real Academia Española, el «conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación»[21]. Es decir, la historia sucede, son todos los hechos, de la naturaleza que sean, que ocurren en un determinado pueblo. Sin embargo, como decíamos, a menudo confundimos la historia con la historiografía. La historiografía es una construcción; la historia de la historia. Volviendo a la RAE, la define como «estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias»[22]. Por tanto, los estudios historiográficos deciden qué escritos sobre historia, qué fuentes y qué autores son los relevantes, y de ahí nos vamos al término canon, musical en nuestro caso.

El concepto de canon musical, en este marco, puede aludir al conjunto de composiciones que por su gran calidad, por ser significativas, se establecen como representativas de una época. Habría que hacerse muchas preguntas al respecto; ¿canon es igual a tradición?, ¿es un paradigma?[23]

[20] «Maria Pérez, a nossa cruzada, quando veo da terra d'Ultramar, assi veo de perdom carregada que se nom podia com el merger; mais furtam-lho, cada u vai maer, e do perdom já nom lhi ficou nada. E o perdom é cousa mui preçada e que se devia muit'a guardar; mais ela nom há maeta ferrada em que o guarde, nen'a pod'haver, ca, pois o cadead'en foi perder, sempr'a maeta andou descadeada. Tal maeta como será guardada, pois rapazes albergam no logar, que nom haj'a seer mui trastornada? Ca, o logar u eles ham poder, nom há perdom que s'i possa asconder, assi sabem trastornar a pousada. E outra cousa vos quero dizer: tal perdom bem se devera perder, ca muito foi cousa mal gaada». FIDALGO, Elvira. *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*. Vigo, Nigratrea, 2009, pp. 190-191.

[21] <http://dle.rae.es/?id=KWv1mdi> [consulta 3-2-2019].

[22] <http://dle.rae.es/?id=KXFVxzN> [consulta 3-2-2019].

[23] CORRADO, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista de Musicología*, 5-6 (2004), pp. 17-44.

Y en relación a nuestro tema, ¿por qué no hay mujeres, o muy pocas, en ese canon musical? Hay muchos estudios que se plantean este problema de la hegemonía masculina en el canon musical europeo. Destacaremos los pioneros de la norteamericana Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* [24], cuestionando el porqué de esa ausencia de las mujeres en la historiografía y su poca representación en el canon musical. En el ámbito español la musicóloga Pilar Ramos y su libro *Feminismo y música: introducción crítica* [25], es un trabajo indispensable para un acercamiento a la musicología feminista, los estudios de género en la música, composición y canon musical, así como mujeres y recepción musical, entre otras cuestiones.

Como señala Ramos el problema de la musicología feminista en España, es el aislamiento generalizado con respecto al resto de Europa. Igual ha ocurrido con otras disciplinas como el psicoanálisis, el marxismo, el deconstruccionismo, la narratividad/semiología, etc…También es fundamental el peso que ha tenido en la musicología española la fuerte formación eclesiástica de grandes musicólogos que crearon escuela. Tal es el caso de Higinio Anglés, Samuel Rubio o Josep María Llorens Cisteró. Esta musicología con un marcado carácter positivista, heredero del siglo XIX, se ha ocupado durante años de pasar a limpio documentos (partituras o/y textos), transcribiendo y catalogando, es decir, ordenar datos cronológicamente; el musicólogo tenía una especie de función de notario.

La musicología feminista, que tiene sus orígenes en el ámbito americano, en las últimas décadas del siglo XX, poco a poco está impregnando las corrientes musicológicas en España. Cada vez son más las voces que se cuestionan y revisan la historia de la música de las mujeres. Esta corriente de la musicología reflexiona y plantea debates sobre significados y funciones de la música respecto a la construcción del género y la idea histórica y cultural de la mujer frente al hombre.

Se trata de estudiar significados, funciones y representaciones de la música, consecuencia, entre otras cosas, de cuestionar el canon establecido como iconos de la cultura musical europea. Así entenderemos por qué no aparecen las mujeres, que no aparezcan no quiere decir que nos las hubiera.

Monjas compositoras

Es casi obligado, llegado este punto, hacer referencia a varias de esas compositoras que, pese a todo, han dejado su rastro en la historia. No están todas, ni mucho menos, pero al menos dar unas pinceladas de la obra de algunas de ellas. Nos centraremos en compositoras que pudieron serlo debido a su condición de religiosas. En estos siglos el hecho de ingresar en una orden religiosa, muchas de ellas de clausura, les confería a las mujeres una gran libertad, frente a lo paradójico que nos pueda parecer. Libres de cargas matrimoniales y familiares, las monjas podían dedicarse al estudio y a la música.

[24] McCLARY, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minnesota, Minnesota University Press, 1991.
[25] RAMOS, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica* (vol. 32). Madrid, Narcea, 2003.

Tendremos de guía para realizar este breve recorrido el trabajo discográfico *O clarissima mater: conventos femeninos, monjas compositoras*, dedicado íntegramente a monjas compositoras, grabado por DeMusica Ensemble, grupo que dirijo desde su fundación, hace una década. Uno de los principales objetivos del grupo es precisamente ahondar en la música de mujeres compositoras, investigar y rescatar este tipo de repertorios.

Comenzamos con Kassia de Constantinopla (ca. 810-867), es la primera mujer de la que tenemos constancia de una obra musical autógrafa. Fue abadesa de su propio convento, que fundó en el año 843. Compuso 50 himnos de los que 47 son troparios (breves himnos de oración), y 3 son cánones (ciclo de 8 odas). Treinta de estos himnos son actualmente usados en la liturgia de la iglesia ortodoxa oriental. Dentro de su obra encontramos también 261 epigramas y versos gnómicos. Kassia es la única mujer mencionada en los himnarios compilados por el monje Kallistos en el siglo XIV y también es la única mujer incluida en un *Triodion* impreso en Venecia en 1601[26].

Hildegard von Bingen (1098-1179) es la siguiente compositora que abordamos. Su responsorio *O clarissima mater* da título al disco. Hildegard es de las pocas compositoras de las que conservamos música medieval con autoría. Podríamos llenar páginas con la vida y la obra, no sólo musical, de esta monja benedictina que vivió en el siglo XII. Fue abadesa de su propio convento que fundó en Eibingen, Alemania. Doctora de la Iglesia, mística, profetisa, médica, compositora y escritora alemana. Se la conoció como la «sibila del Rin». Desde muy temprana edad tuvo visiones que luego dejó reflejadas en sus obras. Sus principales trabajos se encuentran el Códice de Wisbaden, conocido en alemán como *Riesencodex*, conservado en la Biblioteca Hochschule RheinMain. En él aparecen las siguientes obras; *Scivias, Liber vitae meritorum, Liber divinorum operum, Lingua ignota, Litterae ignotae, Expositiones evangeliorum, Ad praelatos Moguntinenses*, trabajos hagiográficos *(Vita sancti Ruperti)*, algunas cartas, homilías y la *Vita* escrita por el monje Theoderic.

También es la fuente de todas sus composiciones musicales; *Symphonia armonie celestium revelationum* (Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes) es la fuente de todas sus composiciones musicales, donde se encuentran antífonas, responsorios, himnos, secuencias, sinfonías, aleluyas, kiries. Y el *Ordo Virtutum* (Orden de las Virtudes), drama litúrgico, sobre las Virtudes. Obra didáctica teológico-moral, formada por más de 70 composiciones[27].

Una obra muy especial que cabe desatacar es el himno *Conditor Alme*, de Gracia Baptista. Esta monja, de la que se sabe muy poco acerca de su vida, parece ser que fue de origen extremeño, fue la primera mujer hispana en poder imprimir una obra para instrumentos de tecla en Europa. La obra aparece en la antología *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa, impreso en 1557 en Alcalá de Henares. La antología incluye las obras de los más grandes compositores del momento; Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales, Francisco Soto, y entre ellas el *Conditor Alme* de Baptista, la única obra de una mujer.

[26] RODRÍGUEZ, Inmaculada. «El papel de la mujer en la música en Bizancio: Casia de Constantinopla». *Cuadernos del CEMyR*, 23 (2015), pp. 65-83.
[27] FUENTES, Italo; ORTÚZAR, María José. «Música e Historia en Hildegard von Bingen». *Revista Chilena de Literatura*, 62 (2003), pp. 145-163.

Esta delicada pieza, de 33 compases a tres voces, es una glosa en el III tono sobre el *cantus firmus* del himno de adviento *Conditor Alme*. Es un *unicum* musical, es decir, no hay más copias de ella, no aparece en otras antologías ni manuscritos. Con esta pieza, tenemos el primer testimonio de una obra instrumental impresa compuesta por una mujer[28].

Avanzamos en los siglos y nos trasladamos al norte de Italia, a la zona de la Lombardía. En los siglos XVI y XVII sucedió un fenómeno no muy frecuente, y mucha música de mujeres, monjas en nuestro caso, vio la luz y pudo ser impresa en esta parte de Italia. Monjas, sobre todo de las órdenes ursulinas y benedictinas, dejaron constancia de sus composiciones. De entre ellas seleccionamos los trabajos de Sulpitia Cesis, Chiara Margarita Cozzolani, Bianca Maria Meda, Maria Xaveria Peruchona e Isabella Leonarda.

Sulpitia Cesis (1577-1619), fue monja ursulina y profesó en el Convento de San Agostino (Módena). Se sabe que fue una buena laudista y compositora. Conservamos de ella una colección de 23 motetes sacros impresos en 1619, *Motteti Spirituale* (Módena, Giulina Cassiani)[29].

Chiara Margarita Cozzolani (1602- 1678) fue monja benedictina de clausura que pasó su vida en el Convento de Santa Radegonda (Milán). Sus obras se publicaron entre 1640 y 1650, fecha esta última de sus Vísperas, quizá su obra más conocida. Sin embargo, la primera edición moderna de sus motetes es de 1998[30]. Cozzolani dejó de figurar en las listas del convento después de 1676. La obra de Cozzolani es bastante extensa y tenemos testimonios de su gran calidad, así como de las actividades musicales de las monjas de su convento. En una crónica de 1670 realizada por el monje agustino Filippo Picinelli, para el ateneo de literatos milaneses, podemos leer lo siguiente:

Bianca María Meda (ca. 1665 - ca. 1700), fue monja benedictina en el Convento de

> Las monjas de Santa Radegonda están dotadas con tal raro y exquisito talento musical, que son reconocidas como las mejores cantantes de Italia.... usan el hábito negro benedictino de Benito de Nursia, pero para los oyentes semejan blancos y melodiosos cisnes, que llenan el corazón de maravilla y elevan el espíritu en sus oraciones. Entre estas hermanas, Donna Chiara Margarita Cozzolani merece el mayor reconocimiento: se llama Chiara de nombre, pero lo es más en virtud, y Margarita por su inusual y excelente nobleza de ingenio raro y excelente, que si en el año 1620 llevaba sacramento de ese hábito sagrado, tuvo éxito en el ejercicio de la música tan exitosa; eso desde 1640 hasta 1650. Envió a la imprenta cuatro obras de música que son […][31].

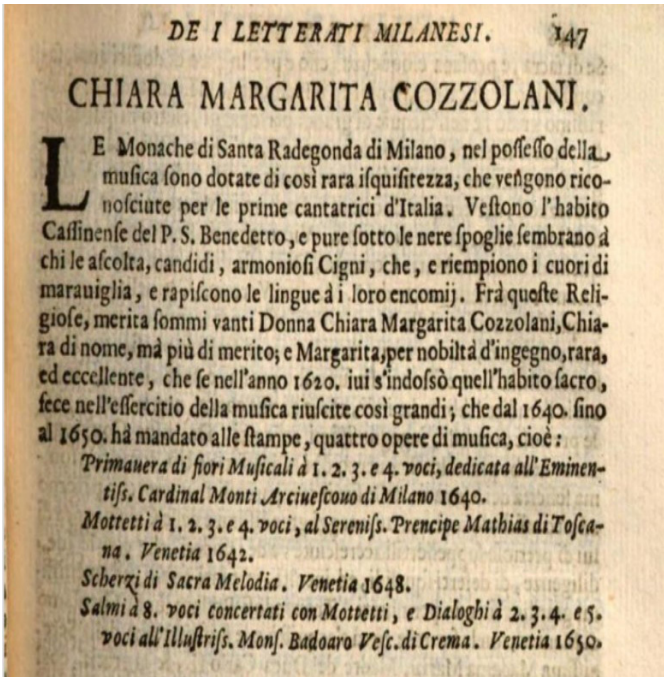
[28] LORENZO, Josemi. «Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico». *Revista de Musicología*, vol. 34, 2 (2011), pp. 263-284.

[29] Las transcripciones de los motetes se encuentran en CESIS, Sulpitia. *Motetti spirituali:(Modena, 1619)* (vol. 4). Sala Bolognese, Artemisia Editions, 2005.

[30] COZZOLANI, Chiara Margarita. *Motets* (vol. 87). Sala Bolognese, Artemisia Editions, 1998.

[31] «Le monache di Santa Radegonda di Milano, nel possesso della musica sono donate di cosi rara isquisitezza, che vengono riconosciute per le prime cantatrici d´Italia. Vestono l´habito Cassinense del P.S. Benedetto, e pure sotto le nere spoglie sembrano à chi le escolta, candidi, armoniosi Cigni, che, e riempiono i cuori di marauiglia, e rapiscono le lingue à i loro encomij. Frà queste Religiose, merita somma vanti Donna Chiara Margarita Cozzolani, Chiara di nome, mà più merito, e Margarita, per nobilità d´ingegno, rara, ed eccellente, che se nell´anno 1620. iui s índossò quell´habito sacro, fece nell´essecitio della música riuscite cosi grndi; che dal 1640. Fino al 1650. hà mandato alle stampe, quattro opere di música cioè: Scherzi di Sacra Melodia. Venetia 1648.Salmi à 8. Voci concertati con Motteti e Dialoghi à 2.3.4 e 5 voci all´Ilustriss. Mon. Badoara Vesc. di Crema. Venetia 1650». PICINELLI, Filippo. *Ateneo dei letterati Milanesi, advnati dall'Abbate Don Filippo Picinelli Milanese*. Milano, Francesco Vigone, 1670, p. 147.

En la imagen 13[32] vemos el texto original.



DE I LETTERATI MILANESI. 147

CHIARA MARGARITA COZZOLANI.

LE Monache di Santa Radegonda di Milano, nel possesso della musica sono dotate di così rara isquisitezza, che vengono riconosciute per le prime cantatrici d'Italia. Vestono l'habito Cassinense del P. S. Benedetto, e pure sotto le nere spoglie sembrano à chi le ascolta, candidi, armoniosi Cigni, che, e riempiono i cuori di marauiglia, e rapiscono le lingue à i loro encomij. Frà queste Religiose, merita sommi vanti Donna Chiara Margarita Cozzolani, Chiara di nome, mà più di merito; e Margarita, per nobiltà d'ingegno, rara, ed eccellente, che se nell'anno 1620. iui s'indossò quell'habito sacro, fece nell'essercitio della musica riuscite così grandi; che dal 1640. sino al 1650. hà mandato alle stampe, quattro opere di musica, cioè:

Primauera di fiori Musicali à 1. 2. 3. e 4. voci, dedicata all'Eminentiss. Cardinal Monti Arciuescouo di Milano 1640.

Mottetti à 1. 2. 3. e 4. voci, al Serenissimo Prencipe Mathias di Toscana. Venetia 1642.

Scherzi di Sacra Melodia. Venetia 1648.

Salmi à 8. voci concertati con Mottetti, e Dialoghi à 2. 3. 4. e 5. voci all'Illustriss. Mons. Badoaro Vesc. di Crema. Venetia 1650.

Imagen 13.
Escrito al Ateneo de Literatos Milaneses de Filipo Picinelli.

San Martino del Leano (Pavía). En 1691 publicó sólo una obra, una colección de motetes, *Mottetti a 1, 2, 3, y 4 voci, con violini*. Maria Xaveria Peruxona (ca. 1652- ca. 1652), perteneció a la orden ursulina, en el Convento de Santa Úrsula (Galliate, cerca Novara). En 1675 publica también una sola obra *Sacri concerti de motetti a una, due, tre, e quattro voci, parte con Violini, e parte senza* [33].

Terminaremos este recorrido con Isabella Leonarda (ca. 1620 - 1704), monja ursulina del Convento de Santa Úrsula de Novara. Su obra es más extensa que la de sus compañeras. Conocida en su época por sus dotes musicales se la llamó «La Musa de Novara». Publicó en 1684, en Bologna, su primera colección de motetes *a voce sola*, firmados como *Isabella Leonarda, Madre nel Venerabile Collegio di S. Orsola di Novara,* subtitulados como *Opera XI*.

Leonarda cultivó numerosos géneros musicales, sacros todos ellos por supuesto; motetes, salmos, responsorios, magnificats, letanías, misas y vísperas. Hay que destacar también de esta compositora, la preciosa colección de sonatas para música instrumental, *Sonatas da chiesa Op. 16* [34].

[32] PICINELLI, Filippo. *Ateneo dei letterati Milanesi…,* p. 147.
[33] BOWEN, Meredith Yvonne. *Sacred Music from the Convents of Seventeenth-century Italy: Restoration Practices for Contemporary Women's Choirs.* Michigan, Michigan State University, 2016, pp. 18-19.
[34] CARTER, Stewat Arlen. *The Music of Isabella Leonarda* (1620-1704). Stanford, Stanford University Press, 1982, pp. 57-96.

Compositoras en el ámbito profano

Para finalizar esta panorámica a vista de pájaro de las compositoras de estos siglos, seguiremos en la Italia del Renacimiento y el Barroco, por citar algunos ejemplos coetáneos a las monjas compositoras anteriormente citadas, siendo conscientes de que nos dejamos fuera a estupendas compositoras de otros lugares. Comenzaremos con Maddalena Casulana (ca. 1544-† 1590), que fue la primera mujer en poder imprimir su música de manera compilada en un libro. Sus primeros trabajos impresos fueron una serie de madrigales dentro de una colección titulada *Il Desiderio*, en 1566, junto con obras de Orlando di Lasso y otros compositores. Después, publicó su primer libro de madrigales, *Il primo libro di madrigal a quattro voci*, en 1568, que es la primera colección íntegra de autoría femenina. Posteriormente, en 1570, 1583 y 1586 publicó otros libros de madrigales[35]. En la dedicatoria del primer libro de madrigales, para Isabella de Médici, escribió:

> A la más ilustre y excelente dama, Doña Isabella de´Medici Orsini, duquesa de Bracciano. Sé verdaderamente, Señora más Ilustre y Excelente, que estos primeros frutos míos no pueden, debido a su debilidad, producir el efecto que me gustaría, que sería, además de dar a Su Excelencia alguna prueba de mi devoción, para mostrar también para el mundo (tanto como se me permite en esta profesión musical) el engreído error de los hombres. Ellos creen tan firmemente que son los dueños de los altos dones del intelecto que, en su opinión, estos dones tampoco pueden ser compartidos por las mujeres […]
> Beso humildemente las manos de Su Excelencia. Desde Venecia, el décimo día de abril de 1568. La sirvienta más humilde de Su Excelencia, Maddalena Casulana[36].

Toda una declaración de intenciones para una mujer que vivió en el siglo XVI.

[35] PENDLE, Karin. «Musical Women in Early Modern Europe». *Women and music: A history*. Karin Pendle (ed.). Bloomintong- Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 57-96.

[36] El texto original en italiano es el siguiente: «All'Illustrissima et Eccellentissima Signora, la Signora Donna Isabella De'Medici Orsina, Duchessa dei Bracciano.Conosco veramente Illustrissima et Eccellentissima Signora, che queste mie primitie, per la debolezza loro, non possono partorir quell'effetto, ch'io vorrei, che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all'Eccellentia Vostra della divotion mio, di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl'huomini, che de gli alti doni dell'intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch'alle Donne non possono medesimamente esser communi. Ma con tutto ciò non ho voluto mancar di mandarle in luce, sperando che dal chiaro nome di Vostra Eccellentia (a cui riverentemente le dedico) tanto di lumi debbano consequire, che da quello possa accendersi qualche altro più elevato ingegno, a dimostrar con chiari effetti quello che non ho potuto dimostrar'io se non con l'animo. Gradisca dunque l'Eccellentia Vostra questa mia candida intentione, e se da così immaturi frutti non me ne potrà venir quella lode, che sola è il premio delle virtuose fatiche, faccia almeno la bontà di lei, ch'io ne god ail premio della sua gratia, che così, se non per buoni, almeno per fortunatissimi saranno da me sempre reputati; et a Vostra Eccellenta humilmente bacio le mani.
De Venetia il di x. d'Aprile. 1568. Di Vostra Eccellentia Humilissima Servitrice. Maddalena Casulana». PESCERELLI, Beatrice. *I madrigali di Maddalena Casulana*. Firenze, Leo S. Olschki, 1979, p.7. Traducción propia del texto en inglés: «To the Most Illustrious and Excellent Lady, Donna Isabella de´Medici Orsini, Duchess of Bracciano. I know truly, most Illustrious and Most Excellent Lady, that these first fruits of mine cannot, because of their weakness, produce the effect that I would like, which would be, other than to give Your Excellence some proof of my devotion, to show also to the world (as much as is allowed me in this musical profession) the conceited error of men. They believe so strongly to be the masters of the high gifts of the intellect that, in their opinión, these gifts cannot likewise be shared by Women […] I humbly kiss the hands of Your Excellence. From Venice, the tenth day of April, 1568. The most humble servant of Your Excellence, Madalena Casulana». LAMAY, Thomassin. «Maddalena Casulana: my body knows unheard of sons».*Gender, Sexuality, and Early Music*. Todd C. Borgerding (ed.). New Yotk and London, Routledge, 2013, p. 41.

También fue interesante el fenómeno que se produjo en Ferrara, en la corte de Alfonso II, Duque d´Este. Él y sobre todo su tercera esposa, Margarita Gonzaga, fueron grandes amantes de la música, se rodearon de grandes compositores e intérpretes que llevaban a cabo conciertos privados en el ámbito cortesano. Entre ellos destacó el grupo exclusivamente femenino a las que se conoció como *Concerto di donne*, compuesto por tres jóvenes Livia D'Arco, Laura Peperara, (o Peverara) y Anna Guarini, todas ellas figuraron como damas de compañía de Margarita Gonzaga. Fueron cantantes e instrumentistas de gran virtuosismo, para las cuales Luzzasco Luzzaschi compuso numerosos madrigales. No tardaron en hacerse famosas, conocidas en toda Italia como «las Damas de Ferrara». Podemos decir que el *Concerto di donne* fue un elemento de revolución del papel de las mujeres en el contexto de la interpretación musical profesionalizada, y mantuvo la tradición de la corte d´Este como un centro musical prestigioso. Su fama se difundió por toda Italia e inspiró imitaciones en las poderosas cortes de los Médici y los Orsini[37].

Siguiendo en Italia pero ya entrando en el siglo XVII, aparece la figura de Francesca Caccini (1587-1640). Nació en Florencia, hija mayor del famoso cantante, compositor y miembro de la Camerata Florentina, Giulio Caccini. En 1607, Francesca entró al servicio de la poderosa familia Médici y se casó con el cantante Giovanni Battista Signori. Su única hija Margherita también se convirtió en cantante. Durante veinte años, Francesca sirvió a la familia Médici como cantante, profesora de música y compositora, llegando incluso a ser el músico mejor pagado en la nómina de Médici. En 1645, la tutela de su hijo pasó a manos de su tío, y este documento es el último rastro de la vida de Francesca Caccini.

En 1618 Francesca publicó *Il Primo Libro delle Musiche* (sonetos, madrigales, arias, romanescas, motetes, himnos y canzonettas, con bajo cifrado). Hay que destacar el papel de Francesca puesto que en 1625 se estrenó su opera *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (La liberación de Rugiero de la isla de Alcina) una ópera cómica en cuatro escenas, se estrenó el 3 de febrero en la *Villa di Poggio Imperiale* en Florencia. Con libreto de Ferdinando Saracinelli, basado en la obra de Ludovico Ariosto Orlando Furioso. Es la primera ópera escrita por una mujer, y fue durante mucho tiempo considerada la primera ópera italiana que fue representada fuera de Italia[38].

Terminamos con la figura Barbara Strozzi ya bien entrado el barroco. Nació en Venecia, en 1619, en la casa de Giulio Strozzi. Su madre fue Isabella Garzoni que servía en la casa. Su padre la reconoció como su hija y le apoyó en su carrera musical. Giulio Strozzi fue miembro del selecto círculo de intelectuales venecianos conocido como la *Accademia degli Unisoni* (Academia de los Incognitos/desconocidos), que se reunían para debatir cuestiones sobre literatura, ética, estética, religión y artes. Bárbara creció rodeada de este ambiente de erudición del que pudo formar parte gracias a su padre.

Compositora prolífica entre 1644 y 1664 publicó ocho colecciones de música, (arias, ariettas, cantatas). En el prefacio de su segunda colección cita a Francesco Cavalli, uno

[37] NEWCOMBS, Anthony. «Courtesanas, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy». *Women making music: the Western art tradition, 1150-1950*. Jane Bowers, Jane Tick (eds.), Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 90-115.
[38] CUSICK, Suzanne. G. *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power*. Chicago, University of Chicago Press, 2009.

de los compositores más destacados e históricamente significativos de la Venecia del siglo XVII, como su maestro. Bárbara murió en Padua el 11 de noviembre de 1677[39].

A lo largo de estas páginas hemos querido acercarnos a las mujeres compositoras e intérpretes de estos siglos. Adentrarnos en sus mundos pudiendo así derribar parte de esos muros que las rodearon. Muros de piedra, pero también de invisibilidad. Obras que han quedado ocultas entre el polvo de los archivos, los conventos y sobre todo, ocultas por el anonimato y el desinterés. Esperemos que dejen de ser excepciones y cada vez sea más frecuente bucear por los siglos e ir encontrándonos con todas estas creadoras y su legado.

[39] ROSAND, Ellen. «The Voice of Barbara Strozzi». *Women making music: the Western art tradition, 1150-1950*. Jane Bowers, Jane Tick (eds.), Chicago, University of Illinois Press, 1987. pp. 168-190.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos. «María Pérez, Balteira». *Archivo de Filología Aragonesa*, vols.36-37 (1985), pp. 11-40.
- BOGIN, Meg. *The women troubadours*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1980.
- BOWEN, Meredith Yvonne. *Sacred Music from the Convents of Seventeenth-century Italy: Restoration Practices for Contemporary Women's Choirs*. Michigan, Michigan State University, 2016.
- CARTER, Stewat Arlen. *The Music of Isabella Leonarda* (1620-1704). Stanford, Stanford University Press, 1982.
- CESIS, Sulpitia. *Motetti spirituali (Modena, 1619)* (vol. 4). Sala Bolognese, Artemisia Editions, 2005.
- CORRADO, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista de Musicología*, 5 (2004), pp. 17-44.
- COVARSÍ, Jaime (ed.). *Roman de Flamenca* (vol. 1). Murcia, Servicio publicaciones Universidad de Murcia (Editum), 2010.
- COZZOLANI, Chaira Margarita. *Motets* (vol. 87). Sala Bolognese, Artemisia Editions, 1998.
- CUSICK, Suzanne. G. *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power*. Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- DIÁZ DE RÁBAGO, Carmen. «De vírgenes a demonios: las mujeres y la iglesia durante la Edad Media». *Dossiers Feministes*, 2 (1999), pp. 107-129.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música arábigo andaluza en las cantigas de santa maría y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers». *Revista de Musicología*, vol. 16, 1 (1993), pp. 385-395.
- FIDALGO, Elvira. *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*. Vigo, Nigratrea, 2009.
- FUENTES, Italo; ORTÚZAR, María José. «Música e Historia en Hildegard von Bingen». *Revista Chilena de Literatura*, 62 (2003), pp. 145-163.
- LAMAY, Thomassin. «Maddalena Casulana: my body knows unheard of sons».*Gender, Sexuality, and Early Music*. Todd C. Borgerding (ed.). New Yotk and London, Routledge, 2013, pp. 41-72.
- LORENZO, Josemi. «Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico». *Revista de Musicología*, vol. 34, 2 (2011), pp. 263-284.
- MCCLARY, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minnesota, Minnesota University Press, 1991.

- NEWCOMBS, Anthony. «Courtesanas, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy». *Women making music: the Western art tradition, 1150-1950*. Jane Bowers, Jane Tick (eds.), Chicago, University of Illinois Press, 1987. pp. 90-115.
- PENDLE, Karin. «Musical Women in Early Modern Europe». *Women and music: A history*. Karin Pendle (ed.). Bloomintong- Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 57-96.
- PERNOUD, Regine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Barcelona, Juan Granica, 1982.
- PESCERELLI, Beatrice. *I madrigali di Maddalena Casulana*. Firenze, Leo S. Olschki, 1979.
- PICINELLI, Filippo. *Ateneo dei letterati Milanesi, advnati dall'Abbate Don Filippo Picinelli Milanese*. Milano, Francesco Vigone, 1670.
- POWER, Eileen. «The Position of Women». *The Legacy of the Middle Ages*. C. G Grump y E. F Jacob (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 350-420.
- _____. *Mujeres medievales*. Madrid, Encuentro, 2013.
- RAMOS, Pilar. «Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII». *Revista de Musicología*, 20, 1 (1997), pp. 231-243.
- _____. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Narcea, 2003.
- RIEGER, Angelica. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*. Tübingen, Niemeyer, Edition des Gesamtkorpus, 1991.
- RODRÍGUEZ, Inmaculada. El papel de la mujer en la música en Bizancio: Casia de Constantinopla. *Cuadernos del CEMyR*, 23 (2015), pp. 65-83.
- ROSAND, Ellen. «The Voice of Barbara Strozzi». *Women making music: the Western art tradition*, 1150-1950. Jane Bowers, Jane Tick (eds.). Chicago, University of Illinois Press, 1987. pp. 168-190.
- SCHULTZ-GORA, Oscar. *Die provenzalischen Dichterinnen: Biographieen und Texte*. Leipzig, G. Fock, 1888.
- SERRA I BALDÓ, Alfonso. «Jules Veran: Les Poétesses provençales du moyen âge et de nos jours». *Estudis Romànics*, vol. 2 (1949-1950), pp. 304-305.
- VÉRAN, Jules. *Les poétesses provençales: du moyen-âge et de nos jours*. París, Librairie Aristide Quillet, 1946.

3

VIDA MUSICAL EN EL MUNDO IBERO. UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO.

Lidia IZQUIERDO TORRONTERA
Universidad de Granada

Resumen: *el papel activo del género femenino en las diferentes etapas cronológicas está siendo ampliamente estudiado en la actualidad a través de conceptos como «identidad relacional» o «actividades de mantenimiento» y de investigaciones enfocadas hacia la transmisión oral, el ámbito privado o la vida cotidiana en disciplinas como la Arqueología, la Historia o la Musicología. Esta comunicación aplica esta metodología a un estudio del mundo musical ibero desde la perspectiva de género, que analiza la posición de la mujer en ese entorno a través de diferentes ejemplos materiales –atendiendo a su estudio formal, así como al contexto arqueológico en el que aparecen– procedentes de Sant Miquel de Llíria, Serreta de Alcoy, L´Albufereta, Cigarralejo, Cabecico del Tesoro y Osuna. Partiendo de las interpretaciones que de estos materiales se han realizado tanto en sus correspondientes memorias arqueológicas como en publicaciones posteriores que establecen una relación directa entre mujer ibera y transmisión oral a través de la música, se propone un análisis que ayude a comprender las funciones musicales desempeñadas por el género femenino como actividades relevantes y determinantes para el desarrollo y la perpetuación de la cultura íbera. Ese mismo modelo podrá contribuir a la comprensión de las sucesivas explicaciones que se dieron de los materiales estudiados desde las primeras apariciones (auletrís de Osuna de Sevilla en 1903) hasta las más recientes (terracotas de l´Albufereta en Alicante y el Cigarralejo en Murcia).*

Palabras clave: arqueología musical, arqueología de género, arqueología ibera, música, mujer, identidad relacional, memoria.

MUSICAL LIFE IN THE IBERIAN WORLD. A GENDER PERSPECTIVE.

Abstract: *the active role of the female gender in the different chronological stages is being widely studied at present through concepts such as «relational identity» or «maintenance activities» and also through research focused on oral transmission, the private sphere or daily life in disciplines such as Archaeology, History or Musicology. This communication applies this methodology to a study of the Iberian musical world from the perspective of gender, which analyzes the position of women in that environment through different material examples –attending to both their formal study, and the archaeological context in*

which they appear– from Sant Miquel de Llíria, Serreta de Alcoy, L'Albufereta, Cigarralejo, Cabecico del Tesoro and Osuna. Starting with the interpretation of these materials presented both in their archaeological memories and in subsequent publications which establish a direct relationship between Iberian women and oral transmission through music, this paper proposes an analysis with the purpose of understanding the musical roles performed by the female gender as relevant and determining activities for the development and perpetuation of the Iberian Culture. That same model may contribute to the understanding of the successive explanations given of the materials studied from the first appearances (auletrís of Osuna de Sevilla in 1903) to the most recent (terracotas de l'Albufereta in Alicante and the Cigarralejo in Murcia).

Keywords: musical archaeology, gender archaeology, iberian archaeology, woman, relational identity, memory.

Introducción

La investigación del ámbito musical ibero desde la perspectiva de género ha surgido sólo recientemente[1] en relación con el auge de los estudios de género en Arqueología Ibera[2]. Partiendo de perspectivas centradas en la educación musical[3], la vida privada o cotidiana[4], la identidad relacional[5] o las actividades de mantenimiento[6] se pueden llevar a cabo nuevas lecturas de materiales ya interpretados, esclareciendo aspectos anteriormente ignorados.

Las mujeres siempre han estado presentes en el imaginario ibero, sin embargo, los estudios sobre éstas se limitaron a «detalladas descripciones estilísticas»[7], siendo tardías las investigaciones sobre los espacios que ocupaban, las tareas que desempeñaban o su nivel social[8]. El análisis de la posición de los personajes femeninos, así como de los masculinos y de la relación entre ambos, en escenas musicales pretende ser una contribución ante este hecho.

[1] GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.)». *Complutum*, 28, vol.1 (2017), pp. 143-162.
[2] CHAPA BRUNET, Teresa. «Espacio vivido y espacio representado: las mujeres en la sociedad ibérica». *Historia de las mujeres en España y América Latina.* Isabel Morant Deusa (coord.). Madrid, Cátedra, 2006, pp. 117-137.
IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía y género: códigos en femenino del imaginario ibérico». *Verdolay: revista del Museo Arqueológico de Murcia,* 11 (2008), pp. 121-141.
PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Mujer y espacio sagrado: Haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica». *Complutum,* 18 (2007), pp. 217-225. PRADOS TORREIRA, Lourdes; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología de género: La imagen de la mujer en el mundo ibérico». *Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica.* Lourdes Prados Torreira (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp. 10-29.
RÍSQUEZ CUENCA, Carmen. «La arqueología ibérica y los estudios de género en Andalucía: avances y desafíos». *Menga: revista de Prehistoria de Andalucía*, 6 (2015), pp. 61-91.
[3] MAZUELA ANGUITA, Ascensión. *Artes del canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista,* Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d´Historia de l´Art, 2012.
[4] ALFARO GINER, Carmen. «Mujer ibérica y vida cotidiana». *La Dama de Elche. Más allá del enigma.* Rafael Ramos Fernández (ed.). Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencias de la Educación, 1997, pp. 193-217.
[5] HERNANDO GONZALO, Almudena. *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno.* Madrid, Katz editores, 2012.
[6] ALARCÓN GARCÍA, Eva. «Arqueología de las actividades de mantenimiento: un nuevo concepto en los estudios de las mujeres en el pasado». *Arqueología y territorio*, 7 (2010), pp. 195-210.
[7] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen. «La arqueología ibérica…», p. 62.
[8] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; HORNOS MATA, Francisca. «Mujeres iberas. Un estado de la cuestión». *Arqueología y Género.* Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 283-333.

Como menciona García Cardiel[9] :

> Si aceptamos […] que la iconografía ibérica no busca la reproducción naturalista de la realidad histórica sino que representa de una manera suprarreal, ideal, la cosmología y el sistema de valores de la elite […] lo hemos de aceptar para todos los personajes que en ellas aparecen, tanto hombres como mujeres.

Se tratará de llevar a cabo esa premisa en la interpretación de una serie de representaciones (Fig. 1). Se estudiarán escenas en las que personajes femeninos estén presentes y que permitan: el estudio de la construcción simbólica de género a través de los instrumentos musicales representados; visibilizar el papel activo de la mujer en el ámbito musical íbero; y la importancia de la educación musical para la mujer íbera.

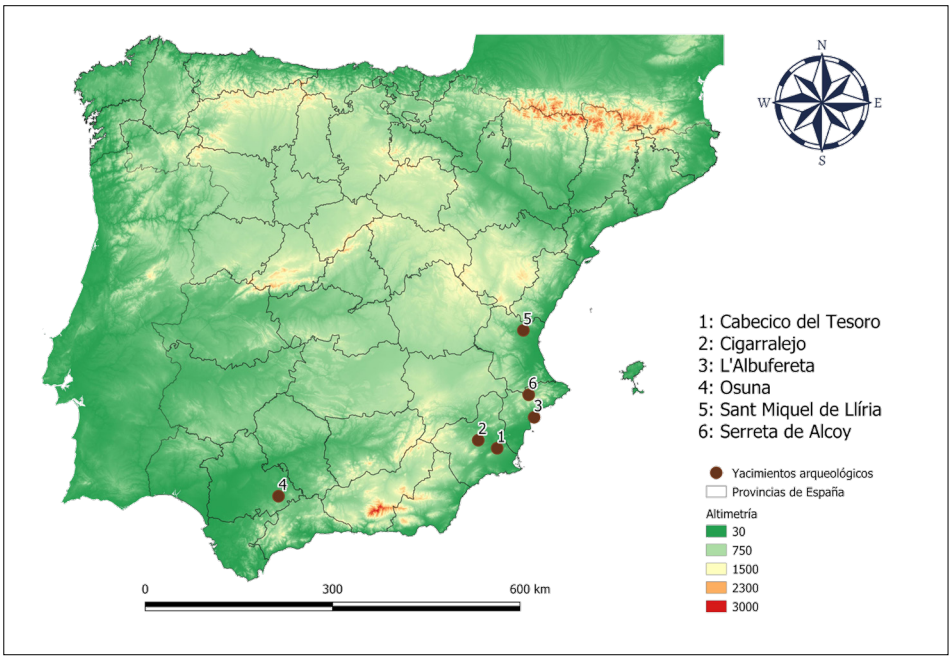


Figura 1. Localización de los yacimientos arqueológicos cuya iconografía se estudia.

Se deben tener en cuenta dos aspectos fundamentales en las iconografías aquí analizadas: el sexo y la edad de los personajes son inferidos a partir de vestimentas, peinados, ornamentos corporales…[10], la determinación exacta de los instrumentos musicales es complicada, pues como expresa Carmen Aranegui[11], las representaciones no reflejan el detalle necesario para ello.

[9] GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia…», p. 159.
[10] HERRANZ SÁNCHEZ, Ana B. y otros. «Rompiendo silencios: las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén». *Museos Arqueológicos y género. Educación en igualdad.* Lourdes Prados Torreira, Clara López Ruiz (eds.), Madrid, UAM ediciones, pp. 401- 431.CHAPA BRUNET, Teresa. «La percepción de la infancia en el mundo ibérico», *Trabajos de Prehistoria*, 60, vol. 1 (2003), pp. 115-138. IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía…», p. 127
[11] ARANEGUI GASCÓ, Carmen. «La decoración figurada en la cerámica de Llíria». *Damas y caballeros en la ciudad ibérica.* Carmen Aranegui Gascó (ed.). Madrid, Cátedra, 1997, pp. 49-117.

Construcción simbólica de género a través de instrumentos musicales

El estudio de determinadas iconografías musicales puede contribuir a la comprensión de la «construcción simbólica del género»[12]. Es el caso del Vaso de la danza guerrera (Fig. 2) y del Vaso de la danza bastetana (Fig. 3) del poblado Tossal de San Miquel de Llíria, o la pátera de Santisteban (Fig. 6). El primero es un lebes de pie alto con friso hallado en la campaña de 1936[13] en el departamento 41, interpretado como área doméstica[14] o «sala de reunión y de culto gentilicio»[15]; el segundo, un kalathos hallado en 1934[16] en el departamento 12, un espacio de culto, considerado espacio votivo, como ajuar[17]. Ambos se datan entre los siglos III- II a.C.[18].

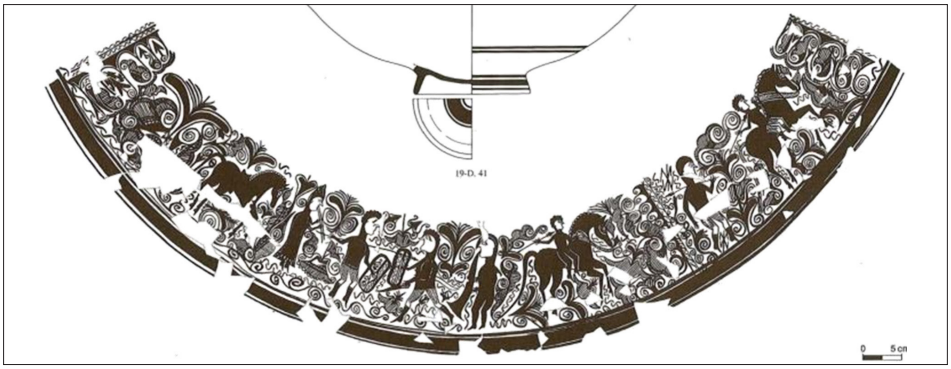


Figura 2. Vaso de la danza guerrera[19].

Figura 3. Vaso de la danza bastetana[20].

En el *Vaso de la danza guerrera* se aprecia una mujer con un instrumento musical de doble tubo de registro agudo y un hombre con un instrumento musical grande de registro

[12] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen. «La arqueología ibérica y los estudios de género…», p. 63.
[13] BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Valencia, Diputación de Valencia, 1995, p. 168.
[14] BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria…*, pp. 367-368.
[15] UROZ RODRÍGUEZ, Héctor. «Héroes, guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa». *Archivo Español de Arqueología*, 86, 2013, p. 64.
[16] BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria…*, p. 87.
[17] *Ibid.*, p. 366.
[18] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª. Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.». *Archivo de Prehistoria Levantina*, 24 (2001), pp. 280-281
[19] Extraída de BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria…*, p. 175. <http://mupreva.org/pub/229/va> [consulta 12-06-2019].
[20] *Ibid.*, p. 442. <http://mupreva.org/pub/229/va> [consulta 12-06-2019].

medio/grave[21], lo que se identifica como un *diaulós* y una tuba[22]. Aparecen además dos personajes con escudo y lanza entre ambos instrumentistas y otras figuras armadas a caballo en torno a las mismas. Se ha interpretado como vaso conmemorativo, tradicionalmente como la lucha entre dos guerreros al son de la música. Posteriormente se planteó como duelo judicial, juego/espectáculo gladiatorio –Carmen Aranegui propuso que se tratara de «un entrenamiento competitivo de la juventud ibérica en la manipulación de armas, al ritmo de la música y la danza»[23]– o certamen heroico «en honor de un antepasado o un difunto»[25]. En el *Vaso de la danza bastetana* –escena a la que Lluís Pericot[26] se referiría como *protosardana*– aparecen siete personajes jóvenes cogidos de las manos –tres masculinos y cuatro femeninos con posibles evidencias de individualización– que siguen a la mujer con aerófono de registro agudo y al hombre con aerófono de registro medio/grave[27].

Ambas representaciones, a pesar de su diferente escenificación, coinciden en la asociación: mujer-aerófono pequeño de registro agudo y hombre-aerófono grande de registro medio/grave. Si bien es cierto que el *aulós* es también tañido por personajes masculinos en la iconografía ibera[28], se trata de una conexión poco estudiada y que podría ayudar en la comprensión de la construcción simbólica del género.

Instrumentistas y memoria histórica

Además de las lecturas iconográficas mencionadas sobre el *Vaso de la danza guerrera* y el *Vaso de la danza bastetana*, cabe destacar que ambos aparecieron en un contexto que implica el mantenimiento de la memoria y que su representación conlleva la perpetuación y transmisión de la misma. En el último caso la iconografía unida a la inscripción sobre su labio y al contexto votivo en el que se halló, parece indicar que sería un vaso conmemorativo o de memoria histórica, «el recuerdo de una fiesta como vínculo social»[29], algo que puede estudiarse en profundidad a través del concepto de identidad relacional[30]. Se ha propuesto también como danza de iniciación de jóvenes, «tal vez al matrimonio»[31],

[21] GUARCH I BORDES, Fernando, J. *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 331-335.
[22] HORTELANO PIQUERAS, Laura. *Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos*. Valencia, Universitat de Valencia- Estudi General, 2003, p.151. BONET ROSADO, H. El Tossal de Sant Miquel de Llíria…, pp. 176, 398.
[23] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares…», p. 287.
[24] BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria…*, p. 439.
CHAPA BRUNET, Teresa; OLMOS, Ricardo. «El imaginario del joven en la cultura ibérica». *Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34, vol.1, 2004, pp. 64-65.
[25] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares…», p. 287.
[26] PERICOT GARCÍA, Lluís. «Instrumentos musicales en la cerámica ibérica de Liria», *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Angles, II*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 647-648.
[27] GUARCH I BORDES, Fernando, J. *Organología en los pueblos prerromanos…*, pp. 322-326.
HORTELANO PIQUERAS, Laura. *Arqueomusicología: bases para el estudio…*, p. 151.
[28] VERDÚ PARRA, Enric. *La necrópolis ibérica de l´Albufereta (Alacant). Ritos y usos funerarios en un contexto de interacción cultural.* Serie Mayor, II, Alicante. Museo Arqueológico de Alicante, 2015, p. 242.
BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria…*, p. 441.
[29] CHAPA BRUNET, Teresa; OLMOS, Ricardo. «El imaginario del joven…», p. 64.
[30] HERNANDO GONZALO, Almudena. *La fantasía de la individualidad…*, p. 28.
[31] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares…», p. 287.

entorno en el que la mujer desempeñaría también un papel fundamental en relación a los vínculos sociales[32]. En cualquier caso, la música aparece como elemento de perpetuación de la memoria.

Otro ejemplo en el que se aprecia esa intención de recuerdo es el *Vaso de los Guerreros* del poblado de la Serreta de Alcoy (Fig. 4), una tinaja de gran tamaño[33] datable a inicios del II a.C.[34], descubierta en 1956[35], bajo la dirección de Vicente Pascual[36], en «un lugar de culto suprafamiliar»[37]. Se aprecian tres escenas que algunos autores[38] consideran acciones consecutivas de un mismo individuo: personaje masculino en diferentes etapas de su vida. En la escena aparece también un personaje femenino haciendo sonar un instrumento de dos tubos de registro agudo *(diaulós)*, una joven ataviada con vestido ritual, y un complemento puntiagudo cubriéndole la cabeza del que cuelgan «dos cintas con borlas»[39], anillas metálicas, cascabeles[40] o *tintinabulum* [41], que ritmaría las hazañas del joven héroe[42]. Se interpreta como posible rito de paso de la juventud a la madurez[43]: un joven héroe que en la primera de esas escenas aparece clavando una jabalina sobre un lobo; en la segunda se representa cazando, persiguiendo a un animal ya herido; y, por último, luchando contra otro personaje, lo que parece ser un certamen individual. Siguiendo la interpretación de Olmos y Grau ya referida, la *auletrís* perpetuaría la memoria a través de su música, recordando con ésta los ideales de la sociedad ibera.

Figura 4. Vaso de los Guerreros[44].

[32] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; GARCÍA LUQUE, Mª Antonia. «Mujeres en el origen de la aristocracia ibera. Una lectura desde la muerte». *Complutum*, 18 (2007), p. 264.
[33] GUARCH I BORDES, Fernando, J. *Organología en los pueblos prerromanos*…, pp. 355-359. HORTELANO PIQUERAS, Laura. *Arqueomusicología: bases para el estudio*…, p. 152.
[34] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares…», p. 287.
[35] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers de La Serreta». *Recerques del museu d´Alcoi*, 14 (2005), p. 83.
[36] *Ibid.*, p. 80.
[37] IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía…», p. 130.
[38] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», pp. 85-97.
[39] *Ibid.*, p. 89.
[40] QUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía…», p. 130.
[41] CLAUSELL, Gerardo y otros. «La fase del ibérico final en el asentamiento del Torelló del Boverot (Almanzora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares», *Archivo Español de Arqueología*, 73 (2000), p. 96.
[42] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 96
[43] IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía…», p. 130.
[44] Extraída de *Catálogo de Materiales del Museo Arqueológico de Alcoi*. <https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/colecciones/coleccion_0005.html#prettyPhoto[cultura_iberica]/15/> [consulta 12-06-2019].

Otra *auletrís* de la ciudad romana de Osuna (Fig. 5), se presenta como ejemplo. Una escultura de 60 cm. de altura, datada en el siglo III-II a.C., recuperada de un muro –aunque la documentación parece confusa a este respecto[45]– durante las excavaciones de A. Engels y P. Paris en 1903[46]. Se trata de una *auletrís* joven[47] que se asocia a otro sillar en el que aparecen dos jóvenes combatientes en pleno duelo, un enfrentamiento iniciático que la *auletrís* estaría ritmando[48]. El hecho de que la representación del personaje femenino denote juventud, que en el mismo bloque aparezca un niño y que el jinete de otro de los fragmentos probablemente situado encima llegue apenas a la edad adolescente, puede interpretarse como la incorporación del «mundo de la adolescencia al certamen ritual de los dos jóvenes guerreros, tal vez un *ludus* escenificado por niños»[49] o como una «ofrenda de la nuda vida, el sacrificio máximo de una autoinmolación voluntaria, en un ritual y pacto de fidelidad ibérica»[50]. Se ha propuesto también que la *auletrís* tañera el instrumento «en el ritual sacralizador del guerrero»[51]. De cualquier modo, se trataría de una rememoración[52] en la que la instrumentista posibilita la transmisión de la memoria.

Figura 5. Auletrís de Osuna. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto: Fernando Velasco Mora.

[45] CHAPA BRUNET, Teresa. «La escultura en piedra de la antigua Osuna: algunas reflexiones sobre los relieves "ibéricos"». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14 (2012), pp. 38-39.
[46] *Ibid.*, p. 35.
[47] *Ibid.*, pp. 35-37.
GUARCH I BORDES, Fernando, J. Organología en los pueblos prerromanos…, pp. 377-379.
[48] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 96.
[49] CHAPA BRUNET, Teresa; OLMOS, Ricardo. «El imaginario del joven…», p. 65-66.
[50] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 96.
[51] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; GARCÍA LUQUE, Mª Antonia. «Mujeres en el origen…», p. 300.
[52] CHAPA BRUNET, Teresa; OLMOS, Ricardo. «El imaginario del joven…», p. 67.

Se aprecia, en todas las iconografías referidas la relación mujer instrumentista–memoria colectiva, tema recientemente estudiado por Jorge García Cardiel[53]. Esa relación puede ser comprendida a través de las aportaciones de Almudena Hernando respecto al concepto de identidad relacional reflejada en la importancia de la transmisión oral y en el mantenimiento de ciertos valores que permiten la adscripción a un grupo[54].

Instrumentistas y religiosidad

El estudio de la instrumentista íbera como transmisora de valores propios de esa sociedad no se limita a escenas de carácter bélico, sino que se extiende hacia el ámbito religioso, como ha podido ya apreciarse en el *Vaso de la danza bastetana*, si se considera su vinculación con el matrimonio. Otras evidencias de la presencia de mujeres instrumentistas en el ámbito religioso son la pátera de Santisteban (Fig. 6), la *Diosa Madre* (Fig. 7) y la *mujer con cítara* de Cabecico del Tesoro (Fig. 8).

Figura 6. Pátera de Santisteban. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto: Antonio Trigo Arnal.

Figura 7. Diosa Madre[55].

Figura 8. Mujer con citara[56].

[53] GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia…», pp. 143-162.
[54] HERNANDO GONZALO, Almudena. La fantasía de la individualidad…, p. 56.
[55] Extraída de *Catálogo de Materiales del Museo Arqueológico de Alcoy*. <https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/colecciones/coleccion_0005.html> [consulta 12-06-2019].
[56] Extraída de GARCÍA CANO, J. Miguel; PAGE DEL POZO, Virginia. *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*. Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Murcia, 2004, p. 118.

La pátera de Santisteban, datada en torno al siglo II a.C., fue hallada de forma casual en 1917[57]. Entre las nueve escenas que contiene se aprecian tres centauresas con instrumentos musicales: un *diaulós* [58], un pandero y una cítara[59]. Según Griñó y Olmos la cítara sería tañida por un centauro, no centauresa, algo que además se correspondería con la asociación clásica entre mujer–aulós, hombre–cítara[60], lo que conduce de nuevo a los estudios sobre la construcción simbólica de género. Se trataría de un «cortejo funerario representado desde el punto de vista mitológico»[61]. Tradicionalmente se asocia con usos funerarios como recipiente para libaciones. En la actualidad se reinterpreta como pieza que formaría parte de un tesoro compuesto por otros objetos lujosos, aunque el contenido de la representación del medallón central siga siendo religioso.

La *Diosa Madre* de la Serreta de Alcoy es una terracota modelada a mano de 16,7 cm. de altura interpretada como votiva[62] hallada en el departamento F1[63] durante su excavación entre 1956 y 1959[64]. El personaje central, de mayor tamaño, es una figura femenina con la cabeza cubierta por un velo sentada sobre un trono con dos infantes en sendos brazos, a los que amamanta. Ha sido interpretada como divinidad curótrofa femenina[65] acompañada de un ave, símbolo que se asocia a «la divinidad femenina vinculada a la fertilidad»[66]. Algunas autoras[67] señalan que podría haberse hallado en una capilla doméstica, además de proponer que se trate de una ofrenda. Este hallazgo, unido al de la posible boquilla de *aulós* en el mismo lugar[68], refuerza ese papel relevante de la música en contextos culturales. En la escena, cuatro figuras interpretadas como orantes acompañan a la divinidad [69]. Dos de éstas, portan instrumentos musicales de viento: madre e hijo/a[70]. Por tanto, además de evidenciar la importancia de la música en entornos sacros[71], el hecho de que una madre presente a su hijo/a ante la divinidad portando ya un instrumento musical implica una educación temprana en la disciplina de vital relevancia para la sociedad.

[57] GRIÑÓ, Beatriz; OLMOS, Ricardo. «La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)». Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y monografías. Estudios de Iconografía I. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 11-111.
[58] CASTELO RUANO, Raquel. «La música en la antigüedad hispana 1. "Aulos y diaulos"». Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, 26, 1989, pp. 9-18, pp. 15-16.
[59] MONEO, Teresa. Religión ibérica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.). Gabinete de antigüedades de la Real Academia de la Historia, Madrid, 2003, pp. 406.
[60] GRIÑÓ, Beatriz.; OLMOS, Ricardo. «La pátera de Santisteban…», p. 26.
[61] CASTELO RUANO, Raquel. «La música en la antigüedad hispana…», p. 16.
[62] GRAU MIRA, Ignaesi.; AMORÓN LÓPEZ, Iván; LÓPEZ-BELTRÁN, Mireia. «La colección de terracotas». El santuario ibérico y romano de la Serreta (Alcoi, Cocentaina, Peñáguila). Ignasi Grau Mira, Iván Amorós López, Mireia López Beltrán (eds.). Museu Arqueològic Municipal Cmil Visedo Moltó y Ajuntament d´Alcoi, 2017, pp. 61-118, p. 95. OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 96. GUARCH I BORDES, Fernando. J. Organología en los pueblos prerromanos…, pp. 360-362. HORTELANO PIQUERAS, Laura. Arqueomusicología: bases para el estudio… p. 154.
[63] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 82.
[64] *Ibid.*, p. 80.
[65] GRAU MIRA, Ignaesi; AMORÓN LÓPEZ, Iván; LÓPEZ-BELTRÁN, Mireia. «La colección de terracotas», p. 95
[66] PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica». Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica. Lourdes Prados Torreira, (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp.53-68, p. 55.
[67] PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Mujer y espacio sagrado…», pp. 55-56. IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel; PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Espacios funerarios y religiosos en la Cultura Ibérica: lecturas desde el género en Arqueología». Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica. Lourdes Prados Torreira, (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp. 241-274, p. 256.
[68] OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi. «El Vals dels Guerrers…», p. 96.
[69] IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía…», p. 130.
[70] GRAU MIRA, Ignaesi; AMORÓN LÓPEZ, Iván; LÓPEZ-BELTRÁN, Mireia. «La colección de terracotas», p. 98.
[71] *Ibid.*, p. 95.

La *Mujer con cítara* de Cabecico del Tesoro, poblado–necrópolis en Verdolay, Murcia, apareció en la tumba 271 en la campaña de 1942 como parte de un ajuar. Es una terracota de 16 cm de alto datada tradicionalmente en el siglo IV a.C., aunque los autores piensan que no sobrepasaría la segunda mitad del III a.C. dado que la tumba superior se fecha en el II a.C.[72]. Ha sido interpretada como divinidad, semidesnuda y con velo sobre la cabeza, con una lira[73].

Estas representaciones vinculan mujer, música y religión. En la identidad relacional definida por Almudena Hernando la religión ocupa un importante lugar, siendo clave la concepción de las instancias sagradas como agentes decisivos en la supervivencia del grupo[74], es por ello que ese tipo de identidad se define también como «identidad cuando no se tiene poder sobre el mundo»[75]. Se aprecian, de nuevo rasgos de la identidad relacional en la mujer instrumentista ibera. Por otra parte, la presencia de una madre y un infante en la representación de la *Diosa Madre* implica la transmisión de madre a hijos e hijas, por lo que podría estudiarse ese aspecto a través de las actividades de mantenimiento: integración de infantes a la sociedad a través de la educación[76].

Mujeres educadas en música

A la luz de toda la iconografía analizada es fácilmente apreciable que una élite femenina estaría siendo formada en la interpretación musical.

Otra terracota, en este caso la F–042–05 de L´Albufereta (Fig. 9), necrópolis de Alicante, podría dar cuenta de ello. Hallada en el interior de una tumba durante las excavaciones de Francisco Figueras, quien la publicó en 1956[77], se conserva la parte superior: cabeza, busto y un brazo. Se aprecia un personaje «presumiblemente femenino»[78] sobre cuya cabeza se intuye un velo y que entre sus manos sostiene «un delgado tubo que se ramifica en dos»[79]. Esta imagen, a diferencia de la anterior, ha sido interpretada no como divinidad, sino como una mujer perteneciente a la élite educada en el dominio del *aulós* o *diaulós* [80]. Otra terracota, aparecida en la necrópolis–poblado del Cigarralejo (Fig. 10), descontextualizada, puede relacionarse con esa élite femenina educada en la música, pues se trata de una figura femenina tocando lo que parece un *diaulós* que iría acompañada de al menos otras dos figuras[81].

[72] GARCÍA CANO, J. Miguel; PAGE DEL POZO, Virginia. *Terracotas y vasos plásticos...* pp. 118-119.
GUARCH I BORDES, Fernando, J. *Organología en los pueblos prerromanos…*, pp. 363-365.
[73] GARCÍA CANO, J. Miguel; PAGE DEL POZO, Virginia. *Terracotas y vasos plásticos…*, p.118.
[74] HERNANDO GONZALO, Almudena. *La fantasía de la individualidad…*, p. 66.
[75] *Ibid,* p. 65.
[76] ALARCÓN GARCÍA, Eva. «Arqueología de las actividades de mantenimiento…», p. 203.
[77] FIGUERAS PACHECO, Francisco. *La necrópolis iberopúnica de la Albufereta de Alicante. Estudios ibéricos, 4.* Valencia, Instituto Alfonso El Magnánimo, 1956.
[78] VERDÚ PARRA, Enric. *La necrópolis ibérica de l´Albufereta...* pp. 241-242.
[79] *Ibid.*, p. 242.
[80] *bidem.*
[81] BLECH, Michael. «Algunas reflexiones sobre la plástica en barro, basadas en las terracotas procedentes de la Necrópolis Ibérica de El Cigaralejo (Mula, Mucia)». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología,* 32, 1992, pp. 23-32, p. 28.

Figura 9. Terracota F-042-05 de L´Albufereta[82].

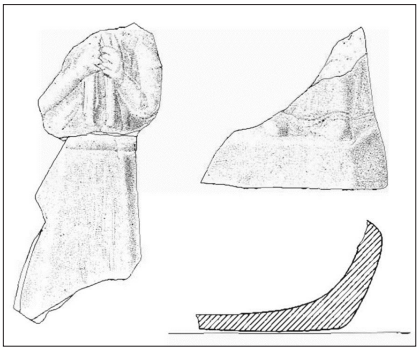


Figura 10. Terracota de Cigarralejo[83].

Conclusiones

Como ha podido apreciarse, el papel musical activo femenino en la iconografía ibera no es un tema baladí. A pesar de haber sido una materia maltratada historiográficamente por interpretarse la música como agente secundario[84], las posibilidades de estudio, que aquí se han pretendido indicar modestamente, son relevantes.

La reinterpretación de ese tipo de materiales teniendo en cuenta la perspectiva de género puede resultar reveladora en la comprensión del mundo ibero. Así, iconografías como la *Danza Guerrera* o el la *Danza Bastetana*, pueden ser un medio de acercamiento, a través de la música, a los estudios sobre construcción simbólica de género[85]; las representaciones de instrumentistas asociadas a escenas bélicas son una vía de investigación sobre el papel de la mujer en la transmisión oral[86] y la presencia de esas mujeres en los ámbitos cotidianos, religiosos, sociales… dan cuenta de su relevancia y pueden ser abordados desde la perspectiva de la educación musical.

Como afirman algunas autoras basándose en el yacimiento más prolífico en iconografía musical ibera, Llíria.

> El valor de la música […] sin parangón en la representación del tema musical en la cultura ibérica, adopta un valor de memoria histórica, un ambiente de aedos[87].

VERDÚ PARRA, Enric. *La necrópolis ibérica de l´Albufereta*, pp. 242-243.

[82] Extraída de VERDÚ PARRA, Enric. *La necrópolis ibérica de l´Albufereta...*, p. 1029. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/40880/1/tesis_verdu_parra.pdf >[consulta 12-06-2019].

[83] Extraída de BLECH, Michael. «Algunas reflexiones sobre... , p. 28. <http://www.amigosarqueologia.com/1980-1990/boletin-n-32/item/download/27_83be0c537a6d1697e072a504e4785035 >[consulta 12-06-2019]

[84] GARCÍA BENITO, Carlos. *Arqueología Musical Prehistórica: aproximación a través de la Arqueología Experimental aplicada a la Organo-Arqueología, de la Arqueoacústica y de la Iconografía Musical Prehistórica*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 2014, p. 18.

[85] RÍSQUEZ CUENCA, Carmen. «La arqueología ibérica y los estudios de género…», p. 67.

[86] GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia…», p.158.

[87] BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares…», p. 285.

Por tanto, la mujer instrumentista ibera –así como los instrumentistas hombres en esas mismas situaciones– puede vincular sus representaciones con el concepto de identidad relacional y ser estudiada desde esa perspectiva. A través de la música mantendrían las vinculaciones comunes a la sociedad ibera, con su pasado, y sostendrían el sentimiento de pertenencia a un grupo concreto[88]. La conexión entre música y memoria, en este sentido, es apreciable en escenas como el *Vaso de la danza guerrera, Vaso de los guerreros* o *la auletrís* de Osuna.

Por otro lado, como afirma Clausell[89], la música es uno de los componentes fundamentales en los rituales en el mundo ibérico, y las mujeres parecen ser un eje central en la interpretación de música asociada a estos contextos, como se ha apreciado en las representaciones de *La Diosa Madre*, la pátera de Santisteban o *la mujer con cítara*.

Paralelamente a estos dos tipos de imágenes, la aparición de figuras de pequeño tamaño –además de la gran *auletrís de Osuna*– como las terracotas de L´Albufereta o El Cigarralejo reafirman la importancia de esas mujeres instrumentistas para la sociedad ibera.

Tañer un instrumento conlleva un importante prestigio social, atendiendo a las características de los personajes que los portan[90], por lo tanto, una élite femenina de gran relevancia estaría siendo representada en toda la iconografía estudiada, y su papel social sería de vital trascendencia.

La participación de mujeres en la música es significativa de por sí, dado el valor que la sociedad ibera le confería, como defiende Jorge García Cardiel[91] a través de las fuentes escritas, mediante las cuales también ofrece referencias que complementan y respaldan las representaciones iconográficas.

Lo que aquí se ha pretendido mostrar es la vinculación entre mujer ibera instrumentista e identidad relacional, tratando de defender la importancia de este aspecto para la sociedad ibera, que lejos de negar este hecho, lo plasmaba en su cultura material. Existen numerosas evidencias que podrían ejemplificar lo expuesto, sin embargo, se han mostrado tan solo algunas, pues la finalidad de esta comunicación era la de evidenciar las posibilidades de estudio, abriendo un campo de investigación por explorar.

[88] HERNANDO GONZALO, Almudena. *La fantasía de la individualidad…*, p. 58.
[89] CLAUSELL, Gerardo y otros. «La fase del ibérico final…», p. 97.
[90] ARANEGUI GASCÓ, Carmen. «La decoración figurada…», p. 107.
[91] GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia…», p. 158.

Referencias bibliográficas

- ALARCÓN GARCÍA, Eva. «Arqueología de las actividades de mantenimiento: un nuevo concepto en los estudios de las mujeres en el pasado». *Arqueología y territorio*, 7 (2010), pp. 195-210.
- ALFARO GINER, Carmen. «Mujer ibérica y vida cotidiana». *La Dama de Elche. Más allá del enigma*. Rafael Ramos Fernández (ed.). Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencias de la Educación, (1997), pp. 193-217.
- ARANEGUI GASCÓ, Carmen. «La decoración figurada en la cerámica de Llíria» *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Carmen Aranegui Gascó (ed.). Madrid, Cátedra, 1997, pp. 49-117.
- BLECH, Michael. «Algunas reflexiones sobre la plástica en barro, basadas en las terracotas procedentes de la Necrópolis Ibérica de El Cigaralejo (Mula, Mucia)». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 32,(1992), pp. 23-32.
- BONET ROSADO, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Valencia, Diputación de Valencia, 1995.
- BONET ROSADO, Helena; IZQUIERDO PERAILE, Mª. Isabel. «Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.». *Archivo de Prehistoria Levantina*, 24, (2001), pp. 273-314.
- CASTELO RUANO, Raquel. «La música en la antigüedad hispana 1. “Aulos y diaulos”». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 26 (1989), pp. 9-18.
- CHAPA BRUNET, Teresa. «Espacio vivido y espacio representado: las mujeres en la sociedad ibérica». *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Isabel Morant Deusa (coord.). Madrid, Cátedra, 2006, pp. 117-137.
- _____. «La percepción de la infancia en el mundo ibérico», *Trabajos de Prehistoria*, 60, 1 (2003), pp. 115-138.
- CHAPA BRUNET, Teresa: «La escultura en piedra de la antigua Osuna: algunas reflexiones sobre los relieves “ibéricos”». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14 (2012), pp. 35-42.
- CHAPA BRUNET, Teresa; OLMOS, Ricardo. «El imaginario del joven en la cultura ibérica». *Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34, 1 (2004), pp. 43-83.
- CLAUSELL, Gerardo; IZQUIERDO, Isabel; Arasa, Ferrán; Juan-Tresserras, Jordi. «La fase del ibérico final en el asentamiento del Torelló del Boverot (Almanzora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares», *Archivo Español de Arqueología*, 73 (2000), pp. 87-104.
- FIGUERAS PACHECO, Francisco. *La necrópolis iberopúnica de la Albufereta de Alicante. Estudios ibéricos 4*. Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1956.

- GARCÍA BENITO, Carlos. *Arqueología Musical Prehistórica: aproximación a través de la Arqueología Experimental aplicada a la Órgano-Arqueología, de la Arqueoacústica y de la Iconografía Musical Prehistórica*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 2014.

- GARCÍA CANO, J. Miguel; PAGE DEL POZO, Virginia. *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*. Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Murcia, 2004.

- GARCÍA CARDIEL, Jorge. «Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.)». *Complutum*, 28, vol.1 (2017), pp. 143-162.

- GRAU MIRA, Ignaesi; AMORÓN LÓPEZ, Iván; LÓPEZ-BELTRÁN, Mireia. «La colección de terracotas». *El santuario ibérico y romano de la Serreta (Alcoi, Cocentaina, Peñáguila)*. Ignasi Grau Mira, Iván Amorós López, Mireia López Beltrán (eds.). Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó y Ajuntament d´Alcoi, 2017, pp. 61-118.

- GRIÑÓ, Beatriz; OLMOS, Ricardo. «La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)». *Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y monografías. Estudios de Iconografía I*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 11-111.

- GUARCH I BORDES, Fernando, J. *Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

- HERNANDO GONZALO, Almudena. *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid, Katz editores, 2012.

- HERRANZ SÁNCHEZ, Ana B.; RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; RUEDA GALÁN, Carmen; GARCÍA LUQUE, Antonia; HORNOS MATA, Francisca. «Rompiendo silencios: las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén». *Museos Arqueológicos y género. Educación en igualdad*. Lourdes Prados Torreira, Clara López Ruiz (eds.), Madrid, UAM ediciones, 2017, pp. 401- 431.

- HORTELANO PIQUERAS, Laura. *Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos*. Valencia, Universitat de Valencia- Estudi General, 2003.

- IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología, iconografía y género: códigos en femenino del imaginario ibérico». *Verdolay: revista del Museo Arqueológico de Murcia*, 11 (2008), pp. 121-141.

- IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel; PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Espacios funerarios y religiosos en la Cultura Ibérica: lecturas desde el género en Arqueología». *Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo a la mujer en los lugares de culto de la época ibérica*. Lourdes Prados Torreira, (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp. 241-274.

- MAZUELA ANGUITA, Ascensión. *Artes del canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d´Historia de l´Art, 2012.

- MONEO, Teresa. *Religión ibérica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)*. Madrid, Gabinete de antigüedades de la Real Academia de la Historia, 2003.

- OLMOS Ricardo; GRAU, Ignaesi: «El Vals dels Guerrers de La Serreta». *Recerques del museu d´Alcoi*, 14 (2005), pp. 79-98.

- PERICOT GARCÍA, Lluís. «Instrumentos musicales en la cerámica ibérica de Liria», *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Angles, II*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 2 (1961), pp. 647-649.

- PRADOS TORREIRA, Lourdes. «Mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica». *Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendovisibles a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica*. Lourdes Prados Torreira, (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp.53-678.

- _____. «Mujer y espacio sagrado: Haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica». *Complutum*, 18 (2007), pp. 217-225.

- PRADOS TORREIRA, Lourdes; IZQUIERDO PERAILE, Mª Isabel. «Arqueología de género: La imagen de la mujer en el mundo ibérico». *Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica*. Lourdes Prados Torreira (coord.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2011, pp. 10-29.

- RÍSQUEZ CUENCA, Carmen. «La arqueología ibérica y los estudios de género en Andalucía: avances y desafíos». *Menga: revista de Prehistoria de Andalucía*, 6 (2015), pp. 61-91.

- RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; HORNOS MATA, Francisca. «Mujeres iberas. Un estado de la cuestión». *Arqueología y Género*. Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 283-333.

- RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; GARCÍA LUQUE, Mª Antonia. «Mujeres en el origen de la aristocracia ibera. Una lectura desde la muerte». *Complutum*, 18 (2007), pp. 263-270.

- UROZ RODRÍGUEZ, Héctor. «Héroes, guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa». *Archivo Español de Arqueología*, 86 (2013), pp. 51-73.

- VERDÚ PARRA, Enric. *La necrópolis ibérica de l´Albufereta (Alacant). Ritos y usos funerarios en un contexto de interacción cultural*. Serie Mayor, II, Alicante. Museo Arqueológico de Alicante, 2015.

Páginas webs

- <http://mupreva.org/pub/229/va> [consulta 12-06-2019].
- <https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/colecciones/coleccion_0005.html> [consulta 12-06-2019].
- <http://www.amigosarqueologia.com/1980-1990/boletin-n-32/item/download/27_83be0c537a6d1697e072a504e4785035 > [consulta 12-06-2019].

4

«LA GACELA EN LAS GARRAS DEL LEÓN». LA FIGURA DE LAS *QIYAN* DESDE LA PERSPECTIVA DEL SIGLO XXI. ¿VÍCTIMAS O EMPODERADAS?

Mª Carmen VERA MARTÍN-PEÑASCO
Conservatorio Profesional de Música de Córdoba «Músico Ziryab»

Resumen: la presente comunicación aborda la figura de las qiyan (esclavas-cantoras), figura que condensa todo el arte, belleza y placer en la llamada Edad de Oro de la música árabe (período abasí, siglos VIII-XIII) tanto en Oriente como en Occidente, ubicándola en su contexto socio-cultural donde confluyen parámetros religiosos, económicos, artísticos y culturales. Formadas como un grupo de élite dentro del conjunto de los esclavos, aunaban sus cualidades físicas y artísticas con una formación esmerada que muchas veces iba más allá de la música y la poesía, abarcando campos del saber muy variados. Profundizando en la distribución de roles sexuales y de poder que imperaban en la Edad Media en la cultura islámica aparecen como el prototipo de mujer creada a partir del hombre y para el hombre, a su servicio y como objeto de placer, desembocamos en una pregunta inevitable: ¿víctimas o empoderadas?

Palabras clave: *qiyan*, esclavas cantoras, música árabe, califato abasí, al-Andalus, Ziryab.

«THE GAZELLE IN THE LION´S CLAWS». THE QIYAN FROM A 21TH CENTURY PERSPECTIVE. VICTIMS OR EMPOWERED WOMEN?

Abstract: this paper examines the phenomenon of *the qiyan* (singing slave-girls), a byword for art, beauty and pleasure in the Golden Age of Arabian music (´Abbasid period, 8th to 13thcenturies) from East to West, setting them within a broader social and cultural context, shaped by religious, economic, artistic and cultural considerations. Trained as an elite group within the slave class, these girls acquired physical and artistic skills by means of a thorough education, which extended beyond music and poetry. A close survey of sexual and power roles in the medieval Islamic world suggests that, while the *qiyan* (singular: *qayna*) appeared to be the perfect example of women created from man and for man, as servants and as objects of pleasure, we must inevitably ask whether they were in fact victims or empowered women.

Keywords: *qiyan*, singing slave-girls, Arabic music, ´Abbasid caliphate, al-Andalus, Ziryab.

Historia

Las *qiyan* fueron una institución clave en la llamada Edad de Oro de la música árabe (período abasí, siglos VIII-XIII) tanto en Oriente como en Occidente. En palabras de Paraskeva «Las cantoras del mundo árabe medieval no sólo fueron una figura de interés artístico, sino un fenómeno antropológico y social»[1]. Su existencia se rastrea en el Hiyaz desde el período preislámico conocido como *al-Yahiliyya* (anterior a 610) donde tenían especial protagonismo en el culto politeísta y los rituales propiciatorios de lluvia[2], tan importantes para esta sociedad nómada procedente del desierto. La zona del Hiyaz abarca lo que hoy sería Arabia Saudí, la región noroeste de la Península Arábiga que comprende las ciudades de la Meca y Medina, cunas del islam y consideradas como tierra santa para los musulmanes. Según nos cuenta Julián Ribera en *La música árabe y su influencia en la española*, gracias a las peregrinaciones anuales a estas dos ciudades se difundió con mucha rapidez una nueva escuela de canto, en la que la música recibió aportaciones importantes de la mano de músicos extranjeros de tierras conquistadas por los árabes, principalmente de Persia y Bizancio, sin faltar griegos, sirios, iraquíes y africanos[3].

A la Meca y Medina acudían las familias más pudientes de todo el imperio árabe para proveerse de esclavas que hubieran sido educadas según la forma de cantar de allí, o mandaban a sus esclavas *ex profeso* para que se formaran en estas ciudades[4]. De forma inevitable, también surgió quien viendo la oportunidad de negocio se dedicó a seleccionar jóvenes con aptitudes y a formarlas de forma esmerada para colocarlas en el mercado como artículos de lujo[5], llegando a valer el doble una esclava por el simple hecho de ser cantora. O no tan simple, si tenemos en cuenta que su formación excedía en mucho la estricta formación musical.

Con la llegada del islam en el año 610, la mujer como cantora e instrumentista pierde protagonismo a favor del hombre[6]. Los primeros califas (llamados los califas ortodoxos) además, representaron el espíritu serio y austero del pueblo árabe y no fueron unos apasionados del canto. Es a partir de la subida al trono de la dinastía omeya cuando se introduce en la corte de Damasco el vino y la música[7]. Y es entonces cuando la mujer recupera el protagonismo en la música alcanzando su apogeo en la llamada Edad de Oro de la música abasí del 750 al 847.

Respecto a Occidente, aunque ya desde Abderramán I se valoraba en al-Andalus la maestría de las cantoras de Medina[8], es a partir de la llegada del músico Ziryab a la corte

[1] PARASKEVA, Tsampika. Imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2016, p. 65. <http://hdl.handle.net/10481/41156> [consulta 20-06-2019].
[2] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica. Las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)». Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas. Colección Música e Interacciones. Rosa Iniesta Masmano (coord.). Valencia, Impromptu, 2018, pp.139-142.
[3] RIBERA, Julián. La música árabe y su influencia en la española. Valencia, ed. Pre-Textos, 2000, pp. 68- 69.
[4] *Ibidem.*
[5] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer… », pp.148-149.
[6] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer...», p.143.
[7] RIBERA, Julián. La música árabe…, p. 71.
[8] MARÍN, Manuela. «Las mujeres de las clases sociales superiores. Al-Andalus, desde la conquista hasta finales del califato de Córdoba». La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales. Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. Mª J. Viguera (ed.). Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989, p.122.

de Abderramán II, en el año 822, cuando se intensifica la tendencia de emular hasta llegar a superar la excelencia artística y musical de las cortes abasíes. Ziryab fundó la primera escuela de música de al-Andalus donde se formarían infinidad de *qiyan* que terminarían siendo exportadas a las cortes más exquisitas de la Península ibérica, del Magreb y del Oriente[9]. Con la descomposición del califato de Córdoba, la preeminencia de la escuela cordobesa se vería desplazada por la sevillana y por las de la Marca Superior (Zaragoza, Tudela y Albarracín) que posibilitarían gran esplendor en las *sitaras* (orquestas) de las taifas de las ciudades nombradas y además en las de Valencia, Murcia y Reino de Granada posteriormente[10].

Los Omeyas tuvieron razones tanto de tipo artístico como político para proteger y fomentar la música como actividad de su corte ya que eran los cantantes quienes ponían música a los versos de los poetas que ensalzaban o satirizaban a determinados personajes o situaciones, haciendo que llegaran hasta los oídos del pueblo[11]. Por eso los califas o los patrones que pagaban a esos artistas les recompensaban con espectaculares premios o incluso les castigaban si el contenido de los versos no era de su agrado. Los músicos eran una pieza fundamental de la maquinaria para hacer propaganda, por este motivo en ocasiones en que los versos tenían contenido contra el régimen, los artistas podían llegar a sufrir castigos tan atroces como los que recibieron dos *qiyan* a las que les cortaron las manos y les sacaron los dientes para que no pudieran volver a tocar un instrumento ni a cantar, tal como refiere al-Tabari recogido por Farmer[12]. En ocasiones también les podía llegar a costar la vida como le ocurrió a una *qayna* llamada Quraina por cantar canciones satíricas contra Mahoma justo antes de la entrada de este como conquistador en la Meca en el 630[13].

Tipología

Manuela Cortés García en su artículo «Estatus de la mujer en la cultura islámica. Las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)»[14] nos enumera los distintos términos utilizados para denominar a las esclavas cantoras con sus connotaciones correspondientes.

Tabla 1: Denominaciones y tipología de las esclavas cantoras.

	singular	plural	Características
1)	*qayna*	*qiyan*	Mujeres cultas libres/también esclavas cortesanas
2)	*muganiyya*	*muganiyyat*	Cantoras, compositoras, instrumentistas
3)	*yariya*	*yawaris*	Esclavas de rango inferior/actividad marginal
4)	*rumiyya*	*rumiyyat*	Esclavas cantoras de piel blanca (bizantinas y gallegas)
5)	*rawiyya*	*rawiyyat*	Recitadoras de poemas e historias épicas
6)	*raqisa*	*raqisat*	Bailarinas, juegos de sables y dardos, acrobacias
7)	*na´iha*		Plañideras, recitadoras del Corán, rituales de amortajamiento de mujeres

[9] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.154.
[10] Ibid., p.158, p.180.
[11] FARMER, Henry Georges. *A History of Arabian Music to the XIII*th. Londres, Luzac & Co, 1929, p.66.
[12] *Ibid*., p. 41.
[13] *Ibid*., p. 37.
[14] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p. 146.

Como señala esta autora, aunque cuantitativamente el término más utilizado es el de *qiyan*, la traducción no debería ser «esclavas-cantoras», porque algunas de ellas (si bien es verdad que era un grupo minoritario) eran de condición libre, esposas, madres o hermanas de gobernantes o personajes de alcurnia. En este caso, el término más pertinente sería el de «cantoras» a secas. Frente a este grupo, habría otro mayoritario de esclavas-cantoras que trabajaban en entornos cortesanos o palaciegos, y otro minoritario de cantoras de condición libre pero que ejercían en los bajos fondos (tabernas y prostíbulos).

El evento social donde la cantora desplegaba todo su arte eran los *mayalis*, veladas o tertulias de contenido poético y musical donde además se comía y bebía, todo ello regulado por una específica etiqueta social dentro de un ambiente exquisito y refinado. Además de la música, la conversación de un determinado nivel donde se transmitían los saberes musicales, y literarios era también la protagonista, todo ello dentro de una atmósfera general de placeres y galanteo[15].

Como ha señalado Celia del Moral[16] y también recogido en Paraskeva, el paralelismo de los *mayalis* con los *symposia* griegos es evidente por la concomitancia de la música, poesía, conversación, vino, comida y amor. En los *mayalis* los invitados, todos de una cierta categoría social, eran atendidos por sirvientes cuyo objetivo era agasajarlos de forma conveniente, representando para ellos un objeto de deseo erótico. En el caso de sirvientes masculinos se trataría de los denominados *gilman* (lo que para los griegos fueron los efebos) y en el femenino serían las *qiyan*, que en la cultura griega tendría su paralelismo con las hetairas[17]. Señala Paraskeva que había distintos tipos de *mayalis* dependiendo de si la finalidad era de más erudición, de tipo científico o más de tipo social. También en función de si era más o menos formal, lo que determinaría el nivel de restricciones respecto a la bebida de alcohol, al comportamiento erótico y al uso de lenguaje lascivo[18]. Eran convocados por un anfitrión y tenían marcado carácter elitista. A diferencia de los eventos musicales organizados por los comerciantes de *qiyan* donde la finalidad era exhibirlas para poder venderlas al mejor precio, los *mayalis* no eran eventos de tipo comercial, aunque sí es verdad que los artistas que participaban en ellos podían obtener importantes ingresos y regalos dependiendo de la calidad de sus actuaciones y del grado de satisfacción que hubieran provocado en el anfitrión[19].

Méritos artísticos

Los músicos más eminentes que personifican el clasicismo de la música árabe fueron Ibrahim el Mosulí y su hijo Ishak, procedentes de Mosul como su patronímico indica. «Ambos fueron los músicos más distinguidos del palacio de los Abasíes»[20]. Ibrahim fue el primero en formar a esclavas de raza blanca, consiguiendo incrementar considerablemente

[15] PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras…*, p.151.
[16] DEL MORAL, Celia. «Las sesiones literarias (mayalis) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 48 (1999), pp.1-28.
[17] PARASKEVA, Tsampika-Mika. «Hetairas y qiyan: El arte de la seducción». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 59 (2010), p. 63. <http://hdl.handle.net/10481/6877> [consulta el 31-06-2019].
[18] PARASKEVA, *Tsampika. Imagen de las cantoras…*, p.154.
[19] *Ibid.*, p. 155.
[20] RIBERA, Julián. *La música árabe…*, p.76.

el precio de mercado y su fortuna personal, que se dice que ascendía a millones y millones de monedas de plata. En cuanto a su metodología con las *qiyan* «solía enseñarlas llevando el compás o ritmo con una batuta»[21]. El número de esclavas que instruyó fue altísimo y adquirieron «el límite supremo de la educación musical»[22]. La arabista Hilary Kilpatrick afirma que «la música en el período abasí representaba una actividad exigente, tanto artística como intelectual, en la que los príncipes y altos dignatarios participaban no sólo como mecenas, sino también como compositores, ejecutantes o teóricos»[23]. Emplazadas en este contexto, las *qiyan* participaban de la actividad intelectual de la corte, que en ocasiones discurría al margen del control religioso, asumiendo un papel activo en la transmisión del saber de esta cultura laica donde canto y teoría musical fueron algunas de sus principales manifestaciones[24].

En la Córdoba de Abderramán II las *qiyan* conocidas como «las tres medinesas» tuvieron un pabellón propio dentro del alcázar llamado *al-Madiniyyat*, donde residían con otras *qiyan* procedentes de Medina, ciudad del Profeta, o que se habían formado allí[25]. Tal como se nos cuenta y extractando a Lèvi-Provençal, dirigían una orquesta formada al completo por músicas medinesas. Una de estas «tres medinesas» fue Fadl, esclava cantora procedente de Bagdad que había pertenecido a una de las hijas de Harún al-Rashid y que luego había completado su formación en Medina. Allí fue comprada para Abderramán II junto a otras compañeras. Destacaba en belleza, canto y otras cualidades. Otra de sus compañeras procedente de Medina fue Qalam, de origen andalusí pero hecha cautiva por ser vascona hija de un conde. Fue llevada a Medina para ser formada y luego vendida para volver a al-Andalus convertida en una experta del canto, en la composición de melodías y en literatura. Era también una excelente calígrafa, transmisora de poemas y gran conocedora de noticias. La tercera medinesa era `Alam, también célebre como sus compañeras por su «talento de cantora, elegancia y distinción incomparable»[26]. Las tres se convirtieron en *umm walad* o esclava-madre tras darle un hijo al emir, mejorando considerablemente su estatus como se explicará más adelante. Las medinesas eran las preferidas de Abderramán II quien, por consideración hacia ellas, no las mezclaba con el resto de sus mujeres[27].

La formación artística que recibían las *qiyan* podía provenir de otras músicas o cantoras, o de maestros y laudistas especializados, ya fuera en entornos palaciegos o en distintas escuelas que se iban formando en entornos urbanos[28], llegando en ocasiones a recibir la *iyaza* o certificado de las enseñanzas recibidas que las facultaba a su vez para transmitir lo aprendido[29]. En el s. IX en Bagdad según refiere Ibn Butlan y recogido por Mª Dolores Guardiola, «la esclava ideal era la beréber que a partir de la edad de nueve

[21] *Ibidem.*
[22] *Ibid.*, p.78.
[23] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p. 145.
[24] Ibid., pp.145-146.
[25] LÈVI-PROVENÇAL, Évariste. *Historia de España. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba.* (711-1031). Ramón Menéndez Pidal (ed.) 12 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, vol. IV, p.171.
[26] *Ibidem.*
[27] IBN HAYYAN. *Crónica de los emires Alhakam I y Abderramán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1].* Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2001, pp. 192-193.
[28] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.170.
[29] *Ibid.*, p.153.

años pasaba tres años en Medina, tres en la Meca y finalmente nueve en Bagdad donde aprendía la cultura de *adab*[30]»[31]. Un período de tiempo que indica el grado de formación tan especializado que podían llegar a tener.

Dicha formación abarcaba distintos grados de especialización que comenzaban por un nivel básico aprendiendo la recitación y salmodia del Corán que les proporcionaba la base lingüística, rítmica y semántica para poder luego acoplar la métrica de los versos a la composición musical[32]. También se trabajaban técnicas de memorización, vocalización y declamación ligadas en un primer momento a la poesía árabe clásica como fue la *qasida*, para pasar a la moaxaja y zéjel andalusí a partir del s. X [33]. Además del canto, la formación incluía la especialización en distintos instrumentos musicales con los que acompañarse, mayoritariamente percusión y laúd, y podía completarse con conocimientos de poesía, literatura, historia, caligrafía, danza, acrobacias, juegos malabares, así como las estrictas reglas de etiqueta y protocolo social. En definitiva, todo lo que podía servir para amenizar los *mayalis* con una conversación inteligente y actividades tanto artísticas como lúdicas dentro de un ambiente refinado y elegante. Toda esta formación exclusiva y dilatada en el tiempo convertía a las *qiyan* en un producto de lujo que proyectaba la imagen de poder de sus benefactores llegando en muchas ocasiones a ser utilizadas para intercambios de favores y sellar alianzas entre hombres de poder[34].

En la Córdoba de Abderramán II, el músico Ziryab (alumno destacado de la escuela iraquí de los Mosulíes) al igual que hacían otros músicos potentados en Oriente en sus palacios, fundó una escuela de música para formar tanto a diletantes que quisieran invertir allí sus horas de ocio y su fortuna, como a las esclavas-cantoras de estos, ya que no podía concebirse una casa de cierto nivel sin la existencia de sus *qiyan* como marchamo de poder. Un papel destacado en la transmisión de la escuela de Ziryab tuvieron sus dos hijas Hamduna y Alía. La primera era más hábil como artista y logró casarse con el poderoso visir Háxim ben Abdelaziz, pero al ser Alía más longeva pudo ejercer «su magisterio sin competencia logrando atraer toda la clientela que había procurado el prestigio familiar»[35].

Durante el reinado de Abderramán II el número de cantoras pertenecientes a la escuela de Ziryab ascendería a cincuenta y cinco según la relación aportada por Ibn Hayyan que es la más completa de las informaciones disponibles, y que estarían mejor consideradas que otros músicos de la corte cordobesa, orientales o judíos[36], ya que la escuela de Ziryab eclipsó y suplantó a todas las demás que existieron en al-Andalus[37].

[30] *Adab*: género misceláneo de anécdotas, relatos de bellas letras y buenas maneras, que a partir de la época abasí fue sinónimo de la cultura que debían adquirir los futuros gobernantes y cortesanos.
[31] «[…] l`esclave idéale était la femme berbère qui à partir de l´age de neuf ans passait trois ans à Médine, trois à la Mecque et finalement neuf en Irak où elle apprenait adab […]». GUARDIOLA, Mª Dolores. «La figure de la kayna dans le sources musicales». *Actes du VII Colloque UniversitaireTuniso-Español sur Le patrimoine Andalous dans la cultura árabe et espagnole*. Tunis 3-10 Fevrier 1989. Cahier du CERES sèrie histoire nº 4, Túnez, 1991, p. 109.
[32] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.170.
[33] *Ibid.*, pp.170-171.
[34] *Ibid.*, p.148.
[35] RIBERA, Julián. *La música árabe…*, p.130.
[36] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.174.
[37] IBN HAYYAN. *Crónica de los emires…*, p. 211.

Nos cuenta Ibn Hayyan que de la amplia nómina de las *qiyan* discípulas de Ziryab destacaron las llamadas «registradoras de Ziryab», Gizlan y Hunaydah, llamadas así porque cuando el músico Ziryab se despertaba en mitad de la noche inspirado por un canto o una melodía nueva, las llamaba para que con sus laúdes la aprendieran, pusieran por escrito los versos y se volvieran después a la cama. Al día siguiente Ziryab no recordaba música ni letra por los efectos de la resaca del alcohol, pero ellas se encargaban de recordárselo. Tal era su valor como conservadoras de este patrimonio musical, que a la muerte de Ziryab fueron trasladadas al Alcázar para enseñar este repertorio al resto de las esclavas[38]. Otra *qayna* que tuvo un papel destacado en la conservación del repertorio de Ziryab fue Sunayf, a la que llamaban «el imán», que por sobrevivirlo mucho tiempo y conservar el estilo más antiguo, era consultada por el resto de los cantantes cuando tenían dudas o diferían sus versiones de los cantos del maestro[39].

Pero es que además el músico Ziryab abrió un instituto de belleza y estética que fue muy apreciado en la época manteniendo su nombre de «El baño de Ziryab[40], pues se trataba de un *hamman*, hasta tiempos de Abderramán III según nos refiere el Muqtabis II-1 . Y es que el arreglo y la presentación física eran fundamentales para subir el precio de mercado que un interesado podía llegar a pagar por una esclava. Además, el músico Ziryab aparte de sus aportaciones musicales procedentes de Oriente trajo con él todo el refinamiento y lujo de la gastronomía, reglas de comportamiento social, indumentaria y estética de la exquisita Bagdad, la ciudad más importante del mundo conocido hasta ese momento. La forma de arreglarse el pelo, cortado con flequillo, el uso del desodorante a base de óxido de plomo, desconocido hasta el momento en al-Andalus, el gusto por la depilación corporal, el uso de variados perfumes y ungüentos, fueron aportaciones suyas[41], y no solamente fueron adoptadas por los principales personajes de la sociedad, sino que estos a su vez hicieron que sus respectivos esclavos y esclavas también los adoptaran, constituyendo una auténtica revolución estética y social.

Descripción física e indumentaria

En cuanto a la descripción física de las *qiyan* las fuentes nos transmiten una imagen colmada de cualidades físicas en las que el arreglo y el atuendo desempeñan un papel fundamental. La raza a la que pertenecieran también jugaba un papel importante, siendo consideradas las africanas las más dotadas para el ritmo, la percusión y la danza, y menos para el canto por su mala dicción[42].

La vestimenta era perfectamente capaz de transmitir de un solo golpe de vista el género, la categoría social, el oficio, religión y la zona de procedencia de la persona en cuestión[43]. Así, en función de si la cantora pertenecía a un estamento más bajo, intermedio o alto, variaba su atuendo y sus modales. *El Libro de las Canciones* del Isfahaní refleja

[38] Ibid., p. 201.
[39] Ibid., pp. 210-211.
[40] Ibid., p. 198.
[41] IBN HAYYAN. Crónica de los emires…, p. 203.
[42] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.162.
[43] MESA, Elisa. El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el Kitab al-Agani de Abu l-Faray al-Isfahani. Madrid, Estudios Árabes e Islámicos, Monografías, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p.233.

sobre todo el ambiente de las *qiyan* cercanas a la corte real y nos las describe como hermosas, elegantemente vestidas aunque de forma llamativa y en ocasiones adornadas con joyas o peinadas de una determinada manera. Como señaló Ibn Jaldún, «el lujo amplía la fuerza de una dinastía»[44] y por eso los poderosos usaban a sus *qiyan* para visibilizar su grado de poder. Cuanto mayor era la riqueza de una casa, mayor número de servidores empleaba y mejor los vestía.

El colectivo de los cantantes solía utilizar la gama de colores calientes que van desde el amarillo hasta el rojo pasando por el naranja, colores que excitaban y ayudaban a combatir el decaimiento[45]. Muchas veces teñían sus prendas con azafrán y se tatuaban las manos con alheña, hecho que las señalaba socialmente ya que el empleo de tintes como el alazor o el azafrán para la ropa solamente se lo podían permitir las clases más desahogadas económicamente[46]. Podían llevar también teñidos de rojo sus cabellos con *henna*, usando en ocasiones pelucas y postizos. También se depilaban cejas y pubis, y se perfumaban con almizcle, incienso, áloe y ámbar. No sólo se perfumaban el cuerpo, sino también cabello y vestidos. Podían llevar el manto perfumado con espliego. Se maquillaban los ojos de negro con *kohl* que hacía referencia a la vida interior y el rojo de la *henna* aludía a la fuerza de la vida[47].

En cuanto a las materias primas utilizadas en su vestimenta, las *qiyan* solían ir vestidas de fina seda, tejido que jamás llevaría una mujer libre, que dejaba entrever su cuerpo en consonancia con el deseo erótico de su dueño[48]. La tela también podía ser usada para escribir mensajes de amor que se intercambiaban los amantes, de esta manera se burlaba la vigilancia de los llamados «enemigos de los amantes». Era muy común grabar versos de amistad o de amor a través de distintos soportes: sobre los cálamos que se usaban para escribir; sobre instrumentos musicales como laúdes, plectros, oboes, atabales, liras, adufes y flautas; sobre ropa como las orlas de los mantos, de las túnicas, cinturones, cintas de los zaragüelles, sandalias, botines; así como también se inscribían versos con alheña sobre el propio cuerpo, haciendo ver la importancia que tenía la poesía para el pueblo árabe: sobre pies y manos, sobre los hombros, sobre la frente y las mejillas, detalle que los enamorados encontraban delicioso[49].

Las *qiyan* también usaban joyas y otros adornos en su atavío concediéndole la misma importancia que a la ropa[50]. Estas joyas de las que disponían podían ser en préstamo o regaladas por sus amos en recompensa a sus actuaciones destacadas. Piedras preciosas (topacios amarillos y jacintos rojos), perlas, collares de aljófar, gargantillas de clavo, pendientes de aro de oro y perlas, anillos de piedras preciosas, diademas de oro, cinturones enjoyados o adornados, etc. Aparte del valor de las joyas, el valor de las vestiduras

[44] VIGUERA, Mª Jesús. «Estudio preliminar». *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales. (Actas de las quintas jornadas de investigación interdisciplinaria.* Mª Jesús Viguera (ed.), Madrid, Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989, p.32.
[45] MESA, Elisa. *El lenguaje de la indumentaria…*, p.269.
[46] *Ibid.*, p. 271, p.380.
[47] *Ibid.*, p.406.
[48] *Ibid.*, p.141.
[49] AL-WASSA. *El libro del Brocado.* Teresa Garulo (traducción, estudio e índices). Madrid, Alfaguara, 1990, pp. XXIX-XXX.
[50] MESA, Elisa. *El lenguaje de la indumentaria…*, p.435.

de este colectivo que se describen en el *Libro de las Canciones* resulta desmesurado si se compara con los salarios medios de distintos colectivos en época omeya y abasí[51]. Estos vestidos tenían gran valor social y económico ya que formaban parte de las herencias y dotes, pudiendo también ser vendidos, alquilados o empeñados en caso de necesidad[52]. Asimismo, el ajuar doméstico del que se rodeaban las *qiyan* estaba en consonancia con el grado de riqueza que quisiera transmitir su dueño[53]. El espacio interior de las casas y palacios se decoraba con alfombras, tapices, almohadas y cojines que usaban para sentarse a diferentes alturas en función del rango social, y cortinas[54] *(sitara)* que se usaban en ocasiones para separar a los músicos del público, o para ocultar a mujeres de alta condición o esclavas a quienes su dueño tuvieran en especial consideración, pues cuanto mayor debía ser la respetabilidad de ellas más debían ocultarse a la vista de los demás. Con el tiempo, el término *sitara* pasaría a designar a la propia orquesta o agrupación musical.

Elogios versus críticas

Al margen de todos sus méritos físicos, artísticos e intelectuales, las *qiyan* no estuvieron exentas de polémica ya que chocaban frontalmente con la ortodoxia islámica y en algunas ocasiones eran denunciadas como mentirosas, pérfidas, interesadas, provocadoras de una pasión destructora, o de estar vinculadas a mercados de vicio ligados al alcohol, estupefacientes, adulterio y proxenetismo. Esta concepción la recoge el investigador argelino Bencheik en su artículo «Les musiciens et la poésie» y señalado por M. Cortés en su artículo ya citado[55], donde además las acusa de usar la cultura como un medio para sobrevivir, para tener poder, valiéndose de la memorización para simular un grado de conocimientos que no tenían, siendo incapaces de crear, limitándose a repetir fórmulas sin comprender el sentido profundo, a un nivel inferior del de los hombres.

El Libro del Brocado escrito por al-Wassa en el siglo X constituye un manual de la vida elegante de la alta sociedad de Bagdad escrito para «censurar el encumbramiento» de las *qiyan* en detrimento de la mujer libre, que había sido desterrada de la vida social y de la educación, y que no estaba en condiciones de competir con esas esclavas especialmente adiestradas para complacer a los hombres y para conversar sobre música y poesía como hacían ellas[56].

Dice al-Yahiz en su *Epístola de las esclavas cantoras*: «Si el diablo no dispusiera trampa con la que matar, emblema con el que incitar o tentación con la que seducir y sembrar el desorden, sólo con las *qiyan* le bastaría». Puntualiza Patricia Sánchez García, que lejos de ser una crítica es un halago ya que lo que pone de relieve sería el exceso de poder que tenían las *qiyan* sobre los hombres, y no la falta de cualidades de éstas, un poder que «por el bien de la sociedad debe ser controlado»[57].

[51] *Ibid.*, pp. 225-226.
[52] *Ibid.*, p.229.
[53] *Ibid.*, p.440.
[54] *Ibidem.*
[55] CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer…», p.156.
[56] AL-WASSA. *El libro del Brocado…*, pp. XXIX-XXX.
[57] SÁNCHEZ, Patricia. *La risala de las esclavas cantoras de al-Yahiz: apuntes sobre mujer, belleza y amor en la cultura árabe clásica.* TFG sin publicar, Universidad de Alicante, 2015, p. 45. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/49458/1/TFG_Patricia-Sanchez.pdf> [consulta 27-06-2019].

Enlazando con esta idea de controlar el poder de la mujer, encontramos estos versos que se recogen en el *Libro del Brocado* de al- Wassa: «Amar a las esclavas no es propio de alguien como yo/ Sólo el esclavo se enamora de las esclavas./ Ama, si te enamoras, a una mujer libre/ Cuyos padres y abuelos la protegen»[58]. Quedaría por aclarar el significado exacto de éste último verso. Los padres y abuelos protegen a la mujer. ¿De quién la protegen? ¿De peligros ajenos? ¿O de su propio poder sobre el género masculino?

De objeto a sujeto literario

Como sostiene Manuela Marín, aunque conservamos algunos nombres de todas estas mujeres que destacaron como músicas, son muy pocos los datos biográficos que nos transmiten las fuentes. Estos pocos datos fueron recopilados y filtrados por hombres, que son los que escribieron la historia. Es decir, los nombres de estas mujeres son «nombres sin voz», ya que a pesar de tener sus nombres no hemos podido recibir su mensaje propio[59]. En uno de los pocos casos que sí hemos podido recibir algo de su voz es a través de los escasos versos que nos han llegado procedentes de las poetisas de al-Andalus. De las treinta y tres poetisas que se han conservado versos destaca Hafsa bint al-Hayy al-Rakuniyya por la cantidad y calidad de su producción[60]. En su poema «La noche del domingo» nos regala una metáfora de gran fuerza visual: «la gacela en las garras del león», que yo he querido usar en el título de esta comunicación. La gacela representa la figura de la amada que, al igual que la esclava cantora, reúne a la vez belleza y vulnerabilidad; y el león simboliza la fuerza del poder y del deseo que siente hacia ella el hombre, a la vez que su capacidad depredadora.

Llegados a este punto desembocamos en una pregunta inevitable: ¿las *qiyan* fueron víctimas o empoderadas? ¿Quién manejaba realmente los hilos del poder?

¿Víctimas o empoderadas?

Podríamos comenzar considerando a las qiyan como doblemente esclavas por ser esclavas y además mujeres[61]. En cuanto a su estatus como mujer hay que partir de la «superioridad natural» del hombre en la cultura islámica[62] que considera que la mujer ha sido creada a partir de él y para él. Esto se traducía en el terreno civil en que la mujer quedaba excluida de la actividad pública y en el penal en que su vida tenía menor protección que la del hombre[63]. Su hábitat quedaba reducido al doméstico donde asumía las faenas caseras y la crianza de los hijos, teniendo restringidas las visitas y las salidas de casa[64].

[58] AL-WASSA. *El libro del Brocado…*, p.147.
[59] MARÍN, Manuela. «Nombres sin voz: La mujer y la cultura en al-Andalus». *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Georges Duby (ed.). 5 vols. Barcelona, Taurus, 2018, vol.2, pp. 562-573.
[60] *Ibid*., p. 571.
[61] «As a woman in a strongly male-dominated society the qayna can be said to be doubly enslaved». CASWELL, Fuad Matthew. *The slave girls of Baghdad: The Qiyan in the Early Abbasid Era*. Londres, I.B. Tauris. 2011, p.2.
[62] MARÍN, Manuela. «Las mujeres de las clases sociales superiores…», p. 24.
[63] VIGUERA, Mª Jesús. «Estudio preliminar»…, p. 24.
[64] FIERRO, Isabel. «La mujer y el trabajo en el Corán y el Hadiz». *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales. Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria*. Mª J. Viguera (ed.), Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer et al., 1989, p.37.

Estaba además obligada a ser modesta y recatada, sometida al hombre que tenía poder disciplinario y de corrección sobre ella y sus hijos[65], ocultándose de todos los que no fueran parientes de su entorno cercano y manteniendo su cuerpo tapado a la vista. Se nos presenta caracterizada como un ser débil física y espiritualmente al que hay que proteger y controlar, manteniéndolo al margen de las grandes responsabilidades[66].

En cuanto a su estatus de esclava, en el terreno jurídico-religioso participa de una clase de naturaleza mixta, como objeto y persona a la vez. Como bien material está sometida al derecho de la propiedad en beneficio de una persona y puede ser objeto de todas las operaciones jurídicas que se derivan de ello: venta, donación, alquiler, sucesión, etc [67]. Pero por el hecho de ser esclavas cantoras las *qiyan* escaparon a la condición de «muerte social» a la que estaban condenados los demás esclavos[68], ya que ellas tuvieron una trayectoria de vida en la que en determinados momentos y circunstancias pudieron desempeñar un papel social activo[69], mientras que el resto de esclavos vivían enajenados dentro de la sociedad, como sombras sin existencia social propia.

Según la distribución de roles sexuales y de poder que imperaban en la Edad Media en la cultura islámica, el hecho de ser esclava ya presuponía estar desposeída del cuerpo en el sentido de que el dueño podía hacer uso sexual de él. Tener que satisfacer sexualmente a su dueño venía implícito en una sociedad donde la sexualidad adquiría una dimensión religiosa y gratificante. Ayudaba a establecer vínculos que reforzaban la protección y seguridad. Era vivenciada como una fuerza creadora primordial y como expresión querida por Dios de la armonía universal[70].

Pero precisamente por ser esclava, tenía mayor libertad de movimientos que la mujer libre, así como una moral más relajada en la forma de vestir y de mostrar su cuerpo. Es más, no podía ir vestida como una mujer libre, su atuendo tenía que identificarla exteriormente. Por este motivo no podía llevar velo en público, para señalar su condición de esclava[71]. Su ocupación diaria en vez de estar destinada a la supervivencia se centraba en el ocio, en el arte y en el placer, viviendo en condiciones materiales de lujo, en el comer y en el vestirse. También tenía acceso a una formación de calidad altamente especializada (de la que no disponía la mujer libre cuya única función social era la procreación) y por extensión de esto a la creación artística, estado supremo de la condición humana, poniéndose al mismo nivel que el hombre para mantener conversaciones de igual a igual, de mente a mente. Asimismo podían disponer de bienes, que en algunos casos llegaron a ser considerables y destinaron a obras benéficas como la construcción de hospitales, cementerios o mezquitas para perpetuar la memoria de su linaje[72]. En su caso, cuando

[65] *Ibid.*, p. 40.
[66] VIGUERA, Mª Jesús. «Estudio preliminar»..., pp. 24-25.
[67] ENCYCLOPÉDIE DE L´ISLAM.BEARMAN, P.J. y otros. 2ª ed. 12 vol. Leiden: E.J.Brill, 1960-2005, 1º vol, p.27.
[68] PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study.* Londres, Harvard University Press, 1982, pp. 35-76.
[69] PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras…*, p. 65.
[70] ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo. «La sociedad de al-Andalus y la sexualidad». *Actas del congreso Conocer al-Andalus.* Granada, Escuela de Estudios Árabes, CSIC., 2010, p.49.
[71] «…the jawari were prohibited from covering their faces in public, in order to distinguish from the free women». CASWELL, Fuad Matthew. *The slave girls of Baghdad…*, p.9.
[72] VIGUERA, Mª Jesús. «Estudio preliminar»..., p. 32.

quedaban embarazadas de su dueño la maternidad suponía para ellas una vía de ascenso, que en el caso de emires y califas las convertían en *umm wallad* o esclavas madre, lo que suponía que su hijo eludía la esclavitud participando de la herencia de los bienes del padre y de sus derechos de sucesión al trono, consiguiendo ellas la libertad al fallecimiento de su dueño y sin riesgo de ser vendidas, donadas o dadas en heredad durante ese intervalo de tiempo[73]. Otro aspecto fundamental fue que al tener acceso a hombres de poder esto les dio ocasión de participar en alguna medida en esas esferas de poder.

Un caso extremo de esta posibilidad de ascenso social lo vemos en la esclava cantora que fue la mujer de al-Hakam II, Subh, también llamada Aurora por ser una cautiva cristiana de origen vascón. Como refiere Manuela Marín en su artículo «Una vida de mujer. Subh» que extracto a continuación, Subh supo jugar sus cartas adaptándose a los gustos sexuales del califa que tenía una marcada predilección por los efebos. Adoptó la vestimenta masculina habitual de los coperos al estilo de las *gulamiyat* bagdadíes, esclavas cantoras que se cortaban el cabello y adoptaban nombres masculinos. En el caso de Subh recibía el nombre de *Yafar*, y se convertía de esta manera en una sustitución refinada del deseo erótico de su amo. Consiguió darle dos hijos al califa. Tras la muerte prematura del primero fue el segundo, Hisham el que sucedió a al-Hakam II. Antes de la muerte del califa, Subh supo organizar «una red de apoyos destinada a proteger la sucesión de su hijo» y se muestra «como una mujer cultivada, inteligente y activa» que domina el aparato administrativo y coloca en lugares estratégicos a donde ella no podía llegar a sus protegidos (entre ellos a Almanzor) ejerciendo un poder real, tomando decisiones por sí misma y que termina siendo el elemento central del poder político durante más de veinte años. Cuando se percató de que Almanzor quería desplazar a su hijo no dudó en enfrentarse a él, movilizando todos los recursos a su alcance, entablando una lucha de igual a igual, protagonizando un papel nunca visto en una mujer y siendo de las pocas que han pasado a las crónicas históricas por haber desempeñado un papel propio y decisivo para el devenir histórico más allá de ser esposa o madre de un soberano[74].

Si no hubiera sido por su condición de esclava cantora, cuyo poder emanaba de la unión de sexo y música como factores generadores de apego, aunando el goce físico y artístico, y teniendo en cuenta su origen como mujer y cristiana cautiva, jamás hubiera alcanzado ese espacio propio de poder en una cultura ajena y en una sociedad dominada por los hombres.

Conclusiones

A pesar de que las mujeres son las grandes ausentes en las fuentes históricas, gracias a su profesión como esclavas cantoras tenemos una larga nómina de artistas de reconocido mérito. Además de esto, se vieron liberadas de la condición de reclusión doméstica forzosa en la que vivía la mujer libre y de la rigidez de las normas a la hora de comportarse y de ocultar su cuerpo.

[73] ENCYCLOPÉDIE DE L´ISLAM.BEARMAN, P.J. y otros…, 1º vol., pp.29-31.
[74] MARÍN, Manuela. «Una vida de mujer: Subh». *Biografías y género biográfico en el occidente islámico*. Mª Luisa Ávila (coord.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, pp. 444-445.

También gracias a su profesión y a diferencia de las mujeres libres, tuvieron acceso a grandes lujos y comodidades materiales, teniendo a su vez a sus propias esclavas y llegando a disponer de bienes propios. Dentro de este modo de vida de bienestar material tuvieron acceso a hombres y esferas de poder, interactuando con ellos en tertulias elitistas, en ocasiones de marcado carácter intelectual. Y, lo que es más importante, pudieron acceder a una formación especializada que normalmente no tenía una mujer libre. Gracias a esta formación, las *qiyan* que tuvieron inquietudes artísticas pudieron crear, ya fuera música o también poesía, trascendiendo una existencia meramente vegetativa como ya apuntara Averroes (quien sostenía que el estado de servidumbre de la mujer al tener que dar a luz y amamantar a los hijos la privaba de las grandes cosas, viviendo como plantas al cuidado de sus maridos[75]) y accediendo al estadío superior de la existencia humana que es la creación artística.

Ascendieron a lo más alto en la escala social, como lo prueba el hecho de que gran número de los emires y califas tanto en Oriente como en Occidente fueran hijos de esclavas cantoras. Fueron emblema del poder de ellos y de las clases sociales altas con capacidad de ocio. Representaban el acceso a esa cultura superior, a esa parcela de ocio de la que sólo pueden disponer las clases saneadas que tienen la supervivencia resuelta.

Por todo esto, lejos de la visión que podríamos tener de ellas desde la perspectiva de nuestro siglo XXI como objetos sexuales y de sus condiciones de explotación laboral, trascendiendo esta posición etnocentrista y poniéndolas en su contexto histórico, se podría afirmar que gracias a su profesión las *qiyan* fueron unas empoderadas de su época.

[75] SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio. *La España musulmana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, vol.1, p. 368.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo. «La sociedad de al-Andalus y la sexualidad». *Actas del congreso Conocer al-Andalus*. Mª Mercedes Delgado Pérez y otros (eds.). Sevilla, Alfar, 2010, pp. 43-73.

- AL-WASSA. *El libro del Brocado*. Teresa Garulo (traducción, estudio e índices). Madrid, Alfaguara, 1990.

- ÁVILA, Mª Luisa. «Las mujeres "sabias" en al-Andalus». *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales. (Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria. I. Al-Andalus)*. Mª J. Viguera (ed.). Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer et al, 1989, pp. 139-184.

- CASWELL, Fuad Matthew. *The slaves of Baghdad: TheQiyan in the Early Abbasid Era.* Londres, I.B, Tauris, 2011.

- CORTÉS, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica. Las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)». *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas. Colección Música e Interacciones*. Rosa Iniesta Masmano (ed.). Valencia, Editorial Impromptu, 2018, pp. 139-198.

- DEL MORAL, Celia. «Las sesiones literarias (mayalis) en la poesía andalusí y su precedente en la literatura simposiaca griega». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 48 (1999), pp. 255-270.

- ENCYCLOPÉDIE DE L´ISLAM. BEARMAN, P.J. y otros. 2ª ed. 12 vol. Leiden, E.J.Brill, 1960-2005.
  FARMER, Henry Georges. *A History of Arabian Music to the XIIIht*. Londres, Luzac& Co., 1929.

- GUARDIOLA, Mª Dolores. «La figure de la kayna dans le sources musicales». *Actes du VII Colloque Universitaire Tuniso-Español sur Le patrimoine Andalous dans la cultura árabe et espagnole. Tunis 3-10 Fevrier 1989*. Túnez, Cahier du CERES sèrie histoire 4 (1991), pp. 107-127.

- IBN HAYYAN. *Crónica de los emires Alhakam I y Abderramán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2001.

- KILPATRICK, Hilary. «Princes, Musiciens et musicologues à la cour abbaside». *Les Intelectuels en Orient musulman*. El Cairo, Institut Français d´Archèologie Orientale, 1999, pp. 1-15.

- LÈVI-PROVENÇAL, Évariste. *Historia de España. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba*. (711-1031). Ramón Menéndez Pidal (ed.), 12 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

MARÍN, Manuela. «Nombres sin voz: La mujer y la cultura en al-Andalus». *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Georges Duby (ed.). 5 vols. Barcelona, Taurus, 2018, pp. 562-573.

_____. «Una vida de mujer: Subh». *Biografías y género biográfico en el occidente islámico*. Mª Luisa Ávila (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, pp. 425-445.

_____. «Las mujeres de las clases sociales superiores. Al-Andalus, desde la conquista hasta finales del califato de Córdoba». *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales. Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria*. Mª J. Viguera (ed.). Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989, pp. 105-127.

MESA, Elisa. *El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el Kitab al-Agani de Abu l-Faray al-Isfahan*i. Madrid, Estudios Árabes e Islámicos, Monografías, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2016. <hdl.handle.net/10481/41156> [consulta el 31-06-2019].

_____. «Hetairas y qiyan: El arte de la seducción». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 59 (2010), pp. 63-90. <http://hdl.handle.net/10481/6877> [consulta el 31-06-2019].

PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Londres, Harvard University Press, 1982.

RIBERA, Julián. *La música árabe y su influencia en la española*, Valencia,ed. Pre-Textos, 2000.

SÁNCHEZ, Patricia. *La risala de las esclavas cantoras de al-Yahiz: apuntes sobre mujer, belleza y amor en la cultura árabe clásica*. Universidad de Alicante, Junio 2015, <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/49458/1/TFG_Patricia-Sanchez.pdf> [consulta 27-06-2019].

VIGUERA, Mª Jesús. «Estudio preliminar». *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales.Actas de las V jornadas de investigación interdisciplinaria*. Mª Jesús Viguera (ed.). Madrid y Sevilla, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989, pp. 17-34.

5

EVIDENCIAS Y REGISTROS DE LA MUJER COMO TAÑEDORA EN AL-ANDALUS E INSTRUMENTOS MUSICALES RELACIONADOS CON ELLAS

Mª Dolores NAVARRO DE LA COBA
Universidad de Granada

Resumen: *llegan hasta nuestros días distintas fuentes como documentos históricos, literarios o iconografía musical que reflejan la importante presencia de la mujer como intérprete musical en al-Andalus. Todos estos testimonios resultan esenciales para reconstruir la presencia de las mujeres, libres y esclavas, como instrumentistas. Esta propuesta pretende acercarnos a la variedad de instrumentos musicales existentes en al-Andalus que pudieron tener relación con la mujer. También se abordará la formación musical concreta de la mujer para poder llegar a interpretar un instrumento. Asimismo, se presentarán las situaciones, protocolos y lugares concretos en los que tenía cabida la interpretación musical femenina.*

Palabras clave: mujeres, música, al-Andalus, organología, instrumentos musicales, arqueomusicología.

EVIDENCES AND RECORDS OF WOMEN AS PERFORMER IN AL-ANDALUS AND MUSICAL INSTRUMENTS RELATED TO THEM

Abstract: different sources that reflect the important presence of women as a musical performer in al-Andalus, either through historical documents, poetry or musical iconography, arrive to this day. All these testimonies are essential to reconstruct the presence of the free and slave woman as a player. This proposal aims to show the variety of musical instruments existing in al-Andalus that could be some kind of relationship with this figure. It will also address the specific musical training of women to be able to get to interpret an instrument. Likewise, the situations, protocols and specific places in which the female musical interpretation had a place were presented.

Keywords: women, music, al-Andalus, organology, musical instruments, archeomusicology.

Introducción

A lo largo de la historia son diversos los trabajos que se han llevado a cabo centrados en los instrumentos musicales, donde se han detallado la variedad existente de los mismos en distintas épocas y lugares. Estos instrumentos normalmente, al tener una perspectiva funcional, han tenido un contexto concreto, por lo que resulta muy enriquecedor poder conocerlos y enraizarlos a una cultura o escenario específico. Es por ello que en esta investigación se van a revisar instrumentos musicales andalusíes en marcos en los que pudieron estar en manos de mujeres desde su creación hasta su interpretación. Para ello se acudirá a la óptica arqueomusicológica contando con tres de las fuentes fundamentales que forjan esta especialidad: la historiografía, a través de los sabios andalusíes que hablan y enmarcan los instrumentos musicales, la iconografía musical y la organología, entre los restos arqueológicos encontrados en yacimientos.

Por la parte historiográfica, a pesar de la pérdida de numerosos códices como resultado de las confrontaciones políticas, la información que llega hasta nuestros días gracias a la tradición oral y a través de los distintos documentos escritos, permite acercarnos al conocimiento sobre la música en al-Andalus. Para toda esta reconstrucción histórica-documental se cuenta con tres fuentes fundamentales dentro de estos trabajos, por un lado estarían los tratados específicos sobre música, por otro la poesía, la cual refleja la gran presencia de este arte en la vida andalusí, y por último la jurisprudencia, donde puede corroborarse el peso de esta disciplina mediante las disputas éticas que padecían los instrumentos musicales al verse salpicados por las reticencias de ciertos legalistas hacia los eventos sociales más festivos en los que podían verse envueltos, ya que resultan ser los testigos tangibles en el etéreo arte de la música.

Cuando se habla de instrumentos musicales en al-Andalus, hay que tener en cuenta también qué estaba considerado como tal. Siguiendo al tratadista egipcio al-Udfuwī (ss.XIII-XIV) son la voz y el palmeo tan relevantes como el resto de instrumentos musicales, es por lo tanto por lo que se les reserva un apartado concreto para éstos[1].

Partiendo del uso de la voz, una de las ideas más recurrentes al enlazar la música, la mujer y al-Andalus, será la figura de la esclava cantora *(qayna)*, aunque no solo estas fueran las únicas que actuaban en sociedad ya que los hombres también podían ser cantores[2]. Gracias a distintos estudios que se han ido realizando sobre esta figura por investigadoras como Manuela Marín, Celia del Moral o Manuela Cortés, podemos comprobar la presencia y relevancia de ellas, las *qiyan* (en plural), dentro de la música andalusí, no limitadas simplemente a la interpretación del canto, como demuestra la distinta terminología que existía para detallar su formación y facultades musicales. De la mano de los filólogos analistas nos llegan puntualizaciones concretas sobre sus perfiles a través de vocablos como *muganiyya* (cantora) o *zammara* (tañedora de instrumentos)[3].

[1] GUARDIOLA, Mª Dolores. *El tratado de música árabe Kitab al-Imta bi-ahkam al-sama*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1992, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14149>
[consulta 5-03-2019], p. 118.
[2] MARÍN, Manuela. *Mujeres en al-Andalus*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, p. 308.
[3] CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX)». *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rosa Iniesta Masmano (coord.). Valencia, Rivera Mota, 2011, p. 139.

A continuación se realizará un recorrido a través de varios perfiles de mujeres en relación con los diferentes instrumentos musicales, siendo estas esclavas cantoras o mujeres libres y campesinas.

Esclavas cantoras

En distintas investigaciones basadas en la figura de estas mujeres existen tratadistas que han ofrecido una imagen muy deformada sobre las *qiyan* tal y como se hace eco la arabista Celia del Moral:

> Los tratados que se han escrito sobre ellas [esclavas cantoras] son absolutamente misóginos y se dedican a demostrar la maldad de estas mujeres, su afán de riquezas, cómo engañan a los hombres con su belleza y sus astucias hasta dejarle arruinado; en definitiva, vienen a justificar el hecho de que dentro del Islam, que debía ser (al menos en la teoría) una religión respetuosa y protectora con las mujeres, hubiera una clase social abundante que era comprada, vendida, examinada como un objeto o un animal, de cuyo cuerpo se podía disponer en cualquier momento sin tener en cuenta sus sentimientos[4].

Este concepto sobre la mujer que muestra esta investigadora se forja mediante descalificaciones sobre la figura de la esclava cantora mostrada por algunos tratadistas, sirviendo de ejemplo una afirmación que trasciende de Ibn al-Kattani (Córdoba, c. 950 – Zaragoza, 1029), médico de profesión del siglo XI, con formación de literato, filósofo y músico hispanoárabe cuya faceta musical más conocida era su dedicación a la formación musical de esclavas cantoras *(qiyan)* que se inicia en la escuela de Córdoba, junto a Ziryab, y continúa después de su emigración a Albarracín, donde crearía una importante escuela musical al amparo de la dinastía beréber de los Banu Razin[5]. Durante su estancia en Córdoba, Ibn Bassam recoge en el *Kitab al-Dajira* la dedicación de este sabio por el proceso de formación de las *qiyan* donde ensalza sus virtudes y conocimientos desprestigiando las capacidades e inteligencia de la mujer a través de las siguientes palabras:

> Soy capaz de despertar la inteligencia de las piedras y con más razón la de las personas más zafias e ignorantes. Sepan que poseo en estos momentos cuatro cristianas *(rūmuyyāt)* que, ayer ignorantes, son hoy sabias y llenas de cordura, versadas en el conocimiento de la lógica, de la filosofía, de la geometría, de la música, del astrolabio, de la astronomía, de la astrología, de la gramática, de la prosodia, de las bellas letras, de la caligrafía[6].

Obviando la parte más desafortunada de esta afirmación y focalizando la atención sobre la formación de las mujeres que numera, puede observarse la amplia variedad de materias en las que eran instruidas, no tratándose simplemente de figuras superficiales en reuniones sociales, sino de relevantes partícipes dentro de un contexto cultural. En lo referido a la rama musical, podían además ser compositoras así como maestras de música y transmisoras de la tradición musical[7]. Las esclavas cantoras con mayor estatus eran formadas hasta el siglo X en Medina y Bagdad trasladándose a partir de esas

[4] DEL MORAL, Celia, «Contribución a la historia de la mujer a partir de las fuentes literarias andalusíes». *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía.* Ricardo Izquierdo Benito (coord.), Ángel Sáenz-Badillos (coord.). Universidad de Castilla –La Mancha, 1998, p. 112.
[5] CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica…», pp. 157-158.
[6] PÉRES, Henri. *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental.* Madrid, Hiperión, 1983, pp. 386-387.

fechas los centros para su formación a la actual España y Norte de África[8]. La primera escuela-conservatorio que se creó en la Península Ibérica fue la ya mencionada liderada por el músico iraquí Ziryab (s. IX) en Córdoba, donde se contaba con hombres y mujeres como docentes expertas en distintas disciplinas artísticas cuyo alumnado al final de su formación recibía una licencia para la enseñanza, *iyaza* [9].

Asimismo, en su faceta de tañedoras, existen diversas evidencias recopiladas a partir de las fuentes documentales citadas donde se muestra la gran variedad de instrumentos musicales en las que éstas eran formadas. A este respecto, la iconografía musical resulta clave para poner en valor la presencia de la mujer en relevantes reuniones sociales así como la variedad de instrumentos musicales que podía interpretar. Reflejo de ello serían las incluidas en distintas piezas como la laudista del Bote de al-Mughira, s. X, la cual se coloca entre dos figuras masculinas en «la escena del trono». Asimismo, también parece ser una figura femenina la reflejada en una pieza semejante e interpretando el mismo instrumento el Bote de Davillier, s. X. En la Arqueta de Leyre, s. XI aparecen tres figuras femeninas interpretando flauta doble, laúd y albogue. Repitiéndose la imagen de tañedora de albogue y laúd en un similar objeto sería la reflejada en la Arqueta del Museo Victoria & Albert, de la misma época y posiblemente mismo origen que la anterior. Por otro lado estaría la tañedora de un aerófono, seguramente un *mizmar*, que aparece en un fragmento de la cúpula de mocárabes del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis (Murcia), del s. XII, la tañedora de laúd del segundo cuarto del s. XIII (Murcia) en un vaso cerámico[10] o la también laudista del Mural Champassak, s. XIV, conservado actualmente en el Museo de Mallorca.

La mujer y la música según la jurisprudencia islámica

Con respecto a la mujer libre, se conoce la existencia de «tribus» árabes en Oriente, donde ellas, no siendo cantoras profesionales, contaban con instrumentos musicales y participaban en distintos eventos cotidianos para motivar la alegría o aliviar la tristeza[11]. Farmer, arabista y musicólogo, incide en el tipo de perfiles de mujeres orientales libres con conocimientos musicales, *mughanniya*, que dedicaban parte de su vida a la interpretación musical[12].

> Las mujeres disfrutaron de casi tanta libertad como los hombres. Fueron las mujeres de las tribus las que se unieron a la música de las festividades familiares o tribales con sus instrumentos, una costumbre que continuó hasta la época de Muhammad, cuyas nupcias con Khadīja se celebraron con gran festividad, alegría, música y baile. En Uhud (625), el viaje del Quraish fue amenizado por las mujeres lideradas por Hind bint ´Utba cantando canciones de guerra y lamentos por los muertos en Badr, acompañadas por sus panderos (*dufūf*, sing. *duff*). Al comienzo de la batalla, todavía cantaban y tocaban. Donde las mujeres generalmente sobresalían eran en la *marthiya* o el lamento, y la *nauh* o elegía[13].

[7] PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2016, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/41156> [consulta 5-03-2019], p. 38.
[8] PÉRES, Henri. *Esplendor de al-Andalus…*, p. 386.
[9] CORTÉS, Manuela. *La música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo 2009, p. 12.
[10] NAVARRO PALAZÓN, Julio. «Cerámica Musulmana de Murcia (España) con representaciones Humanas». *La Céramique Médiévale en Méditerranée Occidentale*. X-XV Siècles, 1978, p. 318.
[11] PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras…*, p. 37.
[12] FARMER, Henry George. *A history of Arabian Music*. Londres, Luzac, 1929, p. 10.
[13] Traducción propia de: «women appear to have enjoyed almost as much liberty as men. It was the women of the tribes who joined in the music of the family or tribal festivities with their instruments, a custom which continued down to

Algunos de los instrumentos musicales que crearon controversia con respecto a la licitud de su uso fueron aquellos que acompañaban al canto, ya que éstos fueron enlazados con actos o cantos «lascivos». Ante estas críticas, sabios como Ibn al-Arabi (1165 -1240), defendían que no se debía prohibir su interpretación por cuestiones ajenas a la música al igual que no se prohibían las bodas por el temor al consumo de bebidas alcohólicas[14].

Como instrumento musical[15] más asequible y presente en las reuniones sociales normalmente enlazado a la figura femenina, el palmeo, *tasfīq*, también fue motivo de debate entre juristas ya que fue considerado por algunos de ellos como «instrumento musical femenino», mientras que otros defendían que ambos sexos podían palmear siempre y cuando acompañase al canto[16]. Según se refleja en afirmaciones como la de imán Abu Abdalah Almejari en su tratado del canto con instrumentos:

> […] no los hay más propios para las bodas que el adufe y guirbal acompañado del palmoteo con las manos dado por las mujeres porque la tal música calienta las cabezas y alegra, sin que los de la fiesta se acuerden de bebidas, añadiendo que en los primeros festines del género humano acaso no habría otros instrumentos que estos[17].

Con respecto a los instrumentos de percusión, existen algunos catalogados como instrumentos de mujeres, considerando «afeminados» a los hombres que los interpretan en público, un ejemplo de estos sería el adufe, *duff*. Este instrumento fue por excelencia uno de los considerados femeninos, ya que se utilizaba con gran frecuencia para acompañar las danzas[18]. Esta relación entre el adufe y la mujer se ve reflejada, igualmente, en los textos bíblicos, *Éxodo* o el *Libro de los Profetas*[19], así como en el periodo preislámico en Egipto, donde se utilizaba, de igual modo, para la misma finalidad, como complemento de las danzas. Su uso no solo se limitaba a este contexto festivo ya que en el Próximo Oriente éste también se utilizó para guiar cantos religiosos[20]. Esta presencia del instrumento en el contexto místico podía deberse al uso que le fue dado por el Profeta Muhammad (s. VII) quien lo utilizó en distintos entornos, como entretenimiento, celebraciones o batallas. Este hecho pudo ser el motivo de que el *duff* llegase a evadir las condenas oficiales que recibieron los instrumentos musicales[21].

Existe, asimismo, una gran variedad de adufes, uno de ellos es el *duff murabba*, pandero rectangular, instrumento musical existente desde el periodo faraónico, su uso fue prohibido porque era un instrumento que solían interpretar los llamados «afeminados»[22].

---

the time of Muhammad, whose nuptials with Khadīja ere «celebrated with great festivity, mirth, music, and dancing». At Uhud (625) the journey of the Quraish was enlivened by the women led by Hind bint ´Utba singing war songs and laments for the slain at Badr, and playing their tambourines (*dufūf*, sing. *duff*). At the onset to battle, they were still singing and playing. What the women generally excelled in was the *marthiya* or lament, and the *nauh* or elegy».

[14] SORIANO, Mariano. *Música Árabe-Española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona, Juan Oliveres editor, 1853, p. 51.

[15] Catalogado el palmeo como instrumento musical como ya se ha mencionado por el tratadista al- Udfuwī

[16] GUARDIOLA, Mª Dolores. *El tratado de música árabe…*, p. 118.

[17] SORIANO, Mariano. *Música Árabe-Española y…*, pp. 49-50.

[18] TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza, 2008, p. 79.

[19] *Ibid.*, p. 80.

[20] *Ibid.*, p. 79.

[21] MORRIS, Conway R. Morris et al. «Duff», *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007050?> [consulta 12-11-2019].

[22] GUARDIOLA, Mª Dolores. *El tratado de música árabe…*, p. 105.

Esta prohibición fue rebatida por especialistas integrantes en la escuela de jurisprudencia islámica *zāhirī*, los cuales comparaban el considerar ilícito un instrumento musical porque fuese interpretado por los «afeminados», con dejar de lavar la ropa porque «ellos» así lo hiciesen[23].

Instrumentos como el tambor de copa, o el *näi*[24] (flauta de caña), según el musicólogo francés Tranchefort podían estar reservados para ser interpretados exclusivamente por hombres. En el caso del tambor de copa, actual *darbuka*, Tranchefort concreta que podía ser ejecutado por mujeres, pero solo fuera del ámbito de la «música culta»[25].

Otro de los instrumentos denominados femeninos serían los tambores de marco, considerados «atributo musical indispensable de las mujeres, tanto en la alegría como en el duelo, y también como instrumentos rítmicos con los cuales las profesionales acompañaban sus canciones y danzas»[26]. Investigadores como Curt Sachs (1881-1959) enlazan el que este instrumento pudiese ser cercano a las mujeres por la similitud que existe en su construcción con el utensilio para limpiar el grano, «en el caso particular de España encontramos que durante el siglo XIV un tipo de criba se conocía también con el nombre de pandero»[27].

Asimismo, existían términos que enlazaban directamente el instrumento con la persona que lo interpretaba, un ejemplo de esto sería los *sany* o *sunny*, crótalos, considerado además del instrumento musical del mismo nombre, la denominación de la mujer instrumentista que se especializaba en él[28]. Los crótalos estuvieron muy presentes, igualmente, en el acompañamiento de las danzas. Un ejemplo de su uso sería el documentado sobre las *gawazis*, «tribu» de mujeres y hombres gitanos que se dedicaban a echar la buena ventura. La profesión de las mujeres de esta etnia incluía danzas acompañadas de estos instrumentos junto a tamborcillos[29].

La mujer a través de la arqueología musical

Tal y como afirma el arqueólogo e investigador Roselló Bordoy, el mundo andalusí se puede conocer tanto a partir de fuentes textuales como a través de la investigación arqueológica[30], es por ello que se acude a esta tercera fuente para completar este recorrido.

En las excavaciones arqueológicas andalusíes existen ciertas piezas musicales con gran presencia, una de ellas son los tamborcillos. Estos discretos instrumentos de pequeño tamaño, por sus características morfológicas y sencillez, llevaron a sus primeros

[23] *Ibid.*, p. 118.
[24] TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales…*, p. 209.
[25] *Ibid.*, p. 78.
[26] *Ibid.*, p. 235.
[27] MOLINA, Mauricio. «*Tympanistria nostra*: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español». *Codex Avquilarensis: Cuadernos del Monasterio de Santa María la Real*, 26 (2011), p. 83.
[28] PÉRES, Henri. *Esplendor de al-Andalus…*, p. 388.
[29] CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica…», p. 158.
[30] ROSELLÓ BORDOY, Guillermo. *El ajuar de las casas andalusíes*. Málaga, Sarriá, 2002, p. 10.

investigadores a relacionarlos con posibles juguetes[31]. Tras posteriores estudios y la aparición de piezas iconográficas como la figura de la tañedora de tamborcillo del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, se estudió la cercanía de los mismos con la mujer. Acudiendo a las referencias de estos instrumentos en fuentes historiográficas, las investigadoras Raquel Jiménez y Alexandra Bill, parafraseando a Manuela Marín, hacen referencia a un testimonio contextualizado en la época[32]:

> Llama nuestra atención el hecho de que en Mugˑrib, Ibn Saʿīd (fallecido en 1286) describió como ʿāhir, una mujer libertina, bailaba en bodas acompañada por su marido (un famoso poeta erudito) mientras se acompañaba del tambor. Esta fuerte relación entre tambores e intérpretes femeninas (profesionales o semiprofesionales) presentes en bodas u otras festividades aún se puede ver en el Magreb[33].

Asimismo, la interpretación de estos tamborcillos por parte del hombre parecen contar con el mismo desacuerdo social relatado sobre el adufe según recoge y traduce Henri Pérès de un poema recitado de un padre a un hijo ante la «bochornosa» interpretación de ese instrumento en público: «No te basta con cometer el pecado de fornicación y beber vino fresco y embriagador para que además toques el tamboril en público asegurándote una mala reputación: ¡ven a mí!»[34].

Actualmente el uso de estos instrumentos musicales está siendo estudiado en Marruecos, uno de los principales lugares al que acudieron los árabes tras su marcha de la Península Ibérica. Esta metodología etnológica está propiciando el planteamiento de hipótesis sobre el uso y función que estos tamborcillos pudieron tener en al-Andalus ya que puede observarse semejanza entre prácticas atribuidas a épocas pasadas en el territorio andalusí con costumbres presentes en Marruecos. La investigadora Raquel Jiménez y el investigador Matías Nicolás Isolabella, de la Universidad de Valladolid, forjan el equipo del proyecto *ta`rijas* financiado por la Marie Curie *Action «International Research Staff Exchange Scheme»*. Mediante este proyecto están conociendo el uso de este tipo de tamborcillos en rituales femeninos marroquíes en los que las intérpretes caen en trance y son poseídas por espíritus, lo que les permite abrir un lazo de conexión con el más allá. Asimismo, cuentan que antes eran las mujeres las que fabricaban este tipo de instrumento pero que actualmente no continúan con su fabricación ya que existe un importante mercado de tamborcillos en el sur de Marruecos, realizados por hombres, cuyos costes de fabricación son más reducidos. Ambas líneas de investigación ya han sido presentadas en distintos eventos académicos y serán próximamente publicados por Jiménez y Nicolás Isolabella.

---

[31] ROSELLÓ BORDOY, Guillermo. «Música y arqueología: organología musical y hallazgos arqueológicos». *Música y poesía al Sur de al-Andalus*. Sevilla-Granada, Fundación El Legado Andalusí, 1995, p. 70.
[32] JIMÉNEZ, Raquel; BILL, Alexandra. «Music and Identities Al-Andalus Clay Drums and the Study of Popular Musical Behaviors Through the Archaeological Record». *Studien zur Musikarchäologie X, DAI Orient Archäologie*. Ricardo Eichmann, Fang Jinjuan, Lars-Christian Koch (eds.), 2016, pp. 90-91.
[33] Traducción propia de: «draws our attention to the fact that in his Mugˑrib, Ibn Saʿīd (d. 1286) described as ʿāhir, or a libertine woman, someone who danced at weddings accompanied by her husband (a famous erudite poet) playing the frame drum. This strong relationship between drums and female players (professional or semi-professional) performing at weddings or other festivities can still be seen in today's Maghreb».
[34] PÉRÈS, Henri. *Esplendor de al-Andalus…*, p. 383.

Además de los tamborcillos, los silbatos serán otro de los protagonistas en las excavaciones arqueológicas andalusíes. Existe una gran cantidad de ejemplares que se han encontrado en numerosas excavaciones realizadas en distintos puntos de España como Palma de Mallorca, Teruel, Madrid, Alicante, Murcia, Granada, Jaén o Almería[35]. Estas piezas suelen rondar los 10 cm y mayoritariamente cuentan con representaciones figurativas zoomorfas y antropomorfas. Como afirma Rosselló Bordoy, el zoomorfismo y antropomorfismo fueron elementos que estuvieron presentes en la decoración andalusí[36], ya que, en palabras del académico y estudioso Emilio García Gómez, «no es cierto que el Corán tenga una absoluta prohibición contra la representación de seres vivos, como tradiciones espirituales orientales»[37]. A este respecto, el investigador Espinar Moreno señala que esta prohibición de representar figuras y representaciones antropomorfas se ceñía solo a las mezquitas[38] por lo que da sentido al debate ya surgido en al-Andalus a cerca de estas representaciones humanas. Ibn Qasim (s. VIII), aseveraba que estos «juguetes» tenían procedencia cristiana y por lo tanto los musulmanes debían dejar de utilizarlos[39]. Esta idea era compartida por el alfaquí y cadí al-´Uqbânî (1320 – 1401/8) quien se escudaba en lo que sostenían eminentes juristas andalusíes como Ibn Rušd (Córdoba, 1126- Marraquech, 1198), quien consideraba que los silbatos debían ser considerados como una manifestación cultural ajena al mundo musulmán y aceptada solo por las comunidades cristianas con las que se convivía en hermandad[40]. Por el tratado de *hisba*, de Muhammad ibn Ahmad ibn Qasim de Tremecén (XV) se sabe que se citaron prohibiciones anteriores como la realizada por el abuelo de Averroes, y el ya mencionado cadí de Córdoba Ibn Rušd que además condenaba la costumbre de la fabricación de juguetes con forma de animales[41].

No obstante, los silbatos se siguieron utilizando ya que se cree que su uso podía tener un trasfondo mágico, atribuyéndoseles el alejar los malos espíritus[42], más allá del simple hecho de poder ser considerados juguetes para armar ruido y sin otras connotaciones específicas[43].

Algunos investigadores señalan que los silbatos podían invisibilizar a su propietario u ofrecerle toda clase de gracias ante los demás[44]. Al considerarse un objeto de protección se los regalaban a los hijos e hijas como juguetes:

> Una forma de acercar estos objetos a sus hijos era convertirlos en juguetes. En ocasiones se les adosa un silbato con el que pueden jugar, divertirse y producir silbidos o gorgojeos imitando a ciertas aves cantoras, ranas y otros animales[45].

[35] FLORES ESCOBOSA, Isabel. *Vivir en al-Andalus. Exposición de cerámica (s.IX-XV)*. Ma del Mar Muñoz Martin (ed.). Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1993, p. 216.
[36] ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. *El ajuar de las casas andalusíes…*, p. 13.
[37] PAVÓN MALDONADO, Basilio. «Iconografía hispanomusulmana: naturalismo, fauna y árbol de la vida». <http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/FRUTOS.pdf> [consulta 5-03-2019], p. 7.
[38] ESPINAR MORENO, Manuel. «Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales». *Música oral del Sur: revista internacional*, 2 (1996), p. 67.
[39] *Ibid.*, p. 70.
[49] ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. «El largo camino de una investigación». *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales, 2006, pp. 24-25.
[41] ESPINAR MORENO, Manuel. «Instrumentos musicales de…», p. 68.
[42] ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. «El largo camino…», p. 37.
[43] ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, «De nuevo los animales de juguete y otros aspectos de coroplastia andalusí». *Actas Del IV Coloquio Hispano-Tunecino (Palma de Mallorca, 1979)*. Madrid, 1983, p. 206.
[44] PALOMAR ABADIA, Salvador. «Instrumentos populares de barro en el sur de Catalunya». *Música Oral Del Sur: Revista Internacional,* 2 (1996), pp. 19-27.
[45] FLORES ESCOBOSA, Isabel et al. «Juguetes, silbatos e instrumentos musicales en tierras almerienses». *Del rito al juego: jueguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales, 2006, p. 64.

Las posibilidades sonoras de este instrumento para imitar animales lo enlazan, igualmente, con su uso como reclamo. Un ejemplo iconográfico del silbato en un contexto de caza puede observarse en una de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, donde puede distinguirse un infante entre las ramas de un árbol soplando un silbato cuyo sonido parece dirigir al cielo, en el que aparecen pájaros representados.

Por otro lado, dentro del calendario musulmán, había un día en el que el silbato era el protagonista, nayrūz o nawrūz, una fiesta de origen persa que coincidía con el primer día del año solar, primer día del año y con la Epifanía[46]. Sobre esta festividad, y la controversia por las posibles connotaciones cristianas, al-´Uqbânî (s. XV), trabajando tradiciones procedentes de diferentes zonas geográficas del Islam Occidental, llamó la atención de investigadores como Torres Balbás con la siguiente afirmación:

> Ellas [las mujeres] vestían telas, frecuentemente realzadas con dibujos de seres animados, Ibn Rušd, sin embargo, toleraba tales telas, pues decía que estos dibujos al no ser en relieve, no podían proyectar sombra. Sí condenaba los juguetes en forma de animales, como las jirafas que había por costumbre fabricar en al-Andalus con motivo del Año Nuevo (la fiesta de *Nayrūz*), Al-´Uqbânî, en este sentido, recordaba que igual costumbre existía en Tlemcen, a lo largo del mes de enero, añadiendo que, de manera general, se fabricaban juguetes semejantes en ocasión de todas las fiestas, costumbre a su entender que denotaba un origen cristiano[47].

Guillermo Roselló Bordoy comenta una comparativa con la versión actual de los silbatos en Mallorca, los *siurell*, afirmando que en su infancia eran «juguetes para armar ruido. El regalo que los niños teníamos el día de la feria del pueblo»[48]. Centrando la atención en la parte de la fabricación del instrumento musical, Roselló nos detalla las siguientes palabras de Cid Priego:

> Son las mujeres las que fabrican los *siurells*, mientras los hombres se dedican a otra especialidad, también popular, a la que nos referiremos más adelante: las jarritas. Si lo segundo es cosa más que dudosa, lo cierto es que los *siurells* son arte femenino. No es cosa nada extraña, pues la cerámica debe mucho a la mujer. Posiblemente las raras estilizaciones de la especie que nos ocupa responda a la sensibilidad femenina. Se trata de mujeres poco cultas sin la más mínima idea arqueológica, que no trabajan influidas por modelos ni consejos de ningún tipo, tan solo la continuidad de una tradición transmitida de padres a hijos, incluso entre individuos analfabetos. No tienen por lo tanto la más ligera idea sobre las relaciones que su obra pueda tener con piezas arqueológicas[49].

Por lo que se abre la posibilidad de que la fabricación de los mismos pudo estar relacionada igualmente con la figura femenina.

Serán, finalmente, las campanitas las que, encontradas en excavaciones arqueológicas, tengan relación con la mujer: «entre los materiales de la Alhambra existían campanitas en forma de figura femenina en las que las faldas servían de caja resonancia»[50]. En este caso se observa la figura de la mujer como inspiración para realizar estos instrumentos musicales. La campana o *yulyul* eran de uso escaso, y a día de hoy se sigue dudando de si tuvo una relación directa con la mujer andalusí[51].

---

[46] MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación. «Juegos y distracciones de los niños en la ciudad palatina de la Alhambra». *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales, 2006, pp. 75-76.
[47] ROSELLÓ BORDOY, Guillermo. «El largo camino…», pp. 24-25.
[48] *Ibid*., p. 15.
[49] *Ibid*., p. 20.
[50] *Ibid*., p. 28.
[51] *Ibid*., p. 38-39.

Conclusiones

Tras este recorrido a través de los instrumentos musicales cercanos a la figura de la mujer, se puede comprobar la gruesa línea que divide y cataloga a los instrumentos como femeninos o masculinos llegando a conllevar el desprestigio social de ser tachado de «afeminado» a los hombres que se atrevían a interpretar estos instrumentos en público.

Las esclavas cantoras tendrán acceso a otro tipo de instrumentos considerados «cultos» reservado para altas clases sociales debido a la instrucción que recibían para acudir a eventos sociales en los que se esperaba que «entretuviesen» a hombres, así como mantuviesen conversaciones intelectuales con ellos. Asimismo, a través de la iconografía musical, quedan relevantes evidencias que testifican la constante presencia de esta figura en su faceta de tañedora en reuniones sociales.

Por otro lado, las mujeres fueron fuente de inspiración para la fabricación de distintos instrumentos musicales, como ciertos modelos de silbatos o campanas. Quedaría conocer si ellas mismas pudieron ser las artesanas de este tipo de instrumentos, como así se podría llegar a pensar trazando una comparativa etnográfica y temporal.

Referencias bibliográficas

- CORTÉS GARCÍA, Manuela. «Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas-cantoras (ss. XI-XIX)». *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Rosa Iniesta Masmano (coord.). Valencia, Rivera Mota, 2011, pp. 139-198.

- _____. «Organología oriental en al-Andalus». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI. Madrid, 1990, pp. 303-332.

- _____. *La música en la Zaragoza islámica*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2009.

- CORTÉS GARCÍA, Manuela; GONZÁLEZ BERLANGA, Marcos. «Ibn al-Darray». *Enciclopedia de la Cultura Andalusí: Anexos*. Almería, Fundación Ibn Tufail, 2012, pp. 169-182.

- DEL MORAL, Celia «Contribución a la historia de la mujer a partir de las fuentes literarias andalusíes». *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía. Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha (6. 1998. Cuenca)*. Ricardo Izquierdo Benito (coord.), Ángel Sáenz-Badillos (coord.). Universidad de Castilla -La Mancha, 1998, pp. 101-120.

- ESPINAR MORENO, Manuel. «Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales». *Música oral del Sur: revista internacional*, 2 (1996), pp. 63-84.

- FARMER, Henry George. *A history of arabian Music*. Londres, Luzac, 1929.

- FLORES ESCOBOSA, Isabel. *Vivir en al-Andalus. Exposición de cerámica (s.IX-XV)*. Mª del Mar Muñoz Martin (ed.). Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1993.

- FLORES ESCOBOSA, Isabel et al. «Juguetes, silbatos e instrumentos musicales en tierras almerienses». *Del rito al juego: jueguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2006, pp. 53-71.

- GUARDIOLA, Mª Dolores. *El tratado de música árabe Kitab al-Imta bi-ahkam al-sama*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1992, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14149> [consulta 5-03-2019]

- JIMÉNEZ, Raquel; BILL, Alexandra. «Music and Identities Al-Andalus Clay Drums and the Study of Popular Musical Behaviors Through the Archaeological Record». *Studien zur Musikarchäologie X, DAI Orient Archäologie*. Ricardo Eichmann, Fang Jinjuan, Lars-Christian Koch (eds.), 2016, pp. 83-102.

- NAVARRO PALAZÓN, Julio. «Cerámica Musulmana de Murcia (España) con representaciones Humanas». *La Céramique Médiévale en Méditerranée Occidentale. X-XV Siècles*, 1978, pp. 317-320.

- MARÍN, Manuela. *Mujeres en al-Ándalus*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

- MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación. «Juegos y distracciones de los niños en la ciudad palatina de la Alhambra». *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2006, pp. 75-92.

- MOLINA, Mauricio. «Tympanistria nostra: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español». *Codex Avquilarensis: Cuadernos del Monasterio de Santa María la Real*, 26 (2011), pp. 77-104.

- MORRIS, Conway R. et al. «Duff», Grove Music Online, Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007050?> [consulta 12-11-2019].

- PALOMAR ABADIA, Salvador. «Instrumentos populares de barro en el sur de Catalunya». *Música Oral Del Sur: Revista Internacional* 2 (1996), pp. 19-27.

- PARASKEVA, Tsampika. *Imagen de las cantoras en el mundo árabe medieval a través de las páginas del Kitab al-Agani*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2016. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41156> [consulta 5-03-2019].

- PAVÓN MALDONADO, Basilio. «Iconografía hispanomusulmana: naturalismo, fauna y árbol de la vida». <http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/FRUTOS.pdf> [consulta 5-03-2019].

- PÉRÈS, Henri. *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid, Hiperión, 1983.

- POCHÉ, Christian. *La música arábigo-andaluza*. Madrid, Akal, 2005.

- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. «De nuevo los animales de juguete y otros aspectos de coroplastia andalusí». *Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino (Palma de Mallorca, 1979)*. Madrid, 1983, pp. 205-212.

- _____. «Música y arqueología: organología musical y hallazgos arqueológicos». *Música y poesía al Sur de al-Andalus*. Sevilla-Granada, Fundación El Legado Andalusí, 1995, pp.69-75.

- _____. *El ajuar de las casas andalusíes*. Málaga, Sarriá, 2002.

- _____. «El largo camino de una investigación». *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2006, pp. 15- 50.

- ROSELLÓ, Guillermo; NAVARRO, Ana Dolores; FLORES, Isabel (eds.). *Del rito al juego: juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2006.

- SACHS, Curt. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Centurión, 1947.

- SORIANO FUERTES, Mariano. *Música Árabe-Española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona, Juan Oliveres editor, 1853.

- TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza, 2008.

6

«¿DE QUÉ ESTÁ 'COMPUESTO' EL OLVIDO?». EL CASO DE LAS SOPRANOS COLORATURA ESPAÑOLAS DE LA EDAD DE PLATA Y SU PLANTEAMIENTO HISTORIOGRÁFICO

Zoila MARTÍNEZ BELTRÁN
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *la descentralización de la figura del compositor ha sido ampliamente discutida; sin embargo y a pesar de los intentos de construcción inclusiva y de amplio espectro en la historia de la música femenina*[1]*, el papel de las compositoras sigue ocupando un lugar prioritario en comparación con las intérpretes. La cuestión es aplicable al caso de un grupo notable de cantantes de ópera españolas que desarrollaron su actividad en la Edad de Plata y que gozaron de un éxito internacional: Josefina Huguet, María Galvany, María Barrientos, Graziella Pareto, Elvira de Hidalgo, Ángeles Ottein y como epílogo, Mercedes Capsir. Entre las escasas referencias historiográficas a estas intérpretes, el discurso de continuidad entre sus trayectorias es una constante (situando el punto de partida en Huguet y cerrando con Capsir). Por tanto, el principal objetivo de este texto es baremar su contribución, repasar las escasas referencias a la misma y cómo están construidas y plantear la compleja problemática tras los posibles motivos de su olvido en el mundo académico.*

Palabras claves: intérpretes femeninas, ópera, historiografía, música y mujer, estudios de género.

«WHAT IS THE OBLIVION MADE OF? »A HISTORIOGRAPHICAL APPROACH TO THE SPANISH COLORATURA SOPRANOS OF THE SILVER AGE

Abstract: the composer regarded as the centre of the history of music has been a heated debate in Musicology. However, women's historiography has perpetuated, in some sense, this kind of hierarchy. Women composers are still the priority in the historical narrative

[1] Pilar Ramos en «Una Historia Particular de la Música». *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37 (2013), pp. 207-223, abogaba por un estudio de amplio espectro de la contribución femenina a la historia de la música. Sin embargo, pocos años después, Kimberly Francis en «Her-Storiography: Pierre Bourdieu, Cultural Capital, and Changing the Narrative Paradigm». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 19 (2015), p. 169-177, señalaba la figura de las compositoras como la prioridad en la historia de la música feminista.

when compared with performers. This is the case of a group of Spanish opera singers who achieved international success and worked during the so-called Silver Age (1890-1936): Josefina Huguet, María Galvany, María Barrientos, María Galvany, Graziella Pareto, Elvira de Hidalgo, Ángeles Ottein, and to conclude, Mercedes Capsir. Their biographies have been usually interlinked and regarded as a chain in music historiography (Huguet was considered the first Spanish coloratura of that frame of time and Capsir the last). Thus, the main aim of this article is to assess their contribution, review the scarce allusions to it and how they are built and, eventually, to pose the complex motivations for them to have fallen into academic oblivion.
Keywords: women performers, opera, historiography, women and music, gender studies

Introducción

En el período de entre siglos, a la luz de una serie de magisterios y circunstancias formativas, los nombres de diferentes sopranos coloraturas españolas comenzaron a despuntar internacionalmente. Sus biografías, de características similares, muestran un perfil cosmopolita e intrépido que las llevó lejos de las fronteras españolas pero que, sin embargo, proyectó la reputación vocal española hasta altas cotas.

Las cantantes a las que nos referimos, además de presentar un tipo vocal común, coloratura y compartir biografías análogas, compartieron una franja temporal concreta de actividad, en torno a la denominada Edad de Plata – de 1890 a 1930–. Se trata de las sopranos españolas Josefina Huguet (1871-1951), María Galvany (1878-1927?), María Barrientos (1884-1946), Graziella Pareto (1889-1973), Elvira de Hidalgo (1891-1980), Ángeles Ottein (1895-1981) y Mercedes Capsir (1897-1969).

Debido a la tipología vocal en común, soprano coloratura o soprano ligera, trabajaron prácticamente el mismo repertorio. Esto era, en parte, consecuencia de la definición de los tipos vocales asociados a papeles concretos a finales de siglo XIX sobre todo, en lo que atañe al *bel canto* [2]. Esto condicionó, en cierto modo, que gozaran de una formación paralela e incluso inserta en el mismo caldo de cultivo[3]; con unos circuitos y condiciones laborales muy similares (entre ellas, destacamos especialmente su participación en la industria discográfica por parte de todas las sopranos); con unas prácticas sociales análogas; con una imagen pública con múltiples confluencias; e incluso con vidas privadas que siguen patrones simétricos.

Su repercusión en escena –en teatros como el Metropolitan Opera House of New York, el Teatro alla Scala di Milano, el Teatro Colón de Buenos Aires o el Covent Garden, entre otros— llegó aún más allá, puesto que sus voces fueron registradas con los primeros medios disponibles y después, según avanzaba la tecnología, con las nuevas técnicas de grabación sonora eléctrica.

[2] Esta categorización de la voz se consolidó en el siglo XIX y se centró en la descripción de la voz como si se tratase de un objeto poseído por los cantantes con características identificables y con la intención de asociarlo a un tipo determinado de repertorio. JANDER, Owen; FORBES, Elizabeth; SADIE, Stanley; STEANE, J.B.; HARRIS, Ellen T.; WALDMAN, G. «Soprano». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. 23, p. 734.)

[3] Esto excede el marco de este texto, pero resultan especialmente similares las formaciones vocales de Josefina Huguet, María Barrientos, Graziella Pareto y Elvira de Hidalgo en el marco de la Barcelona finisecular.

Encontramos, por tanto, cilindros de cera con las voces de Josefina Huguet y María Galvany registradas en una fecha muy temprana para la Sociedad Fonográfica Española tal y como figura en el catálogo de 1900[4]. También encontramos la voz de Huguet grabada en unos cilindros de cera de la colección Regordosa-Turull aunque como afirma Ullate i Estanyol, es difícil determinar su datación o si fueron o no realizados de modo doméstico por Regordosa o vendidos comercialmente para Huguens y Acosta[5]. A pesar de no conocer la fecha exacta de estos documentos, son el testimonio del interés que existía en que se preservaran.

De hecho, dos años después, en 1902 Huguet grabó su voz de modo electroacústico inaugurando la trayectoria que seguirían el resto de sopranos: Huguet con Víctor RCA/Gramophone a partir de 1906; Hidalgo con Columbia a partir de 1907; Barrientos grabaría con Fonotipia a partir de 1904 y Columbia a partir de 1916; y Pareto y Galvany con Gramophone a partir de 1907[6]. Unas décadas después Mercedes Capsir y Ángeles Ottein serían especialmente populares por sus grabaciones de *Marina* de E. Arrieta[7] (una de las primeras conservadas) o *La canción del olvido* de J. Serrano que fue muy promocionada en la época[8].

Sin embargo y a pesar de lo apuntado, la labor de estas sopranos permanece a la sombra, como parte de esa «otra» Edad de Plata aún pendiente de revisión y estudio. La meta de este texto es, por tanto, tratar de señalar las posibles causas que expliquen ese olvido académico y reflexionar sobre cómo la construcción historiográfica puede condicionar la atención a unos u otros ámbitos de conocimiento.

«Cómo se cuenta la historia». Factores relacionados con el discurso historiográfico

Alguno de los puntos de los que ha partido el discurso historiográfico en la musicología española han podido influir en la atención que se ha dedicado a estas cantantes y a otras que aún requieren un estudio pormenorizado. En primer lugar, debemos aludir a los factores

[4] Las fechas de grabación no están claras. Sin embargo, el catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Huguens y Acosta publicó en 1900 los nombres de estas sopranos como voces registradas. Suponemos que incluso antes del año indicado en el catálogo, aunque no hay certeza de ello. El catálogo está disponible on-line. *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*. Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, 1900, p. 37. <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/discografic/id/256> [consulta 27-1-2019]

[5] «La discussió sobre si Regordosa va enregistrar els cilindres o si els va adquirir i va "afaitar-los" per esborrar les traces de la marca comercial, està per investigar. El col•leccionista Antonio Massíssimo (ja mort) opinava que era molt estrany que un particular hagués pogut enregistrar ell mateix tantes primeres figures, i amb els mateixos títols que es trobaven a la venda en catàlegs comercials com els de Hugens de Madrid, o Hijos de Blas Cuesta i Hércules Hermanos de València. De tota manera, documentant l'exposició sobre la col•lecció, vam comprovar que totes aquestes figures havien passat per Barcelona». Margarida Ullate i Estanyol, directora de Registros Sonoros y Documentos audiovisuales (BNC) contestó esto en un email sobre las fechas de los cilindros [consulta por email 25-01-2019].

[6] Datos según el rastreo realizado en las siguientes bases de datos: DAHR (Discography of American Historical Recordings)< https://adp.library.ucsb.edu/ > [consulta 19-12-2019]; Kelly database <http://www.kellydatabase.org/> [consulta 19-12-2019] ; Gallica (BNF) <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop> [consulta 19-12-2019]; Biblioteca Digital Hispánica (BDH) <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/> [consulta 19-12-2019]; Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC) <https://cataleg.bnc.cat>[consulta 19-12-2019]; Europeana <https://www.europeana.eu/portal/es> [consulta 19-12-2019].

[7] Capsir, Mercedes. «Brilla el mar, al pensar en él», *Marina*. Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=mercedes+capsir&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=11> [consulta 7-12-2019].

[8] OTTEIN, Ángeles. «Marianela». *La canción del olvido*. Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=%c3%a1ngeles+ottein&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [consulta 7-12-2019].

relacionados con aspectos más amplios del discurso. Nos referiremos a la posición del estudio de la ópera en España respecto a otros géneros. Mejías indica que la asociación de la zarzuela como género genuinamente nacional, en la cúspide de la pirámide musical, habría sido establecido por Peña y Goñi[9] y perpetuado hasta tiempos recientes. Por tanto, la ópera —y otros géneros como la opereta a la que alude Mejías— parecen haber quedado relegados a un segundo puesto. No obstante, esta situación se está tratando de enmendar, revisar y reconsiderar en inminentes publicaciones de Emilio Casares[10].

Otra cuestión del discurso musicológico general que ha podido tener cierta relevancia, es la posición favorable de la que ha gozado la figura del compositor en la musicología occidental que ha sido trasvasado al ámbito de género. Tal y como señalaba Francis en su artículo de 2015 «las construcciones narrativas […]» han estado «[…] centradas en el 'Gran Compositor'». Aseguraba además que «incluso los trabajos de musicología feminista —sin negar su valor esencial para el campo— han tendido a centrarse en las mujeres compositoras o en las intérpretes femeninas de los compositores masculinos[11]».

En este sentido, el discurso histórico musical de la ópera en España ha priorizado el estudio de los compositores varones y el proceso de composición del repertorio en lengua castellana y de nueva creación —como *La Dolores* o *Margarita la tornera*—como parte del debate decimonónico en torno a la búsqueda de una fórmula para la ópera nacional. Esto ha ido, en cierta medida, en detrimento de una investigación profunda y prolija de los y las intérpretes nacionales que vaya más allá del análisis de la conexión que pudieran tener con los compositores.

Otro factor que acaso haya podido tener peso en la atención dedicada a estas cuestiones es la especialización de las cantantes objeto de estudio en el repertorio belcantista italiano y no en exclusividad al nacional, aunque también lo promocionaran en otros ámbitos (camerístico o coral)[12] o en grabaciones sonoras. Carreras afirmó que la tendencia historiográfica imperante en la musicología española[13] insiste en mantener un modus operandi que reclama «con insistencia la revalorización de la música nacional» y «que podríamos calificar, si el sintagma no suscitase enojosas resonancias, de 'nacional'»[14]. El autor remarcó, además, «la llamativa persistencia de narrativas historiográficas obsoletas»[15] que parecen, por unas causas u otras, seguir poniendo el énfasis en los compositores y

[9] MEJÍAS, Enrique. *Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)*. Tesis doctoral pendiente de publicación. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, p. 45.

[10] El segundo volumen está aún en prensa. CASARES, Emilio. La ópera en España. *Procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)*. Madrid, ICCMU, 2018.

[11] « […] romantic narrative constructs centred on the "Great Composer."5 Indeed, even the work of feminist musicologists— scholarship undeniably essential for the field— has tended to focus on women composers or feminist interpretations of male composers, marking the maker of the work as the center of the story, the essential protagonist, a critique made by Suzanne Cusick in 1999 that remains true today». FRANCIS, Kimberly. «Her-Storiography: Pierre Bourdieu…», pp.169-177, p. 170.

[12] Sirva como ejemplo el caso de María Barrientos que interpretó música de Granados, Nin, Lamote Grignon o Falla en sus conciertos camerísticos y participó también con el Orfeó Catalá. También Ángeles Ottein hizo largas giras de ópera de cámara con el cantante Armand Crabbé promocionando obras de nueva creación de Conrado del Campo entre otros.

[13] CARRERAS, Juan José. *La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 442.

[14] CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore musicale*, vol. 8, 1 (2001), pp. 121-169, p. 128.

[15] CARRERAS, Juan José. *La música en España…*, p. 442.

compositoras de repertorio nacional, a pesar de que los títulos foráneos representados en el Teatro Real y Teatro del Liceo, sobrepasaran, con gran distancia en lo que a números se refiere, a la ópera española escenificada en sus tablas en las postrimerías del XIX[16].

No obstante, las publicaciones recientes rompen esta tendencia —o inercia—, aunque en otras franjas temporales. Nos referimos a los capítulos dedicados a la interacción hispano-italiana en el ámbito del teatro musical en el siglo XVIII[17], el libro sobre Verdi en España de Sánchez[18] y el reciente libro *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX* [19]. El grueso de las referencias, tanto las más antiguas como las recientes, no sobrepasan la categoría de inventariables[20], breves[21], narrativas[22] u obsoletas. En conjunto, esto coincide con lo que señalaba Mejías respecto a la zarzuela: «a partes iguales, un nulo interés» por la ópera italiana en el período de entre siglos XIX y XX y «una inopia más que relevante»[23] en cuanto al ámbito interpretativo de esta.

En este sentido, los números son abrumadores en cuanto a intérpretes y compañías de ópera extranjeras que representaron todos esos títulos italianos. Estas cuestiones prometen aportar, si se desarrollan en profundidad, detalles valiosos para una comprensión más completa del contexto operístico español de comienzos de siglo XX. Muchos grandes cantantes visitaron España temporada tras temporada —Emma Calvé, Titta Ruffo, Rosina Storchio o Ricardo Stracciari— y no conocemos con precisión cómo fue su recepción e impacto en la dinámica operística de la época.

Del mismo modo, una mayor atención a la interacción, competencia, protagonismo o colaboración —dependiendo del caso— de los intérpretes españoles, como Miguel Fleta [24] y,

[16] «Durante sus años de funcionamiento el Real solo ofreció 34 óperas de autor español, once de ellas estrenadas antes en otros teatros y diecisiete estrenadas antes de 1900, lo que supone dos veces más que en los 25 primeros años del siglo XX, cuando el problema de la ópera nacional adquiere una mayor pujanza. En cualquier caso, las 170 representaciones dedicadas al repertorio español suman el 2,1% de la totalidad, lo que es un resultado testimonial. Sin olvidar que entre todas ellas están algunas zarzuelas refundidas en ópera como *Bohemios* (1920), adaptación de Conrado del Campo sobre el original de Amadeo Vives, y óperas "azarzueladas" como *La Dolores* (1895), de Tomás Bretón, y *Maruxa* (1916) égloga pastoral de Amadeo Vives en 1919». GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «El dorado teatral». *Historia de la Música en España e Hispanoamérica Vol VII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 527-528.

[17] LEZA, José Máximo (ed.) *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

[18] SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Verdi Y España*. Madrid, Akal, 2014.

[19] SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor (ed.) *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX/ Gli scambi musicali fra Spagna e Italia nei secoli XVIII e XIX*. Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2019.

[20] CARMENA Y MILLÁN, Luis et al. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, ICCMU (Instituto Complutense De Ciencias Musicales), 2002. TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia Del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997.

[21] Subirá hace un breve recorrido por las postrimerías del siglo XIX refiriéndose al «preponderante italianismo donizzetiano». SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja De Madrid, 1997, p. 187. Un artículo más reciente es el de Emilio Casares que además de tratarse de una incursión breve y puntual a la cuestión, no sobrepasa la frontera de 1850. CASARES, Emilio. «Rossini: la recepción de su obra en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 35-70.

[22] De enfoque más narrativo y trufado de anécdotas es el libro de MUÑOZ, Matilde. *Historia Del Teatro Real*. Madrid, Tesoro, 1946; o GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, o en el caso del Liceo ALIER AIXALÀ, Roger. *El Gran Llibre Del Liceu*. Barcelona, Carroggio, 1999.

[23] MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico». *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Münster, Lit Verlag, 2014, p. 22

[24] El caso de Miguel Fleta es el más estudiado, aunque, además de artículos aislados (ARAGUÁS BIESCAS, María Pilar; ARAGUÁS BIESCAS, María Asunción. «Miguel Fleta (1897-1938) & "Turandot" (1926) una puesta en escena oriental». *Studium: Revista de humanidades*, 17 (2011), pp. 343-358) las publicaciones más extensas son susceptibles de ser actualizadas. SOLSONA MARTÍNEZ, Fernando. *Vida, obra y persona de Miguel Fleta*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998.

sobre todo, en línea con este estudio, de las intérpretes como Bibiana Pérez, Avelina Carreras Matilde de Lerma, Ofelia Nieto etc., en las grandes temporadas de los coliseos de ópera, aportaría una perspectiva enriquecida del panorama operístico de entre siglos.

Urge, por tanto, realizar una relectura constante de cómo se ha narrado el pasado en función de los factores del presente[25]. Es necesario revisar cómo la ópera ha sido situada en un segundo plano respecto zarzuela y el género chico —con todas las salvedades que puedan tener estas etiquetas[26]— y cómo dentro de esa ópera, la producción nacional ha sido priorizada.

Es decir, resultaría acaso enriquecedor cuestionar la atención dedicada a ciertos eslabones de la dinámica operística española: ¿es posible comprender el problema de la ópera nacional que «vertebra la música del XIX español»[27] con una visión fragmentada e incompleta de la interpretación de ópera extranjera en España? ¿podemos prescindir del estudio de los grandes cantantes de entre siglos españoles que alcanzaron fama internacional para comprender la ópera en España y su proyección fuera del país?

¿Componiendo o interpretando el pasado? Factores relacionados con el estado de la cuestión

La priorización de la investigación de la labor femenina en ciertos ámbitos musicales tradicionalmente masculinos ha conllevado relevantes avances para la musicología de género. No obstante, como se ha citado en anteriores epígrafes, las mujeres intérpretes han quedado relegadas a un segundo plano. Sirva como ejemplo el libro *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la Actualidad* [28] que se centra en realizar un repaso sistemático de la trayectoria de las creadoras musicales en España. En este sentido, el caso teatral también apunta en la misma dirección, las actrices en la Edad de Plata no han captado demasiada atención por parte del mundo académico español[29] salvo excepciones como María Guerrero.

El interés por la mujer intérprete a comienzos de siglo XX se ha tratado en algunas publicaciones de Pilar Ramos[30] pero ha quedado lejos de resultar un espacio de investigación académica prolífico en España[31].Esta situación sorprende sobremanera si tenemos en cuenta que las intérpretes, y más concretamente, las vocales, gozaron de independencia, reputación y capacidad de actuación en los círculos creativos e intelectuales

[25] LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Francia, Gallimard, 1988, p. 56.
[26] Mejías ha señalado la ineficacia de estas etiquetas sobre todo si tenemos en cuenta que ningún género es puro y se producen constantes puntos de intersección. MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Cuestión de géneros: la zarzuela española…», p. 41.
[27] CASARES RODICIO, Emilio. «L'opera in Spagna». *Música in scena. Storia dello spettacolo musicale*. Alberto Basso (ed). Turín, UTET, 1996, vol. III, p. 477.
[28] ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
[29] Esto fue señalado y reivindicado en la ponencia de SANTA MARÍA, María Teresa. «Nombres propios de las actrices de la escena española (1900-1933)». *Congreso Internacional. La mujer moderna (1900-1936). Proyección cultural y legado digital*. Madrid, Universidad Complutense, 12, 13 y 14 de diciembre, 2018.
[30] RAMOS, Pilar. «Hacia una historia de las mujeres intérpretes», *Quadrivium*, 5 (2014), pp. 1-3.
[31] Sorprende especialmente que no exista prácticamente literatura en español sobre Pauline Viardot o María Malibrán salvo el reciente artículo, MORENO MENGÍBAR, Andrés. «Primera biografía colectiva de los García, una familia para el canto», *Andalucía en la historia*. 61, (2018), pp. 74-75.

masculinos. Por ello, pueden ser consideradas como agentes culturales esenciales para la consagración del capital cultural (tal y como señala Francis en términos bourdieanos)[32].

Debemos citar, como salvedad a la regla, el libro de referencia *Mujeres de la escena 1900-1940* [33] basado en el original de Álvaro Retana. Empero, su construcción es la de un catálogo gráfico de mujeres intérpretes: biografías en formato sinopsis se suceden una tras otra sin ahondar en cuestiones como condiciones laborales o roles de género, salvo en el prólogo de Serge Salaün.

Sin embargo, sí arrojan luz sobre estas ideas los textos de este último autor sobre el papel de la mujer en la escena, así como los de Enrique Encabo, que han aportado nuevas investigaciones y visiones sobre cupletistas y cantantes de revista. También son reseñables las aportaciones de Javier Barreiro que ha publicado sobre intérpretes de *bel canto*, pero también de cuplé y jota.

Sin duda, el tinte pro-compositora de la narrativa imperante ha debido influir en la falta de atención a las intérpretes femeninas como objeto de estudio. Ninguna de las sopranos coloraturas mencionadas se dedicó a la composición, ni estuvo interesada en la misma de manera profesional, aunque sí colaboraron activamente en ese campo desde su posición de intérpretes. Destacan especialmente las colaboraciones de María Barrientos con E.Granados; J Nin, A.Vives y M. de Falla; de Josefina Huguet con Leoncavallo para la grabación de *I Paggliaci* supervisada por el compositor[34]; o de Graziella Pareto con G. Sibella para la grabación de «O bimba bimbetta»[35].

¿Intérpretes, ejecutantes o algo más? Factores estilísticos desde la perspectiva presente

Esto nos conduce hacia la reflexión sobre la movilidad y permeabilidad de los roles musicales en la praxis frente el estatismo teórico. El ejemplo de María Galvany demuestra que el papel de la intérprete trasciende la categoría de mera ejecutante superado de raíz en la práctica y hace décadas en la literatura académica anglosajona[36]. La cantante española urdía unas complejas cadencias que adicionaba como marca personal a sus interpretaciones, trufadas en las arias como un espacio de expansión interpretativa y caracterizadas por retar e imitar al flautín. En cierto modo, de manera similar a los *encores* de Sarasate[37]. Afortunadamente, contamos con registros sonoros

[32] FRANCIS, Kimberly. «Her-Storiography…», p. 176.
[33] GONZÁLEZ PEÑA, María Luz; SUÁREZ-PAJARES, Javier; ARCE, Julio. *Mujeres de la escena 1900-1940*. Madrid, SGAE, 1996.
[34] *I Paggliaci*, Gramophone, DAHR, 1907.
[35] PARETO, Graziella. «O bimba bimbetta». *Barcelona, Compañía del Gramófono*, DAHR, BNE, 1917?
[36] «Pero, en realidad, la idea de que la interpretación es esencialmente reproducción, y consecuentemente una actividad subordinada y redundante, está fundamentada en nuestro propio lenguaje. Tú solo puedes "tocar", pero es raro hablar de "solo interpretar". […] En resumen, el lenguaje marginaliza la interpretación». But in truth the idea that performance is essentially reproduction, and consequently a subordinate if not actually redundant activity, is built into our very language. You can "just play," but it's odd to speak of "just performing" Language, in short, marginalizes performance. COOK, Nicholas. «Between process and product: Music and/as performance». *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7, 2 (2001), pp. 1-31.
[37] NAGORE FERRER, María. «Pablo Sarasate. El violín de Europa». *Príncipe de Viana*, 248 (2009), pp. 527-551, p. 537.

de las mismas[38] por lo que podemos escuchar sus originales versiones libres que dan muestra no solo de su capacidad virtuosística sino también de su vis creativa.

Sin embargo, la escasa literatura sobre esta cantante incide precisamente en lo irrisorio de estas grabaciones para el oyente actual[39]: ¿será acaso este enfoque peyorativo y superficial[40] respecto a tradiciones interpretativas del pasado otro desencadenante del olvido académico respecto a estas cantantes? Las grabaciones de Galvany nos relatan otro mundo expresivo, otro modo de comprender la música y la figura del intérprete como co-creador fruto de la ópera de entre siglos. Aunque esto exceda el marco de este texto, parece necesario repensar por qué se han considerado ridículas estas grabaciones en ciertos ámbitos en lugar de explorar esos detalles técnicos y expresivos que pueden ofrecer otras perspectivas al investigador actual.

También son merecedoras de estudio las posibles influencias interpretativas/estilísticas que pudieron ejercer directa o indirectamente en otros grandes nombres de la música a nivel internacional y viceversa. María Galvany y Graziella Pareto colaboraron con Titta Ruffo; Josefina Huguet cantó con Fernando de Lucía; Elvira de Hidalgo compartió escenario con Fiodor Chaliapin y Enrico Caruso; María Barrientos hizo una gira en París con Wanda Landowska y llegó a cobrar por su relevancia escénica un montante superior por función a Francisco Viñas[41].

Por otra parte, algunas de ellas desempeñaron el rol de orientadoras y figuras influyentes en la interpretación del *bel canto* en el siglo XX. Barrientos tutorizó, entre otras, a Helena Arizmendi afamada soprano argentina. Ángeles Ottein fue la tutora vocal de Pilar Lorengar y de Ketty Fernández. Elvira de Hidalgo construyó una gran prole de alumnos en Atenas, entre los que sobresalió la celebérrima María Callas. De hecho, este tándem profesora-alumna supuso un fenómeno de revival del *bel canto* —por entonces pasado de moda— impulsado por Hidalgo que descubrió este repertorio a su pupila a través de sus clases[42].

¿Lírico o ligero? Factores relacionados con el repertorio

Las sopranos coloratura españolas no encontraron demasiado espacio en la composición de ópera española contemporánea, no tanto por el número de títulos estrenados, sino por la tipología vocal de los mismos. La mayoría de la producción se enmarcaba en

[38] GALVANY, María. «Rondó». Milán, *The Gramohone Company*, 1910? Remitimos al lector interesado al enlace directo a la grabación a fin de escuchar lo citado en el texto. <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=%22GALVANY%22&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> [consulta 5-5-2019].

[39] LEECH-WILKINSON, David. «Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance». *Journal of the Royal Musical Association*, 135, 1 (2010), pp. 45-62.

[40] Lydia Goehr redactó un artículo en respuesta a Leech-Wilkinson en que aludía a los puntos débiles de su propuesta científica en que lo sociológico quedaba explicado por lo biológico sin atender a muchos otros factores en juego. GOEHR, Lydia. «Canned Laughter». *Journal of the Royal Musical Association*, 135, 1 (2010), pp. 63-66.

[41] María Barrientos cobraba 2500 liras italianas por concierto; Viñas cobraba 1900 pesetas. Documento de contratación y suma relativo a María Barrientos del 15-I-1903 al 15-2-1903. Extraído de SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus-Ultra, 1949, p. 45.

[42] PETSALIS-DIOMIDIS, Nicholas. *The Unknown Callas. The Greek Years*. Oregon, Amadeus Press, 2001, p. 163.

el verismo, de vocalidades *lirico-spinto*, que poco o nada tenían que ver con la coloratura. *La Dolores* (1895), *María del Carmen* (1898) o *Margarita la tornera* (1909) son los ejemplos más representativos de este tipo de vocalidad. No obstante, otras obras escénicas demandaban estilos vocales que lindaban con lo popular como *La vida breve* (1905).

Los amantes de Teruel (1889) de Tomás Bretón y *Marina* de Emilio Arrieta, son las únicas óperas españolas de gran formato a la que estas sopranos se enfrentaron en escena y de modo íntegro. Josefina Huguet gracias a que poseía cierto potencial lírico, además de la agilidad propia de una coloratura, pudo afrontar la obra de Bretón en el Teatro Gayarre de Pamplona sustituyendo *in extremis* a la «Srta. Muñoz»[43]. Por su parte, Mercedes Capsir realizó la grabación completa de *Marina* junto a Hipólito Lázaro.

No obstante, sí se compusieron y estrenaron obras de pequeño formato o de formato camerístico dedicadas a la voz de soprano coloratura; incluso, dedicadas específicamente a estas intérpretes como la ópera de cámara *Fantochines* de Conrado del Campo que fue concebida para Ángeles Ottein o la ópera de cámara *El abanico duende* de Amadeo Vives que se creó para la soprano María Barrientos, aunque no llegó a estrenarse.

Por tanto, se trata de ejemplos excepcionales y aislados que no permitían una promoción excesiva del repertorio español ni la expansión de estas intérpretes en los grandes coliseos internacionales si no era a través del *bel canto* italiano. Las obras españolas de pequeño formato quedaban, por tanto, arrinconadas en los pequeños teatros y en las funciones no tan multitudinarias que estos acogían.

«En la lejanía, todo se olvida». Factores biográficos y tecnológicos

Uno de los factores para la disminución de su impacto posterior pudo ser la naturaleza cosmopolita de su actividad. Es decir, esa expansión internacional que las proporcionó fama y reputación en vida pudo ocasionar el olvido *post mortem* en nuestras fronteras. Su paso por los teatros nacionales era casi esporádico: suponía una parada más en sus giras. De hecho, eran contratadas por temporadas como cabeza de cartel y hacían competencia a las divas extranjeras —sobre todo a las sopranos italianas—.

Además, estas cantantes generaron la mayor parte de su fortuna fuera de las fronteras españolas, ya que pasaron largas temporadas en América del Norte y del Sur, además de Italia, Francia o Rusia. Fueron privilegiadas: evitaron las grandes guerras del siglo XX y las pasaron alejadas de Europa y España. En cada biografía se encuentran datos que apuntan a este alejamiento y, sobre todo, a la dispersión geográfica de su trayectoria que quizá haya podido atenuar el impacto de su labor.

Barrientos, Capsir e Hidalgo invirtieron sus últimos días lejos de Cataluña. María Barrientos no sufrió la Primera Guerra Mundial, ya que se refugió en Nueva York[44]; después

[43] *La Dinastía*, 31-VIII-1890, p. 3. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España. <http://hemeroteca.agfitel.es/busqueda.php> [consulta 19-12-2019].
[44] Una de las primeras menciones en prensa a sus años en Nueva York se encuentra en *The West Virginian*, 31-III-1916, p. 5. <https://chroniclingamerica.loc.gov/data/batches/wvu_rollins_ver01/data/sn86072054/00415660388/1916033101/0749.pdf> [consulta 19-12-2019].

en la Segunda Guerra Mundial alternó sus estancias en Río de Janeiro y Buenos Aires acompañada por su hijo[45]. En la Guerra Civil su estela se diluye y termina sus días en la frontera francesa con España, en Cibourre.

Mercedes Capsir también se fue de España durante la Guerra Civil, aunque volvió en varias ocasiones cuando el régimen de Franco ya estaba instaurado. Llegó a grabar incluso una película en España titulada *Retorno* (1944)[46] aunque no conocemos con certeza si apoyó o no políticamente al régimen —algo que fue afirmado categóricamente en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* [47]—. En esos años también realizó giras por Rusia y después volvió a España en 1953 para convertirse en profesora del Conservatorio del Liceo, aunque viajó mucho a Italia por cuestiones familiares donde pasó sus últimos días[48].

Hidalgo, ya retirada del ojo público, salvo por sus apariciones ocasionales relacionadas con su alumna María Callas, se fue a Milán en 1959 contratada por el Teatro alla Scala para ocupar el puesto de maestra única de canto en el conservatorio. Allí falleció en 1980 y a duras penas tuvo un nicho para su reposo si no llega a ser por sus alumnos. Fue olvidada por las autoridades españolas a diferencia de otros conocidos, políticos y mediáticos casos como el de Manuel de Falla cuarenta años antes[49].

Ottein pasó gran parte de su vida en el extranjero, viajando por diferentes países de gira en gira y se labró una gran reputación en Latinoamérica sobre todo en sus últimos años de actividad laboral, ya que fue catedrática en el Conservatorio Pau Casals de Puerto Rico y, por desgracia, la década final de su vida silenció todos sus recuerdos[50].

Por tanto, esa incesante, incluso azarosa y dispersa trayectoria biográfica de todas las sopranos ha debido complicar el abordaje de su trayectoria para los investigadores en décadas pasadas puesto que, hasta tiempos recientes, no se contaba con las herramientas digitales de patrimonio documental, ni con su acceso libre y relativamente sencillo. Hemerotecas, bibliotecas y demás repositorios digitales han permitido y agilizado el estudio de casos tan complejos como los de estas sopranos.

Conclusiones

¿El olvido se compone, se construye, se crea? Es posible que todo al mismo tiempo. A la luz de las reflexiones aportadas, el olvido parece haber ensombrecido sopranos objeto de este texto y de otras muchas artistas femeninas de la Edad de Plata. Una amnesia levantada con el paso del tiempo, las circunstancias biográficas, los discursos historiográficos,

[45] BARRIENTOS, María. *Carta a Manuel de Falla*, 1-VI-1942 (6748-028). Archivo Manuel de Falla.
[46] *Retorno* (1944), Perseo Films, dirigida por Silvio Valenti.
[47] CASARES RODICIO, Emilio. «Mercedes Capsir». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana Vol. 3*. Madrid, SGAE, 2001, p. 142.
[48] MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. «Mercedes Capsir». *Ópera Actual*, 15-92 (2006), p. 19.
[49] SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto». *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010, pp. 169-186.
[50] MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. «Ángeles Ottein ». *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento, 1997, pp. 244-245.

el lento desarrollo de las herramientas tecnológicas y apuntalada en la visión del presente que, irremediablemente, condiciona la narrativa del pasado.

No obstante, esto nos brinda la oportunidad de revisar esos ángulos muertos de la historia de la música y la mujer y nos conduce a una comprensión más profunda de los criterios que han regido y rigen la construcción del canon historiográfico en España. Con ello quizá se favorezca un cambio de óptica en el discurso general que fomente la inclusión de estas «otras» contribuciones que tan relevantes fueron en su tiempo.

Estas sopranos coloratura se convirtieron en divas internacionales, cosmopolitas, intrépidas e independientes y volvieron a España como personajes de fama y éxito. Todas fueron parte esencial de los cambios producidos en el efervescente caldo de entre siglos en que la imagen de la mujer moderna tomó voz propia. Concluimos, por tanto, los siguientes puntos:

Los factores que han condicionado la atención académica hacia estas cantantes son de diversa índole, pero se pueden clasificar en tres bloques principales: motivos relacionados con el peso de la narrativa historiográfica, con el foco de esa narración y con aspectos biográficos relativos a las cantantes.

La actualización historiográfica emerge como una cuestión urgente. El discurso académico actual ha perpetuado la inercia de las voces del siglo XIX y XX como han señalado autores como Mejías o Carreras. Esto ha marcado la preferencia por el estudio de la ópera nacional y sus compositores, así como los debates y litigios que estos libraban para lograr el estreno de sus óperas— en detrimento del análisis detallado de la ópera extranjera y concretamente italiana, en el ámbito español—. Sin restar valor a este bagaje histórico se pretende con este texto, al menos, equilibrar la narración. Se trata de ofrecer un marco más ajustado a las circunstancias teatrales de la época que, por motivos que exceden el marco de este artículo, manifestaban una preferencia por la ópera extranjera.

La capacitación para la interpretación de la ópera extranjera y, específicamente italiana, posibilitó que las sopranos coloratura españolas gozaran de una movilidad nacional e internacional y del acceso a los mejores coliseos de ópera que programaban esas óperas de gran formato habitualmente.

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

Las oportunidades laborales que afrontaron las sopranos coloratura objeto de estudio fueron de repercusión internacional. Esto les forjó una posición privilegiada que permitió la movilidad necesaria para evitar los conflictos bélicos de la época. Sin embargo, esto

dispersó su labor, las alejó del marco nacional y pudo promover colateralmente el olvido de sus trayectorias. Asimismo, esto ha podido dificultar su estudio hasta tiempos recientes por la complejidad que entrañaba su rastreo biográfico diseminado sin contar con las herramientas digitales de la actualidad.

Referencias bibliográficas

- ALIER, Roger. *El Gran Llibre Del Liceu*. Barcelona, Carroggio, 1999.
- _____. «Graziella Pareto. Entre "Mimí" y "La Reina de la Noche"». *Ritmo: revista musical ilustrada*, 53-534 (1983), pp. 63-64.
- ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
- ARAGUÁS BIESCAS, María Pilar; ARAGUÁS BIESCAS, María Asunción. «Miguel Fleta (1897-1938) & "Turandot" (1926) una puesta en escena oriental». *Studium: Revista de humanidades*, 17 (2011), pp. 343-358.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis et al. *Crónica de La Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid, ICCMU (Instituto Complutense De Ciencias Musicales), 2002.
- CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore musicale*, vol. 8, 1 (2001), pp. 121-169.
- CARRERAS, Juan José. *La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CASARES RODICIO, Emilio. «L'opera in Spagna». *Música in scena. Storia dello spettacolo musicale*. Alberto Basso (ed). vol. III. Turín, UTET, 1996.
- _____. «Mercedes Capsir». *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana Vol. 3*. Madrid, SGAE, 2001, p.142.
- _____. «Rossini: la recepción de su obra en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 35-70.
- _____. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)*. Madrid, ICCMU, 2018.
- COOK, Nicholas. «Between process and product: Music and/as performance». *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7, 2 (2001), p. 1-31.
- FRANCIS, Kimberly. «Her-Storiography: Pierre Bourdieu, Cultural Capital, and Changing the Narrative Paradigm». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 19 (2015), pp.169-177.
- GARCÍA LÓPEZ, José Antonio. *María Galvany, una diva en Pinos Puente*. Granada, Caja Rural de Granada, 2016.
- GOEHR, Lydia. «Canned Laughter». *Journal of the Royal Musical Association*, 135, 1 (2010), pp. 63-66.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- GÓMEZ, Joaquín. *Historia Del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. «El dorado teatral». *Historia de la Música en España e Hispanoamérica Vol VII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 527-528.
- GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. «María Martínez Sierra: feminismo y música». *III Jornadas sobre María Lejárraga*, Logroño, 24-27 de octubre y 14-17 de noviembre de 2005. Juan Aguilera Sastre (coord.), 2008, pp. 165-188.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz; SUÁREZ-PAJARES, Javier; ARCE, Julio. *Mujeres De La Escena 1900-1940*. Madrid, SGAE, 1996.
- HEPOKOSKI, James. «Dalhaus's Beethoven-Rossini *Stildualismus*: lingerin legacies of the text-event dichotomy». *The invention of Rossini and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 15-48.
- JANDER, Owen; FORBES, Elizabeth; SADIE, Stanley; STEANE, J.B.; HARRIS, Ellen T; WALDMAN, G. «Soprano». *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. 23, p. 734).
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Francia, Gallimard, 1988.
- LEECH-WILKINSON, David. «Listening and Responding to the Evidence of Early Twentieth-Century Performance». *Journal of the Royal Musical Association*, 135, 1 (2010), pp. 45-62.
- LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. «Mercedes Capsir». *Ópera Actual*, 15-92 (2006), p. 19.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. «Ángeles Ottein ». *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento, 1997, pp. 244-245.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico». *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 21-44.
- MEJÍAS, Enrique. *Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)*.Tesis doctoral pendiente de publicación. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés. «Primera biografía colectiva de los García, una familia para el canto». *Andalucía en la historia*. 61, (2018), pp. 74-75.

- MUÑOZ, Matilde. *Historia Del Teatro Real*. Madrid, Tesoro, 1946.
- NAGORE FERRER, María. «Pablo Sarasate. El violín de Europa». *Príncipe de Viana*, 248 (2009), pp. 527-551.
- PETSALIS-DIOMIDIS, Nicholas. *The Unknown Callas. The Greek Years*. Oregon, Amadeus Press, 2001.
- RAMOS, Pilar. «Hacia una historia de las mujeres intérpretes». *Quadrivium*, 5 (2014), pp. 1-3.
- _____. «Una Historia Particular de la Música». *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37 (2013), pp. 207-223.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Verdi Y España*. Madrid, Akal, 2014.
- _____. (ed.) *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX/ Gli scambi musicali fra Spagna e Italia nei secoli XVIII e XIX*. Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2019.
- SANTA MARÍA, María Teresa. «Nombres propios de las actrices de la escena española (1900-1933)», *Congreso Internacional. La mujer moderna (1900-1936). Proyección cultural y legado digital*. Madrid, Universidad Complutense, 12, 13 y 14 de diciembre, 2018.
- SOLSONA MARTÍNEZ, Fernando. *Vida, obra y persona de Miguel Fleta*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, <https://www.tdx.cat/handle/10803/21776> [consulta 15-5-2019].
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto». *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), 2010, pp. 169-186.
- SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Galeradas. Madrid, Plus-Ultra, 1949.
- _____. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja De Madrid, 1997.

Páginas webs

- DAHR (Discography of American Historical Recordings) <https://adp.library.ucsb.edu/> [consulta 19-12-2019].

- Kelly database <http://www.kellydatabase.org/> [consulta 19-12-2019].

- Gallica (BNF) <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop> [consulta 19-12-2019].

- Biblioteca Digital Hispánica (BDH) <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/> [consulta 19-12-2019].
  Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC) <https://cataleg.bnc.cat/> [consulta 19-12-2019].

- Centro de Documentación del Orfeón Catalán (CEDOC) <https://www.cedoc.cat/ca/col-leccions-digitals_728> [consulta 19-12-2019].

- Europeana <https://www.europeana.eu/portal/es> [consulta 19-12-2019].

- Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=%c3%a1ngeles+ottein&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [consulta 7-12-2019].

- *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*, Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, 1900, p. 37. <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/discografic/id/256> [consulta 27-1-2019].

Fuentes hemerográficas

- *La Dinastía*, 31-VIII-1890, p. 3. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001540244&page=3&search=%22huguet%22&lang=es> [consulta 19-12-2019].

- *The West Virginian*, 31-III-1916, p. 5. Chronicling America, Historic American Newspapers, Library of Congress. <https://chroniclingamerica.loc.gov/data/batches/wvu_rollins_ver01/data/sn86072054/00415660388/1916033101/0749.pdf> [consulta 19-12-2019]

Fuentes de archivo

- BARRIENTOS, María. Carta a Manuel de Falla, 1-VI-1942 (6748-028), Archivo Manuel de Falla.

Grabaciones en audio

- *I Paggliaci*, Gramophone, DAHR, 1907.
- PARETO, Graziella. «O bimba bimbetta». Barcelona, Compañía del Gramófono, DAHR, BNE, 1917?.
- GALVANY, María. «Rondó». Milán, The Gramohone Company, 1910? <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=%22GALVANY%22&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> [consulta 5-5-2019].

Cinematografía

- *Retorno* (1944), Perseo Films, dirigida por Silvio Valenti.

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos a aquellos sin los que la investigación que desarrollo sobre estas maravillosas mujeres hubiera sido imposible: a la Fundación Valderrobres Patrimonial y a su director Manuel Siurana Roglán por la inestimable ayuda y la consulta de los documentos del archivo de Elvira de Hidalgo; a la Familia Naya por su generosísima disposición y por permitir la consulta de su colección particular; y a Francesca y Lluís Cànovas Martí por su amabilísima respuesta para la consulta de la colección particular de Graziella Pareto.

7

REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA DE NO-DO DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1943-1951)

Guillermo VAN ZUMMEREN-MORENO y Rosario HARO-ALMANSA
Conservatorio de Música de Murcia

Resumen: *el franquismo hizo del folclore un elemento sustancial de la españolidad asimilada a lo castizo y racial [1]. Pese a que este buscara la desmovilización en términos propagandísticos [2] necesitaba crear una imagen ideal y estereotipada de la mujer que contrastara con el de la Segunda República. Uno de los instrumentos más importantes para difundir su ideario fue No-Do. En él las imágenes relativas al folclore son un claro ejercicio de poder sobre la mujer [3]. Este trabajo tiene por objetivo analizar el papel de la mujer en la música folclórica proyectada por No-Do. Para ello se ha realizado un estudio cuantitativo y cualitativo considerando los componentes formales y de contenido que constituyen el prototipo de mujer deseado por el Régimen. Mediante la técnica del análisis de contenido se han analizado un total de 867 documentales, la totalidad de No-Do desde su creación, en 1943, hasta 1951, fin de la primera etapa del franquismo. Los resultados de la investigación no solo constatarán la presencia de la mujer en la música folclórica filmada por No-Do, sino que también dará testimonio de sus roles más habituales, qué organizaciones son más activas, las procedencias más recurrentes (tanto musicales como agrupaciones), si se suelen integrar en conjuntos de carácter mixto, las afiliaciones políticas con las que se asocian. Finalmente, las conclusiones mostrarán de manera resumida y ordenada los principales resultados de la investigación. Además, se brindarán las posibles causas y explicaciones de cada uno de los datos y se comentarán los datos que resulten más sobresalientes.*

Palabras clave: mujeres en la música, música folclórica, propaganda, No-Do, franquismo, imagen de marca de país.

REPRESENTATION OF WOMEN IN FOLK MUSIC OF NO-DO DURING THE EARLY FRANQUISM (1943-1951)

Abstract: the Francoism made folklore a substantial element of Spanishness assimilated to the traditional and racial. Although the latter sought demobilization in propagandistic

[1] PRIETO, Lucía. «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo». ARENAL, 23, 2 (2016), p. 288.
[2] TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. NO-DO. El tiempo y la memoria. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2006, p. 259.
[3] BUSTO, Beatriz. La Galicia proyectada por No-Do. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del

termsit needed to create an ideal and stereotyped image of women that contrasts with that of the Second Republic. One of the most important instruments to spread his ideology was No-Do. In it, images related to folklore are a clear exercise of power over women. This work aims to analyse the role of women in folk music projected by No-Do. For this, a quantitative and qualitative study has been carried out considering the formal and content components that constitute the prototype of women desired by the Regime. Through the technique of content analysis, a total of 867 documentaries have been analysed, the whole of No-Do since its creation, in 1943, until 1951, the end of the first stage of the Franco regime. The results of the research will not only confirm the presence of women in folk music filmed by No-Do, but will also bear witness to their most common roles, which organizations are most active, the most recurrent backgrounds (both musical and groupings) , if they are usually integrated in mixed sets, the political affiliations with which they are associated. Finally, the conclusions will show, in a summarized and orderly manner, the main results of the investigation. In addition, the possible causes and explanations of each of the data will be provided and the most outstanding data will be commented on.

Keywords: women in music, folk music, propaganda, No-Do, francoism, brand image of the country.

Introducción

La propaganda política ha existido a lo largo de toda la historia de la humanidad. Desde sus primeras manifestaciones ha ido perfeccionándose en los más diversos campos: artes plásticas, arquitectura, urbanismo, oratoria, literatura, periodismo[4]. La construcción nacional desde el punto de vista de las relaciones publicas supone que, lo prioritario es la creación de relaciones interpersonales e intergrupales y fomentar la confianza en el estado-nación como entidad social viable y receptiva[5]. En este sentido la música ha sido objeto de interés por parte del poder político ya que las posibilidades de uso político que ofrece en muchos casos son numerosas y de gran poder evocador[6].

En esta dirección, el folclore se presenta como una forma más de adoctrinamiento o modelo a seguir por la sociedad, al tiempo que se refuerzan los vínculos entre los distintos pueblos que conforman el estado. En el caso específico de la mujer, ésta se debía desarrollar en las relaciones sociales de la vida cotidiana. Un papel marcado por la dependencia de viejas ideas patriarcales, así como por elementos renovadores, inspirados en los fascismos europeos[7]. Como consecuencia de ello se produjo una interiorización de los sistemas de dominación masculina. A la mujer se le confería una labor reproductiva garantizada desde la interactuación del Estado, la Escuela, la Iglesia y la Familia[8].

[4] PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra.* Madrid, EUDEMA, 1993.
[5] XIFRA, Jordi. «Relaciones públicas y nacionalismo: una aproximación a la construcción nacional desde la perspectiva de las relaciones públicas». *Trípodos*, 26 (2009), pp. 117-132.
[6] BUSTO, Beatriz. «El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16 (2012), pp. 1-30.
[7] MOLINERO, Carme. «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un mundo pequeño». *Historia Social*, 30 (1998), pp. 97-118.
[8] PRIETO, Lucía. «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo». *ARENAL*, 23 (2) (2016), pp. 287-320.

Pese a que la tesis del Régimen era que cantar y bailar son formas de una cultura y su amor por la tradición[9], su fin último era imponer un modelo de conducta y para ello empleó todos los medios a su alcance. Entre ellos el más novedoso fue No-Do, el cual comenzó su andadura en septiembre del año 1942 y su primera proyección el lunes 4 de enero de 1943. Desde entonces, su emisión se hizo de carácter obligatorio en todos los cines españoles hasta el año 1976, antes que cualquier película[10].

La información con mayor presencia en la historia del Noticiario fue la institucional. Es decir, aquella que se refiere a las actividades oficiales promovidas por el Régimen, tanto del Jefe de Estado como de otras personalidades vinculadas a instituciones, el partido o el sindicato[11]. Sin embargo, la pretensión falangista (la corriente más próxima a estas ideologías) de construir un discurso audiovisual afín, chocó inmediatamente con las limitaciones técnicas y económicas; pero, sobre todo, con la dificultad para dar cuerpo a la confusa amalgama de signos (tradicionalismo, religiosidad, militarismo...) que el régimen exhibía como doctrina oficial[12].

El objetivo principal de la investigación es el de estudiar la presencia de la mujer en el folclore proyectado por No-Do en el primer franquismo. Para ello se han formulado una serie de objetivos secundarios a través de los cuales se vertebrará el análisis:

- Detectar la presencia de la mujer en el folclore proyectado por No-Do.
- Determinar cuál es el rol más habitual de la mujer.
- Estudiar qué regionalismos son los que demandan de una mayor participación de la mujer.
- Comprobar cuáles son las organizaciones que más emplean las mujeres y folclore
- Señalar las afiliaciones políticas más destacadas.

Marco teórico

En los últimos años ha habido un gran interés en las cuestiones musicales relacionadas con el primer franquismo, no obstante éstas no han prestado especial atención a las cuestiones relacionadas con el folclore. Son numerosas las publicaciones relacionadas con la música culta y los grandes autores, entre los que se podrían destacar los trabajos de Sopeña[13], Marco[14], Iglesias[15], Muñiz[16], Moreda[17], entre otros muchos. Todos ellos convergen, desde sus distintos puntos de vista, en que la situación de la música en España se encontraba en un estado muy precario tras la Guerra Civil.

[9] SUÁREZ, Luis. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Nueva Andadura, 1993.
[10] BUSTO, Beatriz. « El poder en el folclore…», p. 3.
[11] TRANCHE, Rafael; y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. NO-DO. *El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2006.
[12] *Ibid*. pp. 16-17.
[13] SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1956.
[14] MARCO, Tomás. *Historia de la música Española: Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
[15] IGLESIAS, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural el franquismo durante la guerra mundial». *HAOL*, 23 (2010), pp. 119-135.
[16] MUÑIZ, Juan Antonio. «La música en el sistema propagandístico franquista». *Historia y comunicación social*, 3 (1998), pp. 343-363.
[17] MOREDA, Eva. *Music criticism and music critics in early Francoist Spain*. New York, Oxford University Press, 2017.

Uno de los actores relacionados con el folclore más cultivados ha sido la Sección Femenina. Esta organización ha sido tratada desde los más diversos campos: antropología, historia y etnografía. Entre los del primer grupo sobresalen los trabajos de Ortiz: En «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange»[18] aborda las cuestiones relacionadas con la vestimenta tradicional, la Sección Femenina y el franquismo, mientras que en el artículo «Folklore and the Franco Regime»[19], se centra en las conexiones entre folclore y política en los regímenes totalitarios. Por su parte, en el campo de la historia y etnografía sobresalen los estudios de casos en ciudades o provincias concretas como los de Gómez[20], Anón y Montolíu[21] o Berlanga[22].

A su vez es esencial atender a los estudios de Casero, entre los que merece especial atención «La España que bailó con Franco»[23], y Busto[24] en el que se analiza el folclore gallego como elemento de carácter propagandístico en No-Do.

En la posguerra el cine se tornó en el principal medio de evasión y ocio de las capas populares que contribuyó a la construcción de estructuras mentales con capacidad de asimilar, en función de la creación de estereotipos, el nacionalismo español a lo folclórico[25].

Los estudios de género han sido los que más han tardado en desarrollarse. No obstante, los últimos años han ido ampliándose de manera continua. Los primeros estudios se sitúan a principios de la década de los ochenta. Entre estos primeros estudios destacan los de Luis Alonso Tejada[26] titulado *La represión sexual en la España de Franco*, en que se trata la represión sexual durante el Régimen, Teresa Gallego Méndez[27] titulado *Mujer, Falange y Franquismo* y Rosario Sánchez López[28] es la primera en abarcar toda la trayectoria de Sección Femenina en *Mujer Española, una sombra de destino en lo Universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*.

Finalmente, cerrando el corpus bibliográfico de género, se encuentra *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*, editado por Raquel Osborne[29] aporta una perspectiva multidisciplinar relacionada con el género, la mujer y la sexualidad durante el franquismo.

---

[18] ORTIZ, Carmen. «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección femenina de Falange». *Gazeta de Antropología*, 28 (2012), pp. 1-22. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432> [consulta 9-6-2019].
[19] ORTIZ, Carmen. «The uses of Folklore by the Franco Regime». *Journal of American Folklore*, 112, 446 (1999), pp. 479-496.
[20] GÓMEZ, Ana Belén. «La labor político-social de Sección Femenina durante el franquismo en Jaén». *El futuro del pasado*, 3 (2012), pp. 161-184
[21] AÑOZ, Amparo y MONTOLÍU, Violeta. *Los Coros y Danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano*. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana, 2011. <http://www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf> [consulta 3-6-2019].
[22] BERLANGA, Miguel Ángel. «El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada». *(Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956))* Henares Cuéllar, Ignacio et al. (eds.). 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 115-134.
[23] CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.
[24] BUSTO, Beatriz. *La Galicia proyectada por No-Do. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1951)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. 2016.
[25] PRIETO, Lucía. «La copla: un instrumento…», p. 288.
[26] ALONSO, Luis. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona, Caralt, 1977.
[27] GALLEGO, Teresa. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus, 1983.
[28] SÁNCHEZ, Rosario. *Mujer Española, una sombra de destino en lo Universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
[29] OSBORNE, Raquel (ed.). *Mujeres bajo sospecha (Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid, Fundamentos, 2013.

Metodología

La investigación cuenta un cariz histórico, en consecuencia se empleará la investigación bibliográfica y documental como principal herramienta metodológica, en la que destacará un enfoque cualitativo. Además se aplicarán los cinco aspectos que, según Pizarroso, son necesarios para el análisis de un momento histórico desde el punto de vista de la propaganda: emisor, medios o canales, contenidos, técnicas propagandísticas y los efectos o repercusión (1999: 159).

Se han examinado un total de 827 documentales. Éstos son la totalidad de los números de No-Do proyectados entre 1943 y 1951. A continuación se ha efectuado análisis de contenido, para el cual se ha diseñado una plantilla analítica a partir de los objetivos de la investigación:

- Presencia de la mujer.

Con esta primera pregunta, de respuesta dicotómica, se determina el peso de la mujer en el folclore de No-Do.

- Actividad que desempeña.

Es uno de los elementos más destacados de la investigación, mediante este ítem se observará cuáles son las ocupaciones más habituales, las de tipo secundario y las que no realiza. De este modo se podrá descubrir cuál es el modelo de conducta que se promueve en la mujer desde los documentales.

Se ha efectuado un catálogo de seis ocupaciones para facilitar el análisis: bailar entre mujeres, bailar con hombres, bailarina solista, cantar, cantar y bailar y bailar y tocar instrumentos.

- Entidad que organiza la actuación.

Mediante este elemento se pretende descubrir qué organizaciones preponderan en las actividades folclóricas relacionadas con la mujer. Además se harán referencias a las diferencias con el cómputo general en el que se incluyen a los hombres.

- Procedencia del folclore.

Muy similar al punto anterior, este punto revelará cuál es el folclore más representado en No-Do con presencia femenina. Asimismo se hará de nuevo una breve comparativa con el análisis completo.

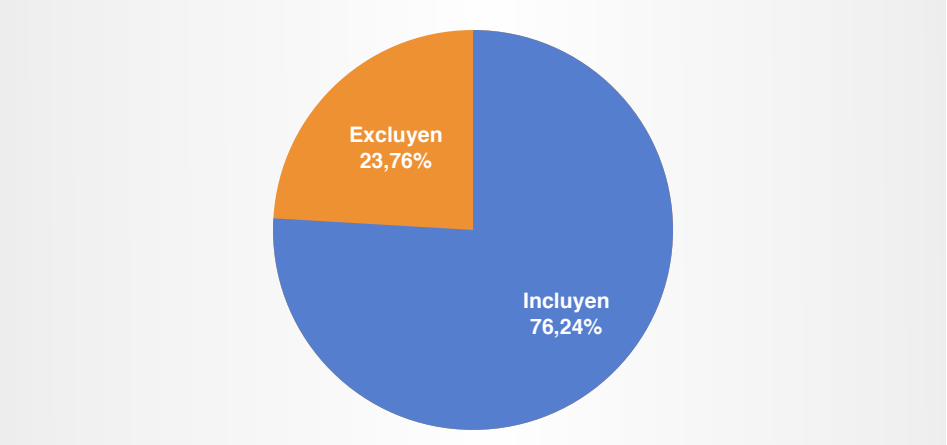
- Afiliación política

Próximo a la organización que auspicia la actividad, este ítem trata establecer conexiones entre el uso de la música folclórica y la elevación de una determinada afiliación política.

Resultados

Se ha detectado la presencia generalizada de la mujer en el folclore exhibido por No-Do. Pese a que la presencia de la mujer vinculada al folclore musical supone el 8,88% del total de noticiarios estudiados, estos suponen el 76,24% del total de números que muestran esta música. Por otro lado no se ha detectado una variación interanual destacable, dado que los niveles se mantienen bastante estables a lo largo de los nueve años que abarca el estudio. Además predominan las agrupaciones mixtas, elemento relacionado con la ejecución instrumental, la cual se comentará un poco más adelante.

Figura 1. Porcentaje de la inclusión de la mujer en No-Do



Fuente: Elaboración propia

Tabla 1. Evolución de la presencia de la mujer en la música folclórica de No-Do

Año	Casos	Número total	Porcentaje
1943	6	9	66,66 %
1944	5	6	83,3 %
1945	2	3	66,6 %
1946	3	4	75 %
1947	5	8	62,5 %
1948	12	17	70,58 %
1949	14	19	73,68
1950	15	17	88,23 %
1951	15	18	83,33 %
Totales	77	101	76,24 %

Fuente: Elaboración propia

En relación a la actividad de la mujer en el folclore de No-Do es fundamentalmente la del baile, dejando la parte de la ejecución instrumental en manos de hombres. Concretando más su ocupación, en primer lugar se encuentra bailar con hombres seguido de bailar entre mujeres. Entre estas dos tareas se copa el 80,52% del total de los números estudiados. El resto de actividades son, en orden descendente, bailar y cantar, cantar y, en igual porcentaje, bailarina solista y bailar y tocar.

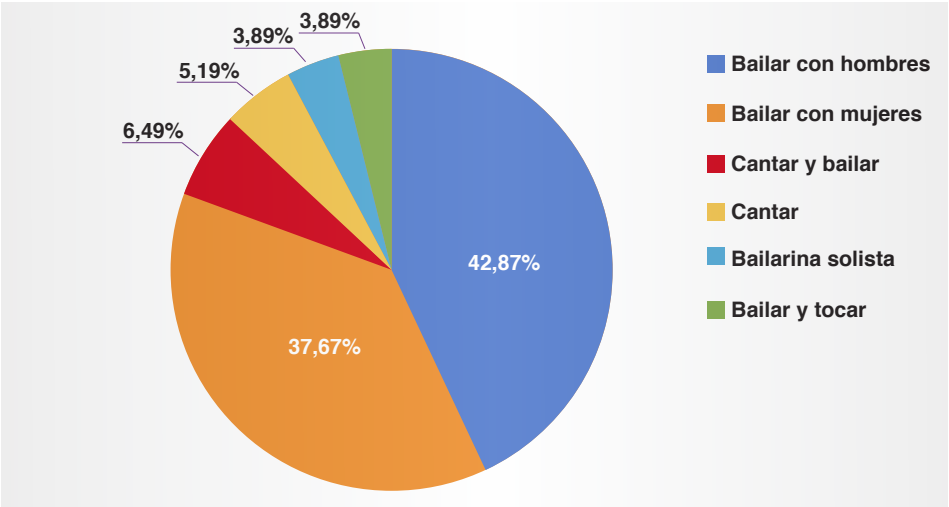
Parece que No-Do quiere proyectar la imagen de que el modelo de mujer es la que baila, ya que el resto de tareas tienen una presencia casi anecdótica. De hecho cuando ejecutan algún instrumento suelen ser distintos tipos de pandereta. El único caso en el que aparece una mujer tocando una guitarra se encuentra en el número 460A del 29 de octubre de 1951.

Pese a ello las actuaciones de la mujer no son un elemento secundario en las imágenes de No-Do, ya que éstas acaparan la imagen en detrimento de los músicos que aparecen de manera secundaria o directamente no aparecen.

Según Casero[30] bailar en el franquismo supone algo más que el propio baile, ya que implica como los cuerpos se pueden educar, adoctrinar y reprimir a través del baile. Además este hecho se ve confirmado en agrupaciones tan importantes como la sección femenina en la cual se apartó de manera expresa a la comunidad masculina.

> Esta situación de anormalidad se veía acentuada por la prohibición expresa a los grupos de Coros y Danzas a lo hombres. Solamente se permitía la presencia de hombres para que tocasen los instrumentos musicales que servían de acompañamiento. Esto fue así hasta 1961, año en que se admitió la incorporación de hombres como bailarines en los grupos de Coros y Danzas[31].

Figura 2. Actividades



Fuente: Elaboración propia

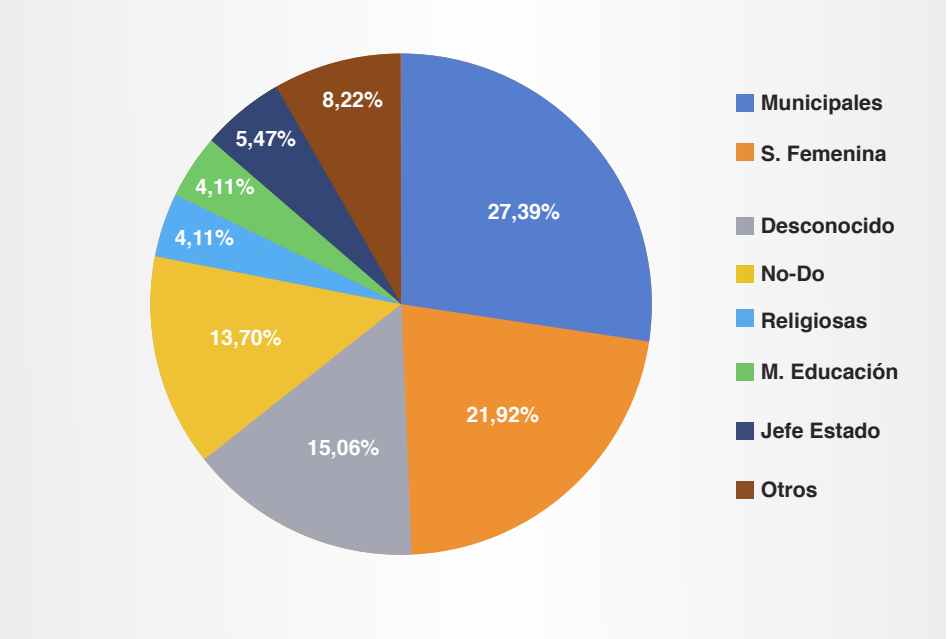
[30] CASERO, Estrella. *La España que…*, p. 77.
[31] *Ibid.*, p. 65.

En cuanto a las organizaciones que fomentan la presencia de la mujer no existe una gran diferencia con respecto al cómputo general. Tan solo cabe destacar que la presencia de la Sección Femenina se amplifica, pasando a la segunda posición, a causa de que sus actuaciones visibilizan a la mujer.

Por otro lado, las organizaciones más perjudicadas con este recuento aplicando el sesgo de género son el Sindicato de Estudiantes y el Frente de Juventudes que pasan a ser unas de las entidades con menos representación (1,3% cada una). Este hecho se explica en que las actuaciones que suele sustentar estos organismos son prominentemente masculinas en este periodo.

Del otro lado las entidades con una mayor presencia de la mujer son las actividades auspiciadas por organismos de tipo municipal (27,39%) seguidas de las de la Sección Femenina (21,92%).

Figura 3. Organizaciones



Fuente: Elaboración propia

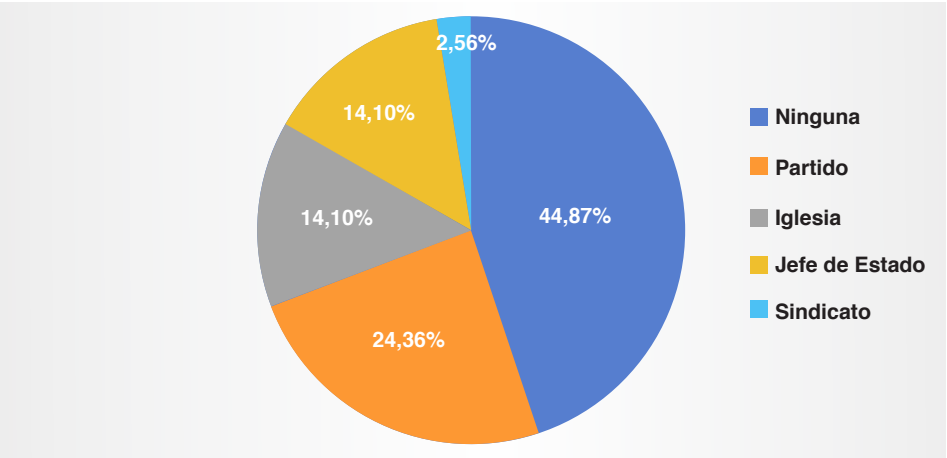
En lo referente a la procedencia del folclore destaca como algunos de los orígenes presentan una evolución negativa al efectuar el análisis con la discriminación de género. Son las procedencias del norte de España las que muestran un folclore musical con menor representación femenina, en especial Navarra y Aragón. En cualquier caso, el folclore andaluz sigue siendo el más representado en No-Do, seguido del castellanoleonés y el extremeño pasa a la tercera posición (en el recuento general se situaba en cuarta posición).

Tabla 2. Origen o procedencia del folclore

Lugar	Casos	Diferencia con el general	Porcentaje
Catalán	5	-1	6,32 %
Andaluz	20	-1	25,31 %
Castellanoleonés	8	-3	10,13 %
No especifico	12	-4	15,19 %
Vasco	4	-1	5,06 %
Canario	4		5,06 %
Aragonés	3	-5	3,80 %
Extremeño	6		7,59 %
Gallego	2	-1	2,53 %
Madrileño	2		2,53 %
Balear	4	-1	5,06 %
Murciano	2		2,53 %
Manchego	1		1,26 %
Valenciano	2	-1	2,53 %
Cántabro	3	-1	3,80 %
Navarro	0	-4	0 %
Asturiano	1	-1	1,26 %

Finalmente en lo que se refiere a la afiliación política de los eventos con folclore en el que se incluye a la mujer en No-Do se producen una serie de cambios, aunque no son de gran calado. Por un lado se refuerza la presencia del partido, en gran medida gracias a Sección Femenina, la Iglesia se equipara con Jefe de Estado, Sindicato se desploma y Ejército desaparece, quedando la distribución de la siguiente manera:

Figura 4. Afiliación política



Fuente: Elaboración propia

Conclusiones

Se ha detectado una presencia constante y cuantiosa de la mujer en la música folclórica reproducida por No-Do en el periodo estudiado. Con ello se da por alcanzado el objetivo fundamental de la investigación. Además se han podido completar todos los objetivos de carácter secundario que serán expuestos a continuación.

La actividad principal de la mujer en esta música es la de la danza. No por ello se trata de un papel secundario en las noticias que lo incluyen, ya que preponderan la imagen del baile sobre la ejecución instrumental. Los intérpretes figuran de fondo o directamente no aparecen. En consecuencia se puede asegurar que la presencia de la mujer predomina frente a la del hombre en las noticias relacionadas con el folclore musical.

Ya se ha puesto de manifiesto que la ocupación de las mujeres no era un tema arbitrario, pues tenía una gran carga simbólica, la evocación de una imagen. De este modo con esta exaltación de la feminidad cuyos atributos eran la fragilidad, sumisión, asexualidad y espíritu de sacrificio, la base de su concepción de la mujer, un ciudadano de segunda clase[32].

Las organizaciones con mayor presencia en No-Do son los organismos municipales y Sección Femenina, la cual tenía, como se comentó con anterioridad, una política muy estricta con respecto a la incorporación de hombres. Éstos sólo podían hacer las labores relacionadas con la ejecución musical y hasta 1961 no se les permitió bailar[33].

El folclore más representado sigue siendo el andaluz, erigiéndose como uno de los estandartes de la cultura española. Por otro lado las procedencias que han sido más menoscabadas por el sesgo de género son principalmente del norte peninsular, entre las que destacan el aragonés, navarro y castellanoleonés.

NO-DO empleó el folclore como una estrategia de denigración de la cultura, erigida desde el centro sobre la periferia, compuesta por estereotipos. Una denigración transformaba a las culturas populares en un conjunto de practicas culturales ligadas al pasado mediante tópicos y estereotipos, de adjetivos calificativos como una locución categórica y de un discurso visual costumbrista[34].

La alineación política de los actos descritos entre Partido, el más numeroso, Iglesia, Jefe de Estado y Sindicato, quedando excluido el Ejército de este recuento.

Finalmente es muy destacable que haya un porcentaje tan elevado de actos que no se relacionan directamente con una dirección política, lo que lleva a inferir que es más importante el mensaje que se está trasladando que quién lo emite.

[32] CASERO, Estrella. *La España que bailó…*, p. 17.
[33] *Ibid.*, p. 65.
[34] BUSTO, Beatriz. «El poder en el folclore…», p. 591.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Luis. *La represión sexual en la España de Franco*. Barcelona, Caralt, 1977.
- AÑOZ, Amparo; MONTOLÍU, Violeta. *Los Coros y Danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano*. Valencia, Real Academia de Cultura Valenciana. 2011. <http://www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf> [consulta 3-6-2019].
- BERLANGA, Miguel Ángel. «El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada». *(Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956))* Henares Cuéllar, Ignacio et al. (eds.). 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 115-134.
- BUSTO, Beatriz. «El poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16 (2012), pp. 1-30.
- _____. *La Galicia proyectada por No-Do. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1951)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. 2016.
- CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.
- GALLEGO, Teresa. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid, Taurus, 1983.
- GÓMEZ, Ana Belén. «La labor político-social de Sección Femenina durante el franquismo en Jaén». *El futuro del pasado*, 3 (2012), pp. 161-184
- IGLESIAS, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural el franquismo durante la guerra mundial». *HAOL*, 23 (2010), pp.119-135.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música Española: Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- MOLINERO, Carme. «Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada de un mundo pequeño». *Historia Social*, 30 (1998), pp. 97-118.
- MOREDA, Eva. *Music criticism and music critics in early Francoist Spain*. New York, Oxford University Press, 2017.
- MUÑIZ, Juan Antonio. «La música en el sistema propagandístico franquista». *Historia y comunicación social*, 3 (1998), pp. 343-363.
- ORTIZ, Carmen. «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección femenina de Falange». *Gazeta de Antropología*, 28 (2012), pp. 1-22. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432> [consulta 9-6-2019].
- _____. «The uses of Folklore by the Franco Regime». *Journal of American Folklore*, 112, 446 (1999), pp. 479-496.

- OSBORNE, Raquel (ed.). Mujeres bajo sospecha *(Memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid, Fundamentos, 2013.
- PRIETO, Lucía. «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo». *ARENAL*, 23, 2 (2016), pp. 287-320.
- PIZARROSO, Alejandro. *Historia de la propaganda : notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid, EUDEMA, 1993.
- SÁNCHEZ, Rosario. *Mujer Española, una sombra de destino en lo Universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1956.
- SUÁREZ, Luis. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Nueva Andadura, 1993.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 2006.
- XIFRA, Jordi. «Relaciones públicas y nacionalismo: una aproximación a la construcción nacional desde la perspectiva de las relaciones públicas». *Trípodos*, 26 (2009), pp. 117-132.

Páginas webs

- <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432> [consulta 9-6-2019].

8

REVIVAL FOLK Y CANCIÓN POPULAR EN EL PROCESO DE RECONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES DE GÉNERO.

Marina GONZÁLEZ VARGA
Universidad de Salamanca

Resumen: *partiendo del análisis de grupos y cantantes que han formado parte del revival folk y de la canción popular en España desde los años 60 hasta la actualidad, presentaremos mediante ejemplos musicales el proceso de reconstrucción de identidades de género. Este movimiento queda estrechamente relacionado con los movimientos sociales reivindicativos que se vieron reforzados en la década de los 60, el movimiento estudiantil, la segunda ola de feminismo y las reivindicaciones de las identidades regionales entre otros. Analizando este contexto cultural, como generador del revival del folklore y de una nueva corriente en la música popular, veremos como el nuevo imaginario de las mujeres queda representado en la performance musical. Asimismo, se puede añadir a la representación y creación de nuevos imaginarios la adopción de nuevos roles, como las creaciones de bandas de mujeres, la apertura a nuevos roles como compositora e intérprete en contraposición a la concepción tradicional de la mujer como cantante. Este hecho, unido al incremento de la presencia de las mujeres en la escena musical se puede entender como un proceso de reapropiación de la identidad musical, desde el punto de vista de la ruptura frente a los modelos identitarios y culturales que se habían impuesto durante el franquismo. Por último, revisaremos la situación actual de la representación de género en la música centrándonos en bandas que han realizado adaptaciones del folklore para representar el contexto social actual, denominadas folk feminista.*

Palabras clave: identidad de género, música popular, folk feminista, imaginario musical, identidad cultural.

REVIVAL FOLK AND POPULAR SONG RECONSTRUCTING WOMEN GENDER IDENTITIES

Abstract: analysing bands and songwriters that took part in the process of folk and popular song revival in Spain form the 60's thus far, it is presented through musical examples the process of gender identities reconstruction. This movement is closely linked with vindicatory social protests from the 60's, students' movement, second wave of feminism and regional identities claiming among others. Looking into this cultural context as a booster

of folk revival and a new trend in popular music, it will be shown how the new imaginaries of women are represented in music performance. Likewise, it should be considered not only the construction and representation of new imaginaries but the creation of new roles. As a way of illustrating, it can be mentioned the creation of women bands, the new roles as composer and performer as opposed to the traditional role of singer. Considering also the increase in women's participation in music performance, this can be understood as a process of appropriating musical identity. Taking the standpoint of a breakdown of identity and cultural models imposed during Francoism. Finally, it is reviewed the current situation of female gender representation in music focusing in bands which are adapting folk music to depict the contemporary social context, named feminist folk.

Keywords: gender identity, popular music, feminist folk, musical imaginary, cultural identity.

Introducción

Tomando como punto inicial de la recuperación y difusión de la música tradicional y popular la década de los años sesenta del siglo pasado, presentaré a continuación una propuesta que trata de aportar una perspectiva de continuidad y recuperación los modelos de ordenación social anteriores al franquismo que queda reflejada en la performance musical.

Abordando este tema desde la perspectiva de género, nos centraremos en los imaginarios de género de las mujeres, introduciendo el contexto cultural de esta época y su relación con el activismo estudiantil y la segunda ola del feminismo entre otros como generador e impulsor del revival del folklore. Analizaremos las nuevas corrientes artísticas surgidas en torno a la música popular con relación a las prácticas musicales de las últimas décadas como resultado del desarrollo de este movimiento. Al mismo tiempo, examinaremos los nuevos roles que adquieren las mujeres en la performance musical. Pasando del habitual rol de cantantes a ser instrumentistas y creadoras de música en la música institucionalizada. En cuanto a la creación musical nos centraremos en el ámbito de la canción más comprometida con diferentes movimientos y causas sociales.

Por tanto, el propósito principal de esta investigación es examinar los aspectos sociales relacionados con el desarrollo del movimiento del revival folk, acercándonos a este fenómeno desde una perspectiva de género centrada en examinar el rol de las mujeres en él, además de la influencia del contexto social en el que se enmarca. Por otra parte, analizaremos la funcionalidad de esta corriente artística como discurso para la reapropiación de la cultura popular en el ámbito musical, a modo de respuesta contracultural frente a la manipulación de la cultura ejercida durante el franquismo.

El modelo de análisis planteado se basa en el estudio contextual de la época a tratar junto con sus principales antecedentes, trazando así la relación entre aspectos sociales y musicales. Para ilustrar esta investigación se plantean ejemplos representativos de música folklórica y de música popular, que más tarde definiremos más concretamente. Los ejemplos escogidos corresponden a diferentes períodos, estos tratan de corresponderse

con las diferentes corrientes surgidas alrededor de este movimiento, pero que pertenecen a un mismo proceso. Sin embargo, no todos son los más conocidos debido a la gran variedad de muestras que podríamos considerar.

Como punto de partida, resulta necesario especificar a qué se hace referencia al mencionar canción popular, ya que se ha definido desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, canción popular, como parte de los valores de una comunidad, se enmarca en la cultura popular, concibiendo la cultura popular no sólo desde una definición comercial o conservadora que relaciona la cultura popular como las formas tradicionales de vida, sino también, relacionándola con el mundo rural. Por tanto, partimos del discurso de la cultura popular como la que es creada y destinada a las clases dominadas, partiendo de las propuestas de algunos teóricos culturales como Stuart Hall, Néstor García y A. Gramsci. En la definición planteada por Gramsci[1], sugiere que la cultura, como modo de vida de una comunidad, se asocia a cada grupo social y económico. Por tanto, en la cultura se reflejan también estructuras de poder donde se configuran y desarrollan las relaciones entre dominante y dominado. Su planteamiento también propone la concepción romántica del folklore, que idealiza el mundo rural y sigue un discurso basado en la «autenticidad», como un elemento a combatir, ya que esta definición de folklore puede ser contradictoria. Se debe a que el folklore o cultura popular se desarrolla adaptándose a las transformaciones de la sociedad, y esta concepción romántica plasma una idea de estatismo. Por tanto, siguiendo también algunas de las ideas de Stuart Hall[2], nos centraremos en el estudio de las transformaciones en la cultura popular, concretamente en el desarrollo de la canción popular y su función en el cambio social.

De este modo, las transformaciones de la cultura popular, o cultura subalterna en términos de Néstor García[3], serían modos de representación, reproducción y reelaboración simbólica de las relaciones sociales generadas por el pueblo. Dentro de estas reproducciones se producen choques, así se crea un escenario híbrido donde se puede transformar el significado de cada discurso. S. Hall propone la cultura popular como escenario de lucha social. Es en este sentido en el que nos referimos a la canción popular como medio de cambio social, en el proceso de reconstrucción de la identidad de género de las mujeres. Dentro de los diferentes enfoques feministas para el análisis de la cultura popular tomaremos el que se fundamenta en la relectura de la cultura popular creada por mujeres[4]. Como propone Hollows[5], rechazando la idea de que la cultura popular refuerza imágenes conservadoras de las mujeres, la cultura popular representa identidades construyendo y estructurando el significado del género pudiendo tomar diferentes interpretaciones. Hollows señala que no puede haber una producción cultural exclusiva de las mujeres fuera del patriarcado ya que ambos establecen el marco conceptual a partir del cual se desarrollan. Por tanto, la cultura popular se presenta como un espacio de lucha social para redefinir modelos de género.

[1] CREHAN, Kate. *Gramsci, Cultura y Antropología*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2004.
[2] HALL, Stuart. «Notas Sobre La Desconstrucción de "lo Popular"». *Historia Popular y Teoría Socialista*. Barcelona, Crítica, 1984, pp. 93-110.
[3] GARCÍA, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1982.
[4] CLÚA, Isabel (ed.). *Género y cultura popular: estudios culturales I*. Barcelona, Edicions UAB, 2008.
[5] HOLLOWS, Joanne. «Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular». Lectora: *Revista de Dones i Textualitat,* 11 (2005), pp. 15-28.

Reconfiguración y reinterpretación de la cultura popular

Para contextualizar esta investigación, es necesario comenzar hablando de la situación social en España alrededor de la década de los 60. Es en este período cuando comienza lo que se ha denominado revival folk, en referencia a la resignificación de la música tradicional y su apertura a nuevos roles y escenarios. Al mismo tiempo, la cultura de la canción protesta florece plenamente durante este período. Ambas corrientes artísticas surgen como respuesta a la situación social. En la década de los 60 el régimen franquista refuerza su política represiva, censurando muchas formas de expresión entre otras cosas. Es en este momento cuando la creación artística del exilio o en la clandestinidad logra cierta difusión en España, retomando así ideologías y reivindicaciones de etapas anteriores. Aunque en las décadas anteriores, se había reprimido todo tipo de cultura de oposición esta se mantuvo y es durante esta época donde gana relevancia y sale de la clandestinidad. Sin olvidar también la influencia de otros artistas como Pete Seeger, Joan Baez y Atahualpa Yupanqui, entre otras influencias internacionales centradas en la crítica social.

Como antecedente directo de estos movimientos contraculturales podemos señalar la vida cultural en las cárceles desde los años 40 hasta los 70[6], además de la producción artística en el exilio, mucho más investigada y difundida hasta ahora. Podemos destacar la cárcel de mujeres de las Ventas, ya que hay más documentación sobre ésta que sobre otras cárceles de mujeres, como un lugar de resistencia cultural a través de sus actividades artísticas. En este espacio se realizaban conciertos clandestinos en los baños entre los turnos de vigilancia, así se creaba un momento de libertad y dignidad. Fuera de las prisiones también los cantautores escribieron sobre presos y presas y su vida en la cárcel. Especialmente a partir de los años 50, cuando llegan algunos testimonios de la cárcel o de presos que ya están en libertad. Este movimiento de oposición cultural se desarrolla junto con las protestas estudiantiles y las reivindicaciones feministas. Por los temas tratados en las canciones y su crítica social que es compartida por su público, los artistas y en este caso los cantautores se transforman en una figura que sirve de referente político[7].

La represión y prohibición de las culturas regionales durante estos años, que trataba de convertirlas en culturas marginales las transformó en contraculturas frente a la hegemonía cultural del régimen. Por tanto, los grupos que surgen durante la década de los 60 empleando diversas lenguas como forma de conocimiento de cada cultura regional suponen un posicionamiento frente al franquismo y una oposición a la cultura dominante.

Las primeras muestras grabadas de canciones en euskera tras la prohibición de esta lengua se realizan en el País Vasco francés con el proyecto de Margot Galante y Michele Straniero, acompañados de otros músicos en el que recopilaron «canciones de resistencia» en España[8]. A partir de 1963 se comienzan a organizar varios colectivos musicales

[6] CALERO, Elena. «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo». *Hoquet*, 5 (2017), pp. 5-34.
[7] COLMEIRO, José. «Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (2003), pp. 31-45.
[8] *Canti della resistenza spagnola = [Songs of the Spanish resistance]*. Margot, M.L. Straniero, Fausto Amodei, CD. Italia, Albatros, 1968.

como Canción del Pueblo, Ez Dok Amairu, Nuestro pequeño mundo, Carraixent o Voces Ceibes. A esta nueva corriente se le ha llamado frecuentemente Nueva Canción Castellana, emplearé el término revival folk o recuperación de la música tradicional en referencia a este movimiento ya que el concepto de nueva canción castellana también incluye a los cantautores. Ambas corrientes culturales están muy relacionadas ya que también en estos años los cantautores comienzan a emplear otras lenguas, pero existen diferencias en la intencionalidad de sus mensajes. Hay que matizar también que el proceso de popularización de los cantautores coincide con lo que se ha denominado la Nueva Izquierda, con una concepción algo novedosa que incluye nuevas realidades como el feminismo, el pacifismo y el ecologismo[9].

Mientras que los cantautores emplearon como recurso la canción testimonial para visibilizar situaciones cotidianas y alentar el cambio social y político, el discurso que seguían los grupos que trataban de recuperar el folklore se centraban más en mostrar el valor y el interés de la cultura popular que había sido olvidada. Por tanto, podemos decir que los cantautores difundían una canción social orientada generalmente a la acción política y los grupos de folk buscaban una revitalización de las tradiciones como forma de resistencia cultural. Estas corrientes serán el origen de algunos de los ejemplos musicales posteriores que analizaremos.

Tras esta nueva concepción de la canción popular, además del cambio en la intencionalidad de la música que se ha mencionado, se comienza a transmitir un mensaje cargado de nostalgia que tiene como resultado la idealización de lo rural. El mundo rural y sus tradiciones se convierten en un foco de inspiración para la canción popular durante los años 60. Sin embargo, este interés por lo rural se puede analizar como un intento de despertar en las sociedades rurales una consciencia crítica que ya existía en círculos obreros y universitarios. Al mismo tiempo, otro tema que se evoca de forma nostálgica muy frecuentemente es la segunda república. Este aspecto, además de su relación con asuntos políticos e ideológicos que resultan evidentes, guarda relación con el resurgimiento de las reivindicaciones feministas. Dado el estancamiento durante el franquismo en el desarrollo del movimiento, el modelo que se toma como referencia es el de la segunda república.

> La música es un discurso cultural más que no sólo refleja la realidad en la que surge, sino que también contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos[10].

Tomando esta perspectiva se analizarán algunos ejemplos musicales como un discurso que busca la deconstrucción de los estereotipos de género que se habían reforzado a través de la cultura durante el franquismo. Esta deconstrucción se realiza desde diferentes ámbitos, en términos de Gramsci, hablamos de la cultura popular que busca cuestionar las interpretaciones hegemónicas existentes sobre la cultura y el repertorio tradicional.

[9] SIERRA, Gustavo. *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
[10] VIÑUELA, Eduardo; VIÑUELA, Laura. «Música popular y género». *Género y cultura popular*. Isabel Clúa (ed.). Barcelona, Edicions UAB, 2008, p. 296.

Algunos de los principales cambios que se producen en esta etapa son los nuevos roles y la participación pública de las mujeres en la música. A partir de los años 60 la visibilización de las mujeres cantautoras o músicas irá aumentando progresivamente, saliendo así del ámbito doméstico impuesto especialmente durante las décadas anteriores. Además del tradicional rol de cantantes, cada vez encontraremos más mujeres instrumentistas; como plantea Laura Viñuela, la figura del instrumentista supone una posición de control.

> El hecho de que sean capaces de tocar un instrumento demuestra que tienen capacidad mental y dominio de la técnica, dos características asociadas tradicionalmente con lo masculino. El instrumento funciona además como barrera física e ideológica entre el cuerpo femenino y el espectador; las instrumentistas se concentran en tocar y adquieren poder sobre la mayor parte de la audiencia por su dominio de la técnica[11].

De esta forma, se van modificando sus roles con relación a la música, rompiendo los discursos más tradicionales. En el caso de las intérpretes de música tradicional se produce una reinterpretación del repertorio que va modificando su significado. Se produce así una reapropiación de la cultura popular como oposición a la «cultura nacional» que había creado la falange. Se comienza a reivindicar la música de diferentes regiones para revalorizarla y recuperarla como parte de distintas identidades. En este proceso se toman también influencias extranjeras en algunos casos, principalmente francesa, americana y latinoamericana. Se produce por tanto una deconstrucción de la cultura popular para resignificarla, así, la canción popular para a ser un medio para la educación de la sociedad. Entendiendo canción popular en un sentido amplio, canciones que la sociedad acepta como propias ya sean de nueva creación o anteriores.

Nuevas corrientes musicales en torno al folklore

Las tres corrientes musicales que se van a analizar como parte del proceso del revival del folklore y la resignificación de la cultura popular son, por una parte, la canción protesta de los cantautores como crítica social y recuperación de memoria histórica. Ésta es la categoría más conocida y estudiada hasta el momento. Por otra parte, las reinterpretaciones actuales del cuplé que se relacionan directamente con la vida cultural de la segunda república y la reinterpretación folklórica, que trata de reapropiar y modificar el significado simbólico del repertorio más tradicional además de crear un escenario en el que se modifican los roles de género.

En cuanto a la canción protesta podemos mencionar como referencia principal a Elisa Serna, que además de su figura como cantante y guitarrista fue conocida por su activismo. En sus canciones comenzó a denunciar también la represión de la mujer, un tema que antes no había abordado de forma tan directa y crítica. Además de estas reivindicaciones directas, también podemos observar en estos años un intento por retomar diversas raíces culturales como Julia León, que además de sus propias composiciones comenzara

[11] VIÑUELA, Eduardo; VIÑUELA, Laura. «Música popular…», p. 310.

a interpretar canciones sefardíes. En el ejemplo de Julia León podemos ver cómo algunos artistas comenzarán a buscar el desarrollo de la canción folklórica para que se adapte al gusto y los usos de su época, como ella menciona en una entrevista «Yo siempre decía: si te gusta el jazz, tócalo, pero a través de tu cultura, no de la de otros»[12]

Dentro de esta corriente, por último, se observa el trabajo de la cantautora vasca Maite Iridin, cantante comprometida con el movimiento obrero y la cultura vasca. Muy influenciada por los grupos que dieron origen a la canción vasca, como *Ez dok Amairu*, y de grupos de danzas tradicionales. A través de su primer disco acercó el mensaje del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, presentando sus canciones traducidas al euskera, así graba *Atahualpa Yupanqui euskeraz*, aportando una perspectiva internacionalista a la cultura musical vasca.

Se podrían mencionar muchas referencias de cantantes comprometidas que comenzaron a modificar el rol de las mujeres como artistas, María del Mar Bonet, Teresa Rebull, Rosa León, Lourdes Iriondo…Además siguiendo esta corriente de cantautoras comprometidas con temas sociales, en especial tratando temas con relación a la recuperación de memoria histórica podemos referirnos a Lucía Sócam como ejemplo actual.

La segunda corriente artística a tratar, mucho más actual, es la reinterpretación del cuplé. Sus orígenes se sitúan en los café-teatro y el teatro de variedades de la segunda república, donde se trataban temas políticos y sociales a través del humor. Sin embargo, este género fue apropiado durante el régimen franquista y acabó asimilándose como parte de la cultura nacionalista. La copla continuó usándose como instrumento del régimen y también como un espacio de lucha simbólica desafiando los modelos de género establecidos, este tema lo analiza de forma más exhaustiva Xexús Alonso[13]. Este género musical se ha retomado por artistas como Martirio, desde los años de la transición, o la compañía teatral Livianas Provincianas, durante la última década.

El espectáculo de Livianas Provincianas «Es mi hombre» se presenta como una recuperación del cuplé «feminista y divertido», resignificando las canciones a través de su contexto en el espectáculo. Las protagonistas, dos modistas de pueblo que han llegado a Madrid huyendo de su pasado y que intentarán ganarse la vida en la capital en su propio taller de costura. Con esta trama van presentando diferentes canciones que han conocido a través de sus abuelas y que les sirvieron como educación sentimental y de género. La otra cantante que se ha mencionado en esta categoría, Martirio, representa renovación de la copla, acercándola a otros géneros y culturas. Como ella misma plantea «Yo le quité a la copla el sambenito de BSO del franquismo»[14]. Se la ha definido como una cantante transgresora que en sus orígenes también estuvo implicada en temas políticos. Su producción musical supone un esfuerzo para apartar la copla de la ideología del «nacional flamenquismo», concepto tomado de David Shea[15]. Estos casos suponen el

[12] < https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170304/elisa-serna-5876383> [consulta 06-05-2019]
[13] ALONSO, Xesús. «Cuando la inocente copla popular se politiza: de la derecha a la izquierda». *Garoza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2 (2002), pp. 31-44.
[14] <https://www.publico.es/culturas/entrevista-martirio-copla-franquismo.html> [consulta 06-05-2019]
[15] SHEA, David. *Lodo Por La Patria: Estudio Cultural de La Canción Comprometida En Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute.* Tesis doctoral José Rafael Valles Calatrava (dir.), Juan Manuel Santana Pérez (codir.). Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

planteamiento de nuevos significados a través de la parodia y la ironía que subvierten el significado tradicional del repertorio, a través de la interpretación y la imagen proyectada o bien mediante las letras de las canciones.

Siguiendo esta corriente de modernización de géneros musicales, hay que mencionar a Carmen París, cantante y compositora que situamos en la tercera categoría analítica, la reinterpretación folk. En este caso, realizando una fusión de estilos que mezcla jota y jazz principalmente, empleando también otras influencias musicales.

Dentro de esta misma categoría, podemos encontrar artistas que modificando las letras de canciones tradicionales plantean una lucha simbólica contra institucionalización y difusión del dominio masculino sobre las mujeres. El caso más representativo sería el grupo Ajuar, formado por dos mujeres que deciden replantearse el significado de las canciones folklóricas para poderse sentir identificadas con ellas. A continuación, vemos la letra de una de estas canciones, donde se emplea la música de «Camponaraya», una jota del Bierzo, que han titulado «El baile»:

Camponaraya

Ten cuidado rapaciña,
no vayas al baile sola,
Camponaraya, naraya
y a su lado Narayola.
Que te pinte mal,
que te pinte bien
tú me lo has de dar, querida Isabel,
que te pinte mal, que te pinte bien.
Viva el Bierzo, viva el Bierzo,
que viva Camponaraya
sus mujeres y sus vinos.

El baile

Ten cuidado rapaciña,
no vayas al baile sola,
me dijo mi padre anoche
y me lo repite ahora
Que te pinte mal, que te pinte bien
sola voy a ir, eso es lo que haré
yo decidiré
Que te pinte mal, que te pinte bien (…)
Si me pasa algo esta noche
dirán que la culpa es mía
lo dirían los vecinos
y también la policía.

Con este fragmento de las dos versiones de la canción, podemos ver como hace referencia a «la cultura de la violación». Estas composiciones tratan de convertirse en una respuesta al mensaje original. Las modificaciones realizadas suponen una adaptación al contexto social actual, tratando al mismo tiempo de mantener la imagen del mundo rural y la vida cotidiana que muchas de ellas transmiten. Sin embargo, no es una adaptación estricta ya que dependiendo de los lugares donde la interpreten añaden estrofas para adaptarla al contexto en el que se sitúa. Una de las integrantes del dúo afirma «Las canciones populares son de todos y tenemos toda la libertad para cantarlas porque también nos pertenecen»[16]. Ya que el repertorio que interpretan pretende alcanzar un público muy variado, la decisión de modificar el repertorio tradicional llama la atención durante sus actuaciones y provoca la reflexión sobre temas feministas.

Otro caso similar, sería el de «Que me vaya bonito», de La Otra, reinterpretando y modificando ligeramente el mensaje de la ranchera «Que te vaya bonito»:

Que te vaya bonito (José Alfredo Jiménez)

Yo no sé si tu ausencia me mate
aunque tengo mi pecho de acero
pero nadie me llame cobarde
sin saber hasta dónde la quiero.
Cuántas cosas quedaron prendidas
hasta dentro del fondo de mi alma.
Cuántas luces dejaste encendidas
yo no sé cómo voy a apagarlas.

Que me vaya bonito (La otra)

Yo no creo que tú ausencia me mate
Aunque no tenga el pecho de acero
Pero nadie me diga cobarde
Sin saber desde donde te quiero
Cuántas cosas quedaron prendidas
Hasta dentro del fondo de mi alma
Cuántas luces dejaste encendidas
Tal vez yo quiera prender y no apagarlas.

Los dos fragmentos planteados se podrían considerar un medio de educación popular, en este caso reeducación popular, ya que su mensaje trata de modificar algunos aspectos sociales que están totalmente asimilados y, por tanto, las letras cargadas de referencias a la dominación y sumisión de las mujeres resultan un discurso común en la práctica musical. Estas artistas se replantean los valores que transmite la cultura popular para adaptarlos al contexto actual. Por tanto, el mensaje de estas canciones se presenta para acercar al público nuevos significados y desarrollar nuevas influencias educativas con relación a la vida social.

[16] <https://www.hoy.es/extremadura/maria-jotera-feminista-20180716002452-ntvo.html >[consulta 06-05-2019]

Aunque los ejemplos musicales de esta última sección sobre revival folk son más actuales, de la última década, como ya se ha mencionado anteriormente este movimiento tiene sus orígenes en la década de los 60. De esta época podemos mencionar grupos como Jarcha, Ez Dok Amairu, Canción del pueblo, Voces Ceibes, Canciú mozu astur y Cameretá, que surgieron del interés por la recuperación de identidades regionales. Los ejemplos presentados se entienden como el desarrollo de este movimiento.

Conclusiones

Para concluir, tras este acercamiento al desarrollo del revival folk en España desde la perspectiva de género para examinar el rol de las mujeres en él y su influencia en el contexto social, podemos afirmar que surge como una respuesta cultural a la negación de identidades regionales y al rechazo de los modelos de género impuestos. De esta forma, la corriente cultural descrita supone una deconstrucción de los modelos de género ya establecidos que además estaban asociados a la construcción de la cultura nacionalista.

Entendemos, por tanto, el movimiento del revival folk como una reapropiación cultural que tiene lugar junto con otros movimientos sociales afines. Este proceso de deconstrucción se traduce en una vuelta a temas sociales y culturales de la segunda república, donde resulta especialmente destacable la afirmación de la pluralidad lingüística y cultural.

Por otra parte, los ejemplos musicales analizados como referencias de estos movimientos son entendidos como un medio de intervención social y de pedagogía crítica que permiten tomar conciencia sobre las estructuras sociales existentes y modificarlas. Por este motivo, el mensaje transmitido a través de esta música estaría orientado a la educación popular. Entendiendo así el resultado musical, no como una ruptura con la música popular, sino como una forma de preservarlo adaptándolo a la actualidad.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Xesús. «Cuando la inocente copla popular se politiza: de la derecha a la izquierda». *Garoza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 2 (2002), pp. 31-44.
- CALERO, Elena. «Tras los muros del silencio. La resistencia musical en las cárceles del franquismo». *Hoquet*, 5 (2017), pp. 5-34.
- CLÚA, Isabel (ed.). *Género y cultura popular: estudios culturales I*. Barcelona, Edicions UAB, 2008.
- COLMEIRO, José. «Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 4 (2003), pp. 31-45.
- CREHAN, Kate. *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2004.

GARCÍA, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1982.

- HALL, Stuart. «Notas Sobre La Desconstrucción de "lo Popular"». *Historia Popular y Teoría Socialista*. Barcelona, Crítica, 1984, pp. 93-110.
- HOLLOWS, Joanne. «Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular.» *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 11 (2005), pp. 15-28.
- SHEA, David. *Lodo Por La Patria: Estudio Cultural de La Canción Comprometida En Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*. Tesis doctoral, José Rafael Valles Calatrava (dir.), Juan Manuel Santana Pérez (codir.). Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- SIERRA, Gustavo. *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- VIÑUELA, Eduardo; VIÑUELA, Laura. «Música popular y género». *Género y cultura popular*. Isabel Clúa (ed.). Barcelona, Edicions UAB, 2008, pp. 293-325.
- VIÑUELA, Laura. «La construcción de las identidades de género en la música popular». *Dossiers Feministes*, 7 (2003), pp. 11-31.

Grabaciones de audio

- *Canti della resistenza spagnola = [Songs of the Spanish resistance]*. Margot, M.L. Straniero, Fausto Amodei, CD. Italia, Albatros, 1968.

Páginas webs

- <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170304/elisa-serna-5876383>[consulta 06-05-2019].
- <https://www.publico.es/culturas/entrevista-martirio-copla-franquismo.html>[consulta 06-05-2019].
- <https://www.hoy.es/extremadura/maria-jotera-feminista-20180716002452-ntvo.html> [consulta 06-05-2019].

9

GÉNERO Y GÉNERO EN LOS 90: MUJERES EN LOS NUEVOS GÉNEROS DEL ROCK INDEPENDIENTE

Ugo FELLONE y Leyre MARINAS
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *la irrupción del grunge a principios de los 90 supuso un punto y aparte dentro de la configuración de lo que Matthew Bannister denomina indie rock de guitarras. Esto no solo trajo cambios en el uso de los instrumentos o la relación con el canon, sino también en términos de género. En este texto realizaremos una comparativa entre dos de los sellos independientes más importantes de los años 90, uno británico y otro estadounidense: Too Pure y Sub Pop. Ambos destacan por apostar por la inclusión de músicas o bandas femeninas como son PJ Harvey y Stereolab, de Too Pure, y L7 y Sleater-Kinney, de Sub Pop. Esto rompe con la dinámica tradicional masculina del indie de los años 80 y del rock en general, resignificando de múltiples maneras prácticas con unas codificaciones de género muy marcadas. Para analizar estas bandas articularemos un doble acercamiento que nos permita comprender el lugar que ocupaban estos grupos dentro del indie y la manera en las que su música y rasgos extramusicales se pueden entender en términos de género. Para una contextualización de estos grupos serán de gran importancia los textos sobre rock alternativo de autores como Bannister o Hesmondhalgh. En lo que respecta a estudios de género, aplicaremos ideas de Bayton, Jarman-Ivens, McClary, Press & Reynolds, Dibben, Peraino o Fink.*

Palabras clave: género, género musical, indie, años 90, Riot Grrrl, sellos discográficos.

GENDER AND GENRE IN THE 90s: WOMEN IN THE NEW INDEPENDENT ROCK GENRES

Abstract: the irruption of grunge in the early 90s was a turning point within the configuration of what Matthew Bannister calls indie guitar rock. This not only brought changes in the use of the instruments or the relationship with the canon, but also in terms of gender. In this paper we will compare two of the most important independent labels of the 90s, one British and the other American: Too Pure and Sub Pop. Both labels stand out for the inclusion of feminine music or bands such as PJ Harvey and Stereolab from Too Pure, and L7 and Sleater-Kinney from Sub Pop. This broke with the traditional masculine dynamics of 80's indie and rock in general, resignifying in many ways practices with very strong genre codings. To analyze these bands, we will articulate a double approach that allows us to understand the place that these groups occupied within indie and the way in which

their music and extramusical features can be understood in terms of gender. For a contextualization of these groups, texts on alternative rock by authors such as Bannister or Hesmondhalgh will be of great importance. When it comes to gender studies, we will apply ideas from Bayton, Jarman-Ivens, McClary, Reynolds & Press, Dibben, Peraino or Fink.

Keywords: gender, music genre, indie, the 90s, Riot Grrrl, record labels.

Introducción

El *rock* alternativo, *indie* o *rock* independiente se ha convertido en una de las categorías más complejas y controvertidas de las músicas populares urbanas. Ya se entienda como un género musical, una escena, un movimiento o una forma de organización comercial, sus límites siempre han sido difusos y confusos. En los 80 la situación era bastante diferente y, tal y como Matthew Bannister ha argumentado, sí que se puede hablar de una serie de rasgos compartidos a nivel comercial y estilístico para el *indie* en esa década.

El *indie rock* de guitarras, como Bannister lo denomina, agrupa propuestas surgidas tras el *punk* en sellos independientes. Este se asienta alrededor de un tipo de masculinidades muy concretas, alejadas del arquetipo *macho* del *rock* clásico por medio de discursos más introspectivos y/o intelectualizados. En él se busca un rechazo directo a las referencias a la música negra (desde el *blues* al *techno* o el *hip-hop*), tradicionalmente codificada como física y sensual. En su lugar se privilegia un canon de artistas masculinos y blancos de *pop-rock* de los 60 que sirve como elemento de unión ante las disparidades estilísticas. Este canon compartido provocó que a nivel musical los distintos géneros englobados dentro del *indie* (desde el *noise pop* de Sonic Youth y Pixies al *jangle pop* de The Smiths y REM) enfatizaran las guitarras rasgueadas continuamente a modo de *drone* o *jangle* y oscurecieran el elemento vocal, que proyectaba letras introspectivas o irónicas. Todo ello en conjunción a una imagen más ordinaria, que se apartaba de la estrella del *rock* para volcarse a conceptos más *amateur* y buscaba que todo sonase (y se viera) barato y modesto[1].

Este paradigma cambiaría radicalmente en los años 90. Es entonces cuando el *indie* experimenta sus primeros grandes auges comerciales, con el éxito del *grunge* y el *britpop*, lo que provoca que las discográficas y bandas independientes establezcan contactos con las multinacionales[2]. A nivel estético también se ven cambios, al aproximarse a géneros ajenos al canon del *indie* en los 80, como el *heavy metal* o el *techno*. Esta diversificación de propuestas traerá consigo un cambio en la relación del propio *indie* con el género, reevaluándose los discursos que se habían establecido sobre masculinidad y feminidad alrededor del mismo.

Así, desde las *Riot Grrrl* hasta el *post-rock*, muchas fueron las propuestas que desafiaron los roles de género propios del *indie*, dando paso a más elementos codificados como

[1] BANNISTER, Matthew. «"Loaded": Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities». *Popular Music*, 25, 1 (2006), p. 91.
[2] HESMONDHALGH, David. «Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre». *Cultural Studies*, 13 (1999), pp. 34-61.

femeninos y papeles más activos por parte de las mujeres. En este trabajo procederemos a analizar el modo en el que se reconfiguraron todos estos elementos tomando como punto de partida algunos de los grupos que se asociaron a dos de los sellos más determinantes para el desarrollo del *indie* de los 90: el estadounidense Sub Pop y el británico *Too Pure*.

Para ello partiremos de la idea de Biddle y Jarman-Ivens de que en las músicas populares urbanas los géneros musicales, por su carácter altamente codificado, son cruciales en la construcción de identidades de género[3]. Esto toma una gran importancia en las músicas derivadas del *rock*, por su carácter explícitamente sexual y ciertos elementos musicales, como los ritmos repetitivos[4]. El *indie*, aunque cimente sus masculinidades en un alejamiento de esta sensualidad explícita (como también hace el *metal* extremo), no deja de encuadrarse de un modo claro dentro del *rock*. Por ello se hace especialmente necesario evaluar el modo en el que diferentes artistas han reconfigurado los atributos altamente masculinos del *rock* y el *indie* para dar paso a una música más plural en términos de género y género.

Sub Pop: El nacimiento del Sonido de Seattle

> Creo que es la primera vez que la palabra [*grunge*] se usa más como una descripción de marketing. Al igual que con cualquier adjetivo, puedes retroceder y decir: «Bueno, esto se usó en dicha revista», pero me llegó de manera intuitiva cuando abrimos la oficina y estábamos montando nuestro primer catálogo[5].

Los orígenes de Sub Pop no distan de los inicios de otras discográficas independientes ni de movimientos culturales anteriores a esta compañía. En 1979 su fundador, Bruce Pavitt, comenzó un fanzine llamado *Subterranean Pop*. Los *fanzines*, pequeños *magazines* subculturales elaborados con la técnica DIY (*Do It Yourself*, hazlo tú misma), fueron el medio de comunicación por el que unas subculturas y otras se daban a conocer entre el público joven, como el *fanzine PUNK* realizado por Legs McNeil y John Holmstrom y que extendió de forma escrita el *punk* neoyorquino de mediados de los setenta.

> El surgimiento del fanzine como género discursivo *punk* fue el hegemónico. Era una publicación de tipo contracultural que tenía como objetivo difundir escritos underground e independientes de los artistas identificados con el movimiento punk y anarquista e incluía poesías, dibujos, historietas, letras de canciones[6].

[3] Para ellas, los géneros producen lo que Lacan (y posteriormente Žižek) denomina(n) puntos nodales o de acolchado *(points de capiton)* entre los significantes y los significados de género. Esto viene a significar que los géneros son los espacios que posibilitan que las identidades de género se (per)formen. En especial, para ellas, son en las reglas semióticas, sociales e ideológicas (siguiendo la pentapartición realizada por Franco Fabbri) donde estas identidades de género se construyen. BIDDLE, Ian y JARMAN-IVENS, Freya. «Introduction». *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. Londres, Routledge, 2007, pp. 1-21.

[4] PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet" and the Inaccessible, Inescapable Gender». *Women & Music*, 2 (1998), p. 58.

[5] «I believe that's the first time the word [*grunge*] was used more as a marketing description. As with any adjective, you can go back and say, "Well, this was used in such-and-such zine", but that came to me intuitively when we opened the office and were piecing together our first catalog». Bruce Pavitt en YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: An Oral History of Grunge*. Nueva York, Three Rivers PR, 2012, p. 194.

[6] BILBAO, Bárbara Soledad. «"The punk Singer": feminismo, punk rock y subjetividades libertarias en los noventa». *Actas de periodismo y comunicación*, 2, 1 (2016), p. 3.

En esta ocasión no fue una subcultura la creada por un *fanzine* sino la empresa por la cual pasarían varios grupos de música que acabarían formando otra subcultura y estilo musical: el *grunge* y las *Riot Grrrl*. El *fanzine* de Pavitt, *Subterranean Pop*, recogía noticias de los sellos discográficos independientes de *rock* estadounidenses. La publicación consigue tener éxito entre el circuito musical de Seattle y su autor comienza a colaborar con la revista musical *The Rocket* escribiendo una columna sobre la misma temática que el *fanzine* titulada *Sub Pop USA*, acortando así también el nombre del *fanzine*. Unos años más tarde, lanza el recopilatorio *Sub Pop 100* (SP10) donde incluye temas de bandas emergentes de *punk* de la costa noroeste del Pacífico.

No es hasta 1987 cuando Bruce Pavitt conoce al promotor Jonathan Poneman, quien le propone financiar juntos el EP de una banda nueva de Seattle que empezaba a tener éxito entre el público joven de la zona: el EP *Screaming Life* de Soundgarden se convierte en el primer disco de la discográfica independiente Sub Pop, dando comienzo así a toda una trayectoria de descubrimientos musicales y éxitos como Mudhoney y Nirvana, entre otros. Tanto Pavitt como Poneman buscaban diferenciarse del resto de discográficas no sólo por apostar por bandas de *rock* independiente y por hacer ellos mismos los EP, siguiendo con su estilo DIY inicial, sino porque aspiraban a crear un movimiento musical y cultural que rompiera con los estilos predominantes en la industria de finales de los años ochenta. Las bandas que escogían para producir y financiar tenían una identidad *underground* que rechazaba al *mainstream* de la época, surgiendo así el conocido como «sonido de Seattle».

El término *grunge* lo aplicó Bruce Pavitt para describir a toda la tanda de grupos que su discográfica *underground* estaba produciendo ya que calificaba el sonido de sus canciones como algo oscuro, «sucio», «rasgado» y «feo». Esto se debe a que no dejaban de ser grupos de música influidos por la falta de profesionalidad musical y el DIY del *punk* que grababan sus canciones con un presupuesto bajo o nulo, haciendo un sonido casero y no escuchado en ningún circuito musical hasta la fecha. En el *grunge* no sólo es apreciable la gran influencia del *punk*, sino que, también, se pueden ver ciertos matices del *indie* de la década de los ochenta. Pero el *grunge* busca alejarse del *indie rock* de guitarras acabando con el odio que este había tenido al *heavy metal* de los 70 y permitiendo una mayor participación de bandas de mujeres en la escena. Es entonces, a principios de los noventa que, con la culminación de los ideales del *indie* y el rechazo al *rock* predominante del momento, surge esta ruptura en la música norteamericana y el *grunge* como nuevo género. Con un sonido tan característico y un término que lo describía, se empezó a hablar de la «escena de Seattle» o «sonido de Seattle» que hacía referencia a todo este nuevo movimiento de música alternativa del norte de Norteamérica y que se vinculó a la Universidad de Washington y al Evergreen State College.

Riot Grrrl

Más tarde se hablaría de Riot Grrrl como chicas que desafían el sexismo dentro del punk[7].

[7] «Riot Grrrl would later be spoken of as girls challenging sexism within punk». MARCUS, Sara. *Girls to the front. The true story of the Riot Grrrl revolution*. Nueva York, Harper Collins, 2010, p. 92.

A la vez que surgía el *grunge*, otra escena musical aparecía entre las ciudades de Seattle y Olympia con las mismas influencias y pasando también por sellos discográficos independientes, pero con la diferencia de que los grupos estaban formados por mujeres feministas que cantaban contra el heteropatriarcado y las injusticias que de él se derivan. Las *Riot Grrrls* nacen también de los *fanzines* feministas y de las bandas de chicas que tocaban *punk* reivindicativo desde una perspectiva de género. Como describe Mavis Bayton: «[…] el movimiento *Riot Grrrl* fue una auténtica subcultura juvenil femenina con el objetivo explícito de alentar a las mujeres a moverse en todas las áreas del mundo del *rock*»[8]. Esta subcultura permitió que las mujeres jóvenes se unieran en bandas de *punk*, formando así una auténtica escena musical que comenzó como algo *underground* y que fue tomando fuerza cuando, por primera vez, esas mujeres estaban expandiéndose por la industria musical independiente del norte de Estados Unidos tocando *rock*, un género altamente masculino. Este movimiento subcultural unió el pensamiento feminista emergente de la década de1990 con el estilo *punk* y la política, fomentando así la aparición de la conocida como tercera ola feminista y que temas como la violencia sexual y de género, la homofobia y el empoderamiento de la mujer llegaran a la esfera pública mediante canciones de grupos como Bikini Kill o Bratmobile entre otras.

Dentro de este movimiento *Riot Grrrl* entran L7 y Sleater-Kinney, dos bandas formadas íntegramente por mujeres feministas, que también firman con las discográficas independientes de Seattle, siendo los primeros sellos que apuestan tanto por sonidos nuevos como por una ruptura en la hegemonía de género de los grupos de *rock*. Bayton lo explica así: «La misma "masculinidad" de la industria musical afecta a las oportunidades de las mujeres músicas y la forma general de sus carreras»[9]. La masculinización de la industria musical, especialmente en el *rock*, ha afectado negativamente siempre a las mujeres debido al sexismo, los estereotipos y la discriminación de género por lo que, no es de extrañar, que surgieran escenas musicales feministas en contra de estas dinámicas excluyentes y sellos dispuestos a apostar por el talento de estas mujeres. Para empezar en la música, las mujeres instrumentistas y cantantes se encontraban con impedimentos que a los hombres no se les ponían, como los instrumentos que podían o no tocar por ser mujeres o los géneros musicales adecuados o impropios para ellas. Lo mismo sucedía para intentar entrar en la industria musical de forma profesional, pues se topaban con comportamientos discriminatorios por género y terminaban siendo moldeadas según exigencias del mercado musical y de las grandes discográficas, que perpetuaban un modelo de mujer en la música basado en el rol de cantante con una feminidad estereotipada. Los sellos independientes, a pesar de haber tenido también comportamientos discriminatorios entre sus bandas femeninas y masculinas, cedieron en mayor medida y abrieron la puerta a que estos grupos integrados por mujeres músicas pudieran darse a conocer de una forma más masiva e internacional.

Los dos grupos que se analizarán a continuación, L7 y Sleater-Kinney, fueron seleccionados para este artículo porque ambos firmaron, en distintos momentos de sus carreras,

[8] «[...] the Riot Grrrl movement was a genuine female youth subculture with the explicit aim of encouraging women to move into all areas of the rock world». BAYTON, Mavis. *Frock Rock. Women performing popular Music*. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 75.
[9] «The very "maleness" of the music industry affects women musicians' opportunities and the general shape of their careers». *Ibid*, p. 5.

con el sello independiente Sub Pop. L7 en sus inicios, consiguiendo mayor fama a través de esta discográfica, y Sleater-Kinney cuando ya tenían una trayectoria consolidada en el mundo de la música.

L7: They Got so much clit they don't need no balls

> Su música aprovechaba lo mejor del *punk* y del *rock* con unas letras y actuaciones abiertamente feministas que revirtieron el mito del macho del rock aprovechándolo y haciéndolo suyo[10].

En 1985 Donita Sparks y Suzi Gardner fundan L7 en Los Ángeles, California. Poco después, al dúo de *punk rock* se unieron Jennifer Finch en el bajo y Dee Plakas se convirtió en la baterista. Aunque lanzaron su debut *L7* en 1988 por Epitaph Records, en 1991 viajaron a Seattle donde Sub Pop las ficha y sacan al mercado *Smell the Magic*, su segundo álbum de estudio y con el que logran mayor éxito. Ese mismo año la banda, junto a la Feminist Majority Foundation, organizó Rock for Choice, una serie de conciertos benéficos por el derecho al aborto que contó con el apoyo de otras bandas importantes de la época, como Pearl Jam, Red Hot Chili Peppers, Nirvana y Joan Jett, entre otros. En su álbum con Sub Pop es donde encontramos la canción «Fast and Frightening» (*Smell the Magic*, 1991), que describe a una chica valiente, que no le teme a nada ni a nadie y que avanza como una máquina para conseguir todo lo que quiere. Como señala Susan McClary, «[l]as opciones disponibles para una mujer música en la música *rock* son especialmente restrictivas, ya que este discurso musical se caracteriza típicamente por su ritmo fálico»[11]. La música *rock* ha sido predominantemente masculina no sólo por ser un género formado en su mayoría por hombres sino por la actitud de los músicos y la composición de las melodías. Con esta canción escuchamos a Donita Sparks gritar con rabia y un tono grave, características exclusivas y asociadas a un cantante masculino, frases como «Straight girls wish they were dykes» y «Got so much clit she don't need no balls», lanzando un mensaje claramente empoderador donde alientan a las mujeres a ser intrépidas, hacen referencia al lesbianismo y sentencian que esa mujer es autosuficiente, no necesita a ningún hombre ni ser como él porque ella sola puede hacer lo que quiera y como quiera.

Con L7 nos encontramos ante una banda formada por mujeres que se han apropiado y han resignificado la actitud masculina del *rock* tanto en el tono de voz, en la performatividad sobre el escenario como en las letras de las canciones. A pesar de esto, en 2001 anunciaron su separación, pero, en 2014, con el inicio de la grabación del documental sobre el grupo, que las L7 vuelven a juntarse y anuncian la vuelta a los escenarios con una gira mundial. En 2017 se estrenó su documental L7: *Pretend We're Dead*, dirigida por Sarah Price, y también publicaron su primera nueva canción en 18 años, «Dispatch from Mar-a-Lago».

[10] VÉLEZ, Anabel. *Mujeres del rock. Su historia*. Barcelona, Redbook Ediciones, 2018, p. 304.
[11] «The options available to a woman musician in rock music are especially constrictive, for this musical discourse is typically characterized by its phallic backbeat». MCCLARY, Susan. *Feminine Endings...*, p. 154.

Sleater-Kinney

> Fue una de las pocas bandas femeninas surgidas del *Riot Grrrl* que logró traspasar la barrera del *underground*, que dieron el salto al *mainstream* y que aun así mantuvieron siempre unos principios inamovibles tanto a nivel éticos como en lo que a su música se refería[12].

Corin Tucker, Carrie Brownstein y Janet Weiss iniciaron su carrera como Sleater-Kinney en Olympia, Washington, en 1994. Tanto Tucker como Brownstein, tras haber estado en las bandas de *Riot Grrrl* Heavens to Betsy y Excuse 17 respectivamente, deciden formar este trío con grandes influencias del movimiento *Riot Grrrl* pero con una tendencia más *indie rock*. A pesar de eso, el sonido *punk* sigue siendo una constante en esta banda, siendo consideradas uno de los grupos de *punk* femeninos más relevantes de Estados Unidos. La conciencia feminista de cada una de las integrantes de Sleater-Kinney y su implicación con el feminismo desde sus inicios continúa siendo una premisa en sus composiciones. Haber vivido el auge y caída del *grunge* y de las *Riot Grrrls*, haber formado parte de esas subculturas tanto como músicas y como *fans*, donde la ideología de la tercera ola feminista estaba calando en un sector de la juventud de Seattle se ve reflejado en los mensajes que proyectan con sus canciones y sus actuaciones. Como señala Laura Viñuela sobre cómo aquellas jóvenes músicas tomaron conciencia de su feminidad: «El impacto que la ideología del feminismo ha tenido en la forma que tienen las mujeres jóvenes de los 90 de entender su identidad femenina es evidente, ya que lo que antes eran ideas subversivas, ahora son de sentido común»[13]. Sleater-Kinney y su música son un ejemplo destacado de cómo transmitir todas esas ideas, emociones y experiencias de ser mujeres y músicas en un escenario masculinizado como el *rock*.

Tras seis álbumes, con *The Woods* (2005) la banda abandonó sus raíces más *Riot Grrrl* de los años noventa, para convertirse al *indie rock*. Sleater-Kinney da un paso más y se aleja de su zona de *confort* tanto por el género musical como por la discográfica con la que lanzan su séptimo disco. En 2005 dejan el sello independiente Kill Rock Stars para firmar con otro, Sub Pop, llegando a un público más amplio gracias a un cambio radical de su sonido que sorprendió tanto a crítica como a público. Este álbum se presenta con unas melodías que mantienen el *punk* que las caracterizaba, pero incorporando elementos de *hard rock* e *indie rock*, alterando de manera significativa el estilo musical que Sleater-Kinney había tenido hasta el momento y haciendo un *rock* independiente más dinámico. Las letras del álbum se basan en críticas a la propia industria musical, al consumismo, al heteropatriarcado y a la feminidad que se impone a las mujeres, a la cultura de masas y a las dinámicas de poder ejercidas en la sociedad.

La canción «Modern Girl» es una crítica a la feminidad y la cultura de consumo. Cantada por Carrie Brownstein, expresa la decepción de una mujer joven que cae en una rutina de gastos que le proporcionan una falsa felicidad y se siente atrapada en un bucle

[12] VÉLEZ, Anabel. *Mujeres del rock...*, p. 300.
[13] VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, KRK Ediciones, 2004, p. 96.

de consumismo, amor romántico y sumisión. A pesar de esa frustración que le produce el hastío de consumir mecánicamente («Took my money/ And bought a TV/ TV brings me/ Closer to the world»), la protagonista intenta acomodarse en la idea de que su pareja la quiere y que eso es suficiente para alcanzar la felicidad («My baby loves me/ I'm so happy/ Happy makes me/ A modern girl»). Pero cae en la cuenta de que ese imaginario del amor romántico, tan arraigado en nuestra sociedad, tampoco se ajusta a la realidad y no le aporta ninguna satisfacción («My whole life/ Was like a picture/ Of a sunny day»).

El trío anunció en 2006 una pausa indefinida para continuar con otros proyectos. En 2014, la banda anuncia la grabación de su nuevo álbum, *No Cities to Love*, y una gira norteamericana y europea, lanzando en 2017 un álbum con el concierto que dieron en esa gira europea en París, *Live in Paris*. En 2019 publican su hasta ahora último álbum, *The Center Won't Hold*, producido por la artista St. Vincent.

Too Pure

La discográfica británica Too Pure representa prácticamente el polo opuesto de lo visto en relación a Sub Pop. Fundado en Londres en 1990 por Richard Roberts y Paul Cox, este sello se caracteriza por una línea más ecléctica y alejada del *rock* convencional, en la que las bandas con componentes femeninos tendrán un enorme peso. Es, en definitiva, un perfecto ejemplo de cómo la debilitación del canon del *indie* en el Reino Unido vino ligada tanto al reencuentro con el *rock* de los 60s y 70s como a la apertura a tendencias de origen afroestadounidense como la música *dance* y el *hip-hop*.

Si miramos a las primeras cuatro bandas en publicar en el sello, Th' Faith Healers, Stereolab, PJ Harvey y Moonshake, nos percatamos de que todas ellas comparten dos elementos en común: la presencia de mujeres en posiciones destacadas y el ensanchamiento del canon de referentes del *indie rock* de guitarras por medio de nuevas tendencias, que en función del grupo transitan por el *blues* clásico, el *hip-hop*, el *techno*, el *krautrock*, la música *easy listening* e incluso el modernismo de Bartok o Schoenberg.

Así, Too Pure se caracteriza por una línea ecléctica en la que tendrán cabida desde proyectos de electrónica como Mouse on Mars a bandas de *Riot Grrrl* como Voodoo Queens. Fruto de este eclecticismo vendrá la clara labor de apoyo y difusión del sello a lo que se vino a conocer como *post-rock*, una etiqueta propuesta por Simon Reynolds en referencia a una serie de bandas como Stereolab, Moonshake, Laika o Pram, que desafiaban al *indie rock* de guitarras con una actitud experimental que bebía de los procedimientos de la electrónica, el *hip-hop* o la música ambiental[14]. Pero aunque el sello terminara íntimamente asociado a este movimiento, el gran éxito de la discográfica llegaría con una propuesta que desafiaba al *indie* de la época desde un prisma marcadamente femenino: PJ Harvey.

[14] REYNOLDS, Simon. «Shaking the Rock Narcotic». *The Wire*, 123, mayo de 1994, pp. 28-35.

PJ Harvey

PJ Harvey es, sin atisbo de dudas, una de las músicas más exitosas y relevantes de la historia del *rock*. Esta comienza su carrera junto a John Parish en el grupo Automatic Dlamini, con los que graba dos álbumes. A su salida de la banda decidió comenzar una carrera en solitario junto a dos ex miembros del grupo, el batería Rob Ellis y el bajista Ian Olliver, que pronto sería sustituido por Stephen Vaughan. Con ellos formaría el *power trio* con el que grabó sus primeros dos álbumes, *Dry* (*Too Pure*, 1992) y *Rid of Me* (Island, 1993)[15].

Su posición de mujer al frente de un grupo de *rock* provocó que su condición femenina fuera siempre subrayada frente a otros elementos. Su respuesta a esto ha sido una actitud tremendamente cerrada e inaccesible, que hace que los significados de sus canciones queden abiertos para que puedan ser cerrados por el oyente. Por ello, en un intento de huir de las etiquetas, Harvey no se ha aliado de manera abierta con el feminismo, lo cual, según Mark Paytress ha generado la rabia de aquellos que querían ver en ella un modelo franco[16]. Esto se debe a que su música o su actitud son muy fácilmente legibles en términos de género, pudiendo incluso verse claras muestras de empoderamiento en sus letras, su pose y su música.

Una gran parte de su producción tiende a problematizar alrededor de su propio cuerpo, el cual es transformado en un auténtico espacio de conflicto. Ella misma reconoce tener un complejo con este, disfrutando humillarse a sí misma y hacer sentir incómodo al oyente. De esta manera, tal y como reflejan Reynolds y Press, en el modo en el que ella se expone combina seducción y amenaza, intimidad y extrañamiento. Un ejemplo claro sería la propia portada y contraportada de *Dry*. En la primera se muestra un plano de detalle de su boca, ligeramente amoratada, en el que se conjuga violencia y erotismo. Algo similar ocurre en la contraportada, donde se la muestra reclinada en una bañera, intuyéndose sus pechos. Esta imagen, que podría haber sido fuertemente erotizada en manos de otros artistas, es abordada por Harvey desde una actitud que sugiere más autoposesión y serenidad que disponibilidad[17].

A nivel musical este tipo de problematización es clara, especialmente en sus dos primeros álbumes. En ellos, cada tema se convierte en un campo de batalla de distorsión rítmica y melódica que impide una participación física agradable por parte del oyente. Es, en definitiva, una música que no es *«bodyfriendly»*. Las dos principales influencias que Harvey incorpora a su *indie* de guitarras para generar esta incomodidad son las imprecisiones rítmico-melódicas del *blues* clásico (con una concepción polirrítmica que heredaron músicos como Howlin' Wolf o Led Zeppelin) y las disonancias del modernismo de Bartok o Schoenberg (claramente apreciables en los arreglos de cuerda de ciertos temas)[18].

[15] Harvey es un claro ejemplo de cómo el *indie* de los 90 comportó claros cambios a nivel comercial, ya que, aunque su primer disco fuera publicado en un sello independiente, este no supo gestionar bien el éxito obtenido, razón por la que el siguiente álbum terminó siendo publicado en una multinacional. Esta situación no es excepcional de PJ Harvey, grupos como Nirvana o las españolas Dover publicarían un debut en una *indie* para posteriormente terminar fichados por una multinacional.
[16] PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet"...», pp. 48-49.
[17] REYNOLDS, Simon, & PRESS, Joy. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll.* Massachusetts, Harvard University Press, 1996, p. 338.
[18] PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet"...», pp. 51-52.

A nivel lírico, las canciones de PJ Harvey problematizan de forma explícita con el cuerpo. Un caso muy claro sería el de «Dress», primer sencillo del disco[19]. Este gira alrededor del hecho de ponerse un vestido con la intención de salir a bailar e intentar impresionar a un chico. El tema es considerado por Dibben como una clara «crítica de las construcciones patriarcales de feminidad» en las que la mujer se ofrece a sí misma para el consumo del hombre. Ella, por medio de la letra critica este tipo de actitudes reflejando la incomodidad que le produce llevar ese vestido, sintiéndose como un objeto, hasta el punto de compararse con un árbol lleno de frutas. Esta tensión llega a su clímax en el estribillo, en el que se repite a modo de mantra la frase «If you put it on», que juega con un doble sentido al poder significar tanto que si te pones el vestido tendrás estas consecuencias como también que si finges, si actúas para conseguir este propósito se te puede volver en tu contra[20].

La música del tema, tal y como reflejan Dibben y Peraino, contribuye a subrayar esta incomodidad por medio del choque entre células ternarias y binarias a lo largo de las estrofas, el uso del *falsetto* para emular al hombre que intenta apaciguar el cabreo de Harvey y un violín fuertemente percusivo[21]. El empleo de este instrumento será claramente resaltado por ambas autoras, para las que este tipo de ruido representa las tensiones irreconciliables de la identidad femenina[22], al transformar un «instrumento estereotípicamente cálido y sensual» en «un instrumento de repulsión»[23].

Este tipo de actitudes con respecto al cuerpo se pueden ver de un modo claro en otros temas de *Dry*, como «Plants and Rags» o «Sheela-Na-Gig», y tomará un carácter aún más crudo y feroz en su siguiente álbum[24]. Teniendo esto en mente no es difícil entender cómo PJ Harvey ha sido vista como un claro símbolo feminista a pesar de sus rechazos de la etiqueta. Porque en ella se aprecia una visión femenina que trastoca los atributos de la tradición del *rock* alternativo para subrayar las problemáticas inherentes a su cuerpo. En este proceso toma una actitud diferente al *Riot Grrrl* pero no por ello completamente alejada de ellas o del feminismo de la tercera ola, el cual, no conviene olvidar, siempre ha puesto al cuerpo como el principal espacio en el que se (per)forman las identidades de género.

[19] Este llegaría al primer puesto de las listas de éxito *indies* británicas, así como al top 10 de las listas generales del país. BURNS Lori A.; LAFRANCE, Marc; HAWLEY, Laura. «Embodied Subjectivities in the Lyrical and Musical Expression of PJ Harvey and Björk». *Music Theory Online*, 14, 4 (2008), p. 27.
[20] DIBBEN, Nicola. «Representations of femininity in popular music». *Popular Music*, 18 (1999), pp. 337-338.
[21] PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet"...», p. 52. DIBBEN, Nicola. «Representations of femininity in popular music», pp. 337-339.
[22] DIBBEN, Nicola. «Representations of femininity in popular music», pp. 339-340.
[23] Este tipo de tensiones y juegos con procedimientos agresivos de cuerda se llevarán a su extremo en un tema del siguiente disco, «Man-Size Sextet», en el que el *power trio* es sustituido por un conjunto de cuerdas claramente asociable a Bartok o el último Beethoven, que acompaña a una ejecución vocal próxima al *sprechstimme*. PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet"...», p. 51.
[24] En este último tema, se toma el icono celta del Sheela-Na-Gig, que tradicionalmente se representa como una mujer desnuda agachada que agarra los labios de su enorme y desproporcionada vulva para mostrarla. Esta figura es utilizada por Harvey para señalar cómo ella se concibe ante el mundo, enfrentando su naturaleza femenina con la visión masculina. Así, frente a unas estrofas en las que destaca sus propios atributos físicos en el estribillo un hombre escandalizado la acusa de exhibicionista («You exhibitionist!»), asociándola con dicho icono celta, REYNOLDS, Simon, & PRESS, Joy. *The Sex Revolts...*, pp. 339-340.

Stereolab

Los tres grupos vistos hasta ahora destacaban por conjugar una actitud heredera de la tradición del *rock* y/o del *indie* y reconfigurarla desde un prisma femenino. En gran medida sus procedimientos pretendían la reapropiación de una música hasta entonces fundamentalmente masculina. Pero los cambios en términos de género producidos alrededor del *rock* alternativo de los 90 no solo tienen que ver con una actitud más activa por parte de las mujeres, sino que también implican en ciertos casos la incorporación y reconfiguración de elementos musicales hasta entonces vistos como femeninos.

Un caso en el que convergen estos dos procesos sería el de Stereolab, junto a PJ Harvey el grupo más importante de los que se ligaron al sello *Too Pure* [25]. Aunque haya habido otros miembros a lo largo de su historia, el núcleo del grupo a lo largo de los 90 consistía fundamentalmente en Tim Gane (guitarra y teclados), Lætitia Sadier (voz, teclados y guitarra), Mary Hansen (coros, teclados y guitarra), Andy Ramsay (batería) y Sean O'Hagan (guitarra y teclados). Este se articula alrededor del tándem creativo entre Gane y Sadier, siendo ella la autora de todas las letras del grupo, las cuales combinan inglés con su idioma natal, el francés.

A nivel musical, la banda destaca por un híbrido entre *pop* y tendencias experimentales, que se asoció a etiquetas como la de *post-rock* o *post-pop*. En él hay mucho de recuperación de la música del pasado, mezclándose *pop* de los años 60, *easy listening*, *krautrock*, *bossa nova*, el minimalismo de Steve Reich o los pioneros de la música electrónica. Pero la manera de imbricar todos estos elementos sólo es concebible desde una óptica de los años 90, muy influida por el *techno* [26]. Así, la mayor parte de las canciones se concentran en la repetición insistente de células que se superponen a modo de capas, remedando de este modo el funcionamiento de los temas de música *dance* [27]. Con ello consiguen apartarse de las teleologías tradicionales propias de la música *rock*, el *jazz* o la música académica, fuertemente ligadas a la concepción de tensión-relajación del placer masculino. Frente a ello se acercan a lo que Robert Fink denomina como teleologías recombinantes. En ellas se propone una noción del placer diferente, menos eyaculatoria, que se podría asemejar al placer femenino o al sexo tántrico[28].

La música del grupo también incorpora el elemento femenino por medio de la recuperación de géneros hasta entonces despreciados por el canon masculino del *rock* independiente como inauténticos, pasivos o feminizados, como el *easy listening* o el *pop* femenino de los 60. Pero a pesar de la recuperación de este tipo de músicas supuestamente pasivas, ellos le imprimen un fuerte componente crítico, con letras inspiradas en el marxismo heterodoxo del situacionismo o Socialismo o barbarie. Esto provoca que en sus

[25] Stereolab publican su primer disco, *Peng!* (1992), en *Too Pure*, pero todos sus álbumes posteriores salen en su propia discográfica, Duophonic Records, que contaría con el apoyo de *Too Pure* en labores de distribución, aunque en Estados Unidos todos sus discos serían publicados por Elektra.
[26] TAYLOR, Timothy D. «Technostalgia». *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*, Nueva York, Routledge, 2010, p. 110.
[27] Esta concepción de las tensiones se aprecia, por ejemplo, en «Jenny Ondioline» o «Metronomic Underground».
[28] FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Los Ángeles, University of California Press, 2005, pp. 25-61.

canciones se puedan ver claros ataques al sistema capitalista actual, siendo el caso más claro el tema «Ping Pong». Este conjuga el *pop* femenino de los años 60 con una letra en la que se habla de las 3 fases de los ciclos del capitalismo: recesión, guerra y crecimiento. Esto reviste unas claras lecturas de género, al romper con el estereotipo de mujer dócil, conservadora y pasiva que se liga al *pop* del pasado.

Aunque Stereolab no tomase una actitud abiertamente feminista en sus letras, ni problematizara con cuestiones ligadas al género como PJ Harvey, la actitud del grupo reviste unas lecturas de género bastante claras. Esto se aprecia desde su uso de las teleologías no tradicionales a su recuperación de música femenina del pasado, pasando por el posicionamiento político de sus letras. Con ello Stereolab demuestran que es posible realizar posicionamientos de género desde otros puntos de vista, más sutiles a nivel lírico o actitudinal, pero claramente constatables en la esencia misma de la música que interpretan.

Conclusiones

Tanto Too Pure en Inglaterra como Sub Pop en Estados Unidos apostaron por bandas emergentes que luchaban por la igualdad de género desarrollando nuevas propuestas musicales que se alejaban del *indie* y sus masculinidades, desde las *riot grrrl* al eclecticismo de Stereolab. Estos sellos, al incluir grupos con una destacada presencia femenina que cantaban contra el patriarcado y/o no se comportaba como se esperaba que lo hicieran las bandas formadas por chicas rompía con la normatividad establecida en la industria musical y, especialmente, con las dinámicas sexistas que se seguían reproduciendo en los circuitos locales y del *underground*. La fórmula tradicional de la formación de grupos de música siendo todos los miembros masculinos o, como mucho, con una mujer cantante con un rol pasivo poniendo voz a letras hechas por hombres queda atrás para dar paso a nuevas formaciones de mujeres con roles activos y reivindicativos. El papel de agentes patrocinadores y de apoyo que los sellos independientes como *Sub Pop* y *Too Pure* ejercieron a principios de los años noventa fue de gran relevancia para que una parte de la brecha de género en la industria musical pudiera cerrarse, aunque fuera poco, y apareciesen en el mercado grupos de mujeres que no sólo componían y tocaban instrumentos hasta ese momento considerados masculinos, sino que estaban dando voz mediante sus canciones a las demandas de igualdad de toda una generación de jóvenes mujeres.

Referencias bibliográficas

- BANNISTER, Matthew. «"Loaded": Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities». *Popular Music*, 25, 1 (2006), pp. 77-95.
- BAYTON, Mavis. Frock Rock. *Women performing popular Music*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- BILBAO, Bárbara Soledad. «"The punk Singer": feminismo, punk rock y subjetividades libertarias en los noventa». *Actas de periodismo y comunicación*, 2, 1 (2016). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74229> [consulta 13-6-2019].
- BURNS Lori A.; LAFRANCE, Marc; HAWLEY, Laura. «Embodied Subjectivities in the Lyrical and Musical Expression of PJ Harvey and Björk». *Music Theory Online*, 14, 4 (2008). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.4/mto.08.14.4.burns_lafrance_hawley.html> [consulta 13-6-2019].
- DIBBEN, Nicola. «Representations of femininity in popular music». *Popular Music*, 18 (1999), pp. 331-355.
- FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Los Ángeles, University of California Press, 2005, pp. 25-61.
- HESMONDHALGH, David. «Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre». *Cultural Studies*, 13 (1999), pp. 34-61.
- JARMAN-IVENS, Freya. *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. Londres, Routledge, 2007.
- MARCUS, Sara. *Girls to the front. The true story of the Riot Grrrl revolution*. Nueva York, HarperCollins, 2010.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*. Minnesota, University of Minnesota, 1991.
- OAKES, Jason Lee. «"I'm a Man": Masculinities in Popular Music». Derek B. Scott (ed.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Surrey y Burlington, Ashgate, 2009, pp. 221-239.
- PAVITT, Bruce. *Sub Pop USA: The Subterranean Pop Music Anthology*, *1980-1988*. Nueva York, Bazillion Points, 2014.
- PERAINO, Judith A. «PJ Harvey's "Man-Size Sextet" and the Inaccessible, Inescapable Gender». *Women & Music*, 2 (1998), pp. 47-63.
- REYNOLDS, Simon. «Shaking the Rock Narcotic». *The Wire*, 123, mayo de 1994, pp. 28-35.

- REYNOLDS, Simon, & PRESS, Joy. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Massachusetts, Harvard University Press, 1996.
- TAYLOR, Timothy D. «Technostalgia». *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*, Nueva York, Routledge, 2010, pp. 96-114.
- VÉLEZ, Anabel. *Mujeres del rock. Su historia*. Barcelona, Redbook Ediciones, 2018.
- VIÑUELA, Laura. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, KRK Ediciones, 2004.
- YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: An Oral History of Grunge*. Nueva York, Three Rivers PR, 2012.

10

MUJERES QUE MARCAN SU PRESENCIA EN LA MÚSICA ACTUAL: ROSALÍA Y OTRAS FIGURAS INTERNACIONALES

Mª Isabel CABRERA SAÚCO
Conservatorio Profesional de Música «Ramón Garay», Jaén.

Resumen: *en los últimos años es muy importante la participación de la mujer música en el panorama de las músicas actuales. No podemos olvidarnos de la gran presencia que ha tenido en los orígenes del jazz y del pop en el siglo XX, así como en las músicas tradicionales, no es algo nuevo, la mujer ha estado siempre visible de una manera u otra. Lo nuevo o lo destacable, es precisamente cómo se enfrenta hoy en día a un nuevo papel poliédrico. La figura musical femenina asume tareas musicales específicas que hasta ahora llevaban nombre masculino, en definitiva, asume las riendas de su trabajo de manera global. La industria discográfica y musical se llena de referentes femeninos de primer nivel que, en muchos casos, muestran una preferencia en el público, que aumenta de manera exponencial en figuras como las que aquí voy a exponer. El espacio artístico femenino, en todas sus vertientes, camina en la búsqueda de la paridad y la defensa de los derechos de las mujeres, inevitablemente unida al movimiento feminista que vivimos en esta segunda década del siglo XXI.*

Palabras clave: mujeres, premios, industria discográfica, música actual, reivindicación.

OMEN THAT MARK THEIR PRESENCE IN CURRENT MUSIC: ROSALIA AND OTHER INTERNATIONAL FIGURES

Abstract: in recent years the participation of female musicians on today's music scene has been very important. We cannot forget the great presence it has had in the origins of jazz and pop in the twentieth century, as well as in traditional music. It is not something new; the woman has always been visible in one way or another. The new or the remarkable fact is precisely how the woman faces a new multifaceted role. The female musical figure assumes specific musical tasks that until now had a male name; in short, takes the future into their own hands in a comprehensive manner. The music and record industry is filled with first-rate female referents that, in many cases, show a preference in the public, which increases exponentially in figures such as those that I am going to introduce here. The female artistic space, in all its aspects, walks on the search for parity and the defence of women's rights, inevitably linked to the feminist movement that is happening in the second decade of the 21st century.

Keywords: women, awards, record industry, current music, assertion.

Introducción

En los meses finales de 2018 y la primera mitad de 2019 hemos asistido en nuestro país al crecimiento emergente de la cantante Rosalía, nombre artístico que responde a Rosalía Vila Tobella, cantante catalana de clara proyección internacional. Este fenómeno en el mundo de la música actual provoca una reflexión en torno a la preeminente presencia femenina en los principales escenarios de la industria musical de estas primeras décadas del siglo XXI. Como vehículo explicativo de la importancia de la mujer en la música actual me remitiré, en este caso, a los premios *Latin Grammy*, uno de los premios más esperados de la industria de la música, en este caso a la edición celebrada el 15 de noviembre de 2018 en Las Vegas.

Los premios *Grammy* tienen su origen en la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos (es una organización de músicos, productores, ingenieros de grabación y resto de profesionales relacionados con la industria) cuyo principal propósito es premiar y dar reconocimiento, en diferentes categorías, a los músicos intérpretes o compositores más destacados de cada año. La primera entrega de premios se produjo el 4 de mayo de 1959, para premiar y dar valor a los logros musicales de los principales artistas del año 1958. Desde el año 2000 se crean los premios *Latin Grammy*, para así poder atender al gran desarrollo del mercado y producción musical en el espacio de América Latina, en lengua española y portuguesa, y de la misma manera dar respuesta a la población latina residente en Estados Unidos.

La estructura de los premios *Latin Grammy* contiene 49 categorías incluyendo las cuatro generales: grabación del año, álbum del año, canción del año y mejor nuevo artista. También cuenta con otras 17 áreas: pop, urbana, rock, alternativa, tropical, cantautor, regional mexicano, instrumental, tradicional, jazz, cristiana, brasileña, infantil, clásica, diseño de empaque, producción y video musical.

Los premios Latin Grammy reconocen los logros artísticos y/o técnicos, no da valor a las cifras de ventas o a las posiciones en las listas de los más escuchados. Los triunfadores son elegidos por un proceso de votos de sus miembros, artistas que pertenecen a la academia latina de grabación. Sus miembros son artistas, músicos, compositores, productores y otros profesionales técnicos de la grabación, de habla hispana y portuguesa. La Academia Latina de la Grabación ofrece programas educativos y de asistencia a la comunidad musical latina, de forma directa o a través de la Fundación Cultural *Latin Grammy* [1].

Los nominados y los triunfadores de los *Latin Grammy* son elegidos a través de un proceso de cuatro etapas: inscripción, selección, nominación y votación final. La finalidad de la Academia Latina de la Grabación es mejorar la calidad de vida y la condición cultural de la música latina y sus creadores. Para ello existe la posibilidad de afiliación a la misma, existiendo un departamento de membresía que aprueba el ingreso de nuevos miembros cada año, en esta futura entrega antes del 22 de marzo de 2020, con la posibilidad de inscribir material para ser considerado en la próxima convocatoria, que será la número 20[2].

[1] Para más información véase <http://www.latingrammy.com> [consulta 3-02-2019].
[2] *Idem*.

Situándonos en la entrega número 19, la celebrada el 15 de noviembre de 2018 en el *MGM Grand Garden Arena*, nos centraremos en tres artistas que pasaremos a analizar: Rosalía, Ella Bric, y Aymée Nuviola. El porqué de la selección de estas tres artistas radica en una serie de parámetros comunes que favorecen su proyección a nivel internacional. Las tres artistas son tituladas en música en sus respectivos países: España, Venezuela y Cuba. Como característica común destaca además la capacidad polifacética en el campo de la música: cantan, componen, bailan, tocan diferentes instrumentos y producen su propia música. Dirigen, coordinan y crean sus proyectos de principio a fin, tomando decisiones en todo momento. Y, como último elemento a destacar, son mujeres músicas de gran versatilidad de estilos, por lo que su recepción musical no solo llega a un determinado tipo de público, al contrario, tienen la cualidad de reunir a diferentes generaciones entre sus seguidores.

Rosalía

Rosalía Vila Tobella es el nombre completo de la artista nacida el 25 de septiembre de 1993 en San Esteban de Sasroviras, provincia de Barcelona. En los últimos meses nos llega muchísima información a través de los medios informativos y redes sociales del meteórico ascenso de su carrera y su proyección internacional.

Despierta su interés por el flamenco de manera casual a través de las músicas que escuchan sus amigos más cercanos. Camarón de la Isla se convierte en su referente. Esto ocurre aproximadamente cuando tenía trece años. Anteriormente a este acontecimiento destaca dentro de su núcleo familiar por su facilidad para cantar y bailar. Empieza pronto su formación musical en el *Taller de Músic* de Barcelona. Allí conoció a José Manuel Vizcaya, «El chiqui», que sería profesor suyo durante siete años, primero en esta escuela privada y posteriormente en la Escuela Superior de Música de Cataluña[3]. Ya en esta primera época de formación comienzan sus relaciones con artistas como el flamenco Juan Gómez, «Chicuelo», el compositor clásico Enric Palomar y el productor Raúl Fernández «Refree». Finaliza su Título Superior de Música en la especialidad de interpretación flamenca presentando como trabajo fin de estudios lo que más tarde se convertiría en su segundo disco: *El mal querer*. Su primer disco *Los ángeles* lo llevaría a cabo con la producción y el acompañamiento a la guitarra de Raúl Fernández «Refree», logrando con este disco llegar a las listas de éxitos, consiguiendo además una nominación a mejor artista nueva en los *Latin Grammy* de 2017.

En pleno éxito de su segundo disco y en su primera gira mundial presentando no solo temas de este disco, sino también el tema *Catalina* presentado en *Los ángeles*, junto a otros temas aún no llevados al disco como *Con altura*, necesitaremos tiempo y distancia para realizar un análisis profundo de sus méritos como artista y su influencia en el campo de las músicas actuales, pero sí podemos, con ayuda de Rubén Bastón[4] resaltar algunas

[3] Véase la página oficial: <http://www.esmuc.cat/Viu-l-Esmuc/Actualitat/Noticies/Rosalia-l-exit-dels-ensenyaments-superiors-en-musica > [consulta 30-03-2019].
[4] Rubén Bastón es director de *Marketing4eCommerce*. Es el primer medio de comunicación *online* especializado en Marketing Digital, *eCommerce* y el ecosistema de *startups*. Una revista de marketing *online* dedicada en cuerpo y alma a explicar en detalle las últimas novedades del universo digital referente al *e-commerce*. Proyecto internacional entre España, México, Chile y Colombia.

de las claves de su éxito. Claves que la están llevando a ocupar los principales espacios escénicos y de influencia musical en este año 2019.

Pasamos a detallar cada una de las razones de su éxito. Nace musicalmente desde cero, sin vinculación artística familiar ni un entorno vinculado a la actividad cultural. Es resiliente, obstinada y constante -los más cercanos a la artista insisten en estas cualidades- . El proyecto es suyo, actúa como compositora, productora e instrumentista. Piensa a lo grande, es ambiciosa. Aprender se convierte en una forma de superación diaria. El flamenco es un estilo musical que tiene mucha aceptación fuera de España y ella lo sabe. En su introducción en la música electrónica, de la mano de C. Tangana, rapero español –su pareja en ese momento– se da cuenta del éxito de los elementos electrónicos fusionados con este estilo, observando que este tipo de propuesta llega a un amplio público, obteniendo millones de interacciones en plataformas digitales. El éxito del flamenco y la popularidad de la música electrónica genera algo distinto que es del agrado del público, aportando una diferencia notoria con respecto a otros artistas del momento. Trabaja la propuesta de valor con tres pilares fundamentales: el disco –visión conceptual, una historia que crea interés, basándose en el códice occitano del siglo XIII *El Roman de flamenca* [5] – el directo –junto a la coreógrafa Charm la Donna– y los visuales –videoclips, YouTube y redes sociales–. De esta manera todo su material audiovisual está disponible en redes sociales. Además, para los seguidores más fieles, ofrece un disco *premium*, disco de vinilo y disco de edición limitada. Su trabajo siempre es en equipo, en primer lugar siempre de la mano de Pablo Díaz «El guincho», completándolo con la coreógrafa Charm la Donna y el diseñador Filip Custic. Se rodea de los mejores y establece un contrato con la discográfica *Sony Music Entertainment* España. Mucho del éxito de su trabajo se debe a una planificación con mucho tiempo de antelación, a gran escala y sin perder detalle. Cuenta con el apoyo incondicional y afectivo de su madre Pilar Tobella y su hermana Pilar Vila Tobella, para la artista son la base de su éxito. Es muy activa en redes sociales lo que le permite estar en contacto directo con su público dando la suficiente información en todo momento. Para terminar con las claves de su éxito, se considera una artista que busca la excelencia a través de la pasión.

Es doblemente galardonada en los *Latin Grammy* de la 19º edición al *Grammy* latino por Mejor canción alternativa y Mejor fusión/interpretación urbana. En la entrega de premios da las gracias a las mujeres que han sido sus referencias en el mundo de la música: Kate Bush, Lauryn Hill, Björk, Ali Tamposi, Wodagurl… Mujeres que a su vez han adorado y tenido muy presentes a otras grandes artistas como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nina Simone, Aretha Franklin, Janis Joplin y Patti Smith. Rosalía, junto a J. Balvin, fue una de las artistas más nominadas con cinco nominaciones, siendo la artista española más nominada por una canción en la historia de los *Latin Grammy*.

Aymée Nuviola

Aymée Nuviola Suárez nace en La Habana en 1973. Conocida como «La sonera del mundo», es cantante, pianista, compositora, arreglista y actriz. De formación clásica,

[5] COVARSÍ CARBONERO, Jaime. *El Roman de Flamenca*. 2ºed. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2019.

comienza desde muy joven su formación en la Escuela de Música Manuel Saumell con el pianista Frank Fernández. Pronto formaría dúo con su hermana Lourdes Nuviola, creando el famoso dúo de Las hermanas Nuviola. La referencia musical femenina en Cuba fue Celia Cruz, de la que guarda un gran respeto y un grato recuerdo. Tuvo la oportunidad de conocerla pero no de hacer música juntas, sin embargo es la artista elegida para hacer el papel de Celia adulta en la telenovela colombiana del mismo nombre entre los años 2015 y 2016. En el ámbito del disco reafirma el legado de Celia Cruz en su disco *El regreso a La Habana* de 2016, grabado en el estudio de EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales), espacio donde grabó la reina de la salsa así como muchas de las figuras más internacionalmente conocidas de la música de Cuba e internacional. Lugar emblemático de la historia de la música cubana.

Ha sido galardonada en la última edición de los *Latin Grammy* con el Mejor álbum de fusión tropical con el disco *Como anillo al dedo*. Elemento común con Rosalía y con Ella Bric es la mezcla revolucionaria de sonidos electrónicos, en este caso con el objetivo de capturar a las nuevas generaciones latinas. Destaca además su amplio registro musical que le permite interpretar del bolero al guaguancó, pasando por la guaracha, la timba y el son. En definitiva tenemos aquí a una artista completa que vela por mantener las raíces de su música latina sin menospreciar los avances técnicos que se van sucediendo en otros estilos más internacionales. Su capacidad como música, su formación, su oído absoluto y su presencia escénica que no pasa desapercibida, propicia que sea merecedora de este reconocimiento, siendo cada vez más demandada su presencia en los escenarios europeos.

Ella Bric

Linda Briceño es su nombre real, su nombre artístico responde a la gran admiración que profesa por la cantante Ella Fitzgerald, admiración que es común a muchas de las mujeres músicas que hemos nombrado anteriormente. Ella, como habitualmente prefiere ser llamada, nace en Venezuela en 1988 en el seno de una familia con fuerte vinculación a la música. En su país empieza a ser conocida por su paso como concertina de la *Simón Bolívar Big Band Jazz* del Sistema Nacional de Orquestas[6]. Su padre, Andrés Briceño, músico y director de orquesta, la inicia en el mundo musical a temprana edad. Con apenas veinte años ya es reconocido su talento en el ámbito musical de su país, destacando su versatilidad, trabajo y constancia. Se forma en percusión y trompeta clásicas, aunque como ya hemos dicho anteriormente, su gran talento le permite componer, cantar y realizar tareas de producción. En 2012 tuvo la oportunidad de tocar como invitada especial con la *Lincoln Center Orchestra*, dirigida por el gran Wynton Marsalis, convirtiéndose en la primera mujer venezolana en tocar en tan reconocido centro. Linda Briceño fue seleccionada por el Foro Económico Mundial como Líder Juvenil Mundial *(Global Shaper)* por su ardua labor como músico y joven emprendedora con gran trayectoria. Recientemente, en mayo de 2019, daba por finalizado un máster en producción musical en la New School of Music de Nueva York[7].

[6] Más información en <https://www.venezuelasinfonica.com/> [consulta 21-5-2019].
[7] Latina To Latina Podscast.2019. *Mi gente! @ellabric just brought down the entire Bille Jean King Stadium at the @ TheNewSchool commencement. THIS WOMAN IS A FORCE.BTW, first woman to receive a @latinGRAMMYs for PRODUCING. Basically, we'll bringing her music from now to forever* [Twitter post], 17 de mayo 2019. Disponible en < https://twitter.com/latinatolatina/status/1129431670254448640> [consulta 23-05-2019].

Al igual que las artistas referenciadas anteriormente, fue nominada a los *Latin Grammy* años atrás, concretamente dos veces en 2014, Mejor nuevo artista y Mejor álbum tradicional pop. Esto sucedió gracias a la publicación de su primer disco *Tiempo*. Vive desde al año 2013 en la ciudad de Nueva York, es precisamente en el espacio que habita actualmente en donde, por pura necesidad, produce los trabajos *Segundo piso*, álbum de la también cantante venezolana MV Caldera –María Virginia Caldera–, y el sencillo de la propia Briceño, *11*, parte de su próximo disco. Gracias a esta labor recibe el *Latin Grammy* en la categoría de productor en la última entrega de premios. Es la primera mujer en la historia de estos premios en recibir este galardón. Anteriormente han estado nominadas Laura Pausini y María Rita, cantante brasileña.

Conclusiones

Son muchas las conclusiones que nos encontramos al finalizar este espacio de investigación en torno a la presencia femenina en músicas actuales. Muchas de ellas en favor de un camino que no ha hecho sino empezar. Siendo mujeres nacidas en décadas diferentes comparten muchas características en común que exponemos en las siguientes líneas.

Las artistas aquí mencionadas agradecen siempre la labor de las mujeres que las preceden (Janis Joplin, Ella Fitzgerald, Lauryn Hill, Celia Cruz, María Rita…). El emprendimiento forma parte de su labor como artistas, incluso en el caso de Ella Bric es seleccionada por el Foro Económico Mundial como Líder Juvenil Mundial *(Global Shaper)*. La artista no delega esta labor en otra persona de su equipo. Es destacable el caso de Rosalía y su incursión en el mundo de la moda llevando su forma de vestir a las firmas de ropa, no pierde ocasión para seguir creciendo. La superación y el esfuerzo están siempre presente. La resiliencia forma parte de su concepción artística. En este caso, como docente para mí es muy importante incidir en este apartado. En el caso de Ella Bric tuvimos la oportunidad, el pasado 23 de mayo de 2019, de hacer una conexión en directo con ella desde su domicilio, en Nueva York, con el salón de actos del Conservatorio Profesional de Música «Ramón Garay» de Jaén. El alumnado y profesorado allí presente aprovechó para felicitarla por sus logros y preguntarle por su forma de plantear sus propuestas artísticas. Ella insistió de manera rotunda en el trabajo constante, diario y metódico que el artista debe de realizar para superarse a sí mismo cada día. Reconoció lo importante de este apartado en el éxito final de un proyecto. Trabajo y más trabajo es el ejercicio diario.

La innovación y la profesionalidad son requisitos indispensables para destacar en el amplio espacio de las músicas actuales. En el caso de las artistas aquí reseñadas lo podemos observar en su versatilidad musical e intensa carrera musical. Están presentes en los espacios de difusión –redes sociales, canales de vídeo en línea, páginas web, prensa digital– cuidando mucho la calidad de lo que muestran. Trabajan su marca personal cuidando todo con mucho detalle. Dirigen, organizan y supervisan en cada momento sus proyectos, no delegan en personas de su equipo. La figura de la artista musical femenina ocupa un espacio de poder cada vez más relevante en la industria musical, por lo que el movimiento social reivindicativo de la mujer a día de hoy se apoya y se nutre constantemente del mundo del arte en general y de la música en especial. Ellas son iconos y ejemplos de superación y avance, quizá también de nuevos planteamientos en los géneros musicales actuales[8].

[8] Sobre producción de la cultura véase NOYA, Javier. *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid, Editorial Tecnos, 2017, pp. 164-178.

Referencias bibliográficas

- COVARSÍ CARBONERO, Jaime. *El Roman de Flamenca*. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2019.
- NOYA, Javier. *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid, Editorial Tecnos, 2017.

Grabaciones discográficas

- *Rosalía. Los Ángeles*. Rosalía y Raúl Refree. CD. Madrid, Universal Music Spain, S.L. M-43451, 2017.
- *Rosalía. El mal querer*. Rosalía. CD. Madrid, Sony Music Entertainment España 19075887962, 2018.

Páginas webs

- <http://www.aymeenuviola.com> [consulta 21-5-2019].
- <http://www.esmuc.cat/Viu-l-Esmuc/Actualitat/Noticies/Rosalia-l-exit-dels-ensenyaments-superiors-en-musica > [consulta 30-03-2019].
- <https://www.latingrammy.com> [consulta 3-2-2019].
- <http://www.lindabriceno.com/> [consulta 21-5-2019].
- <https://www.rosalia.com/> [consulta 21-5-2019].
- <https://www.venezuelasinfonica.com > [consulta 21-5-2019].

Vídeos

- *Como anillo al dedo*. Aymée Nuviola. AGENCIA EFE, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=qhC_-eE9zkg> [consulta 3-3-2019].
- *El discurso de Rosalía en los Grammy Latinos 2019*. THE OBJETIVE, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=M4jvzPmDaqY> [consulta 10-1-2019].
- *La cubana Aymée Nuviola gana Latin Grammy*. CIBERCUBA, 2018. <https://www.youtube.com/watchn ?v=aM4OnpgBLgk > [consulta 3-3-2019].
- *Linda Briceño ganó un Latin Grammy como productor del año*. CARATOTADIGITAL.NET, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=teQQZOeDmo8> [consulta 3-3-2019].

- *Linda Briceño- 11 Ft Ella Bric & The Hidden Figures*. LINDA BRICEÑO – ELLA BRIC, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=r4qaXnTvbas> [consulta 6-4-2019].
- *Obsession by Dori Caymmi, Gilson Peranzzetta & Tracy Mann, cover by Linda Briceño*. LINDA BRICEÑO – ELLA BRIC, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=M-nf1yx-z17o> [consulta 6-4-2019].
- *Rosalía «Está todo inventado»*. LATE MOTIV EN MOVISTAR, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Nl9OYWSrAaI> [consulta 10-1-2019].
- *Rosalía: lo que nadie está diciendo sobre EL MAL QUERER*. JAIME ALTOZANO, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=NgHXFTgaVT0> [consulta 10-11-2018].
- *Rosalía: 10 aprendizajes para startups de la nueva estrella del pop internacional ¡Tra Tra!* MARKETING4ECOMMERCE, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4aqZXrwke-o> [consulta 3-3-2019].
- *Solitud. Short Film by Linda Briceño*. LINDA BRICEÑO – ELLA BRIC, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=30wECQ9cqg8> [consulta 2-5-2019].

11

LA INFLUENCIA DEL SEXISMO EN LA MATERIA DE LENGUAJE MUSICAL EN EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE A CORUÑA. APORTACIÓN PEDAGÓGICA PARA EL AULA DE LENGUAJE MUSICAL.

Aine LINEROS RIVERA
Conservatorio Superior de Música de A Coruña

Resumen: *el presente trabajo aborda la influencia del sexismo en la materia de Lenguaje Musical en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña, para dar solución a este problema de discriminación de género. Para conocer las influencias sexistas a las que nos enfrentamos, se realiza una encuesta entre el alumnado de 1º de Grado Elemental y 2º de Grado Profesional. Debido a las respuestas obtenidas sobre contenidos sexistas en los libros de Lenguaje Musical, se realiza una exhaustiva revisión bibliográfica analizando estos contenidos. Una vez reunidos todos los datos, se elabora una aportación pedagógica para el alumnado encuestado y su profesorado, con el objetivo de hacer frente a las principales influencias sexistas a las que está expuesto dicho alumnado.*

Palabras clave: sexismo, lenguaje musical, coeducación, género, mujeres

THE INFLUENCE OF SEXISM ON THE SUBJECT OF MUSIC THEORY AT PROFESSIONAL CONSERVATORY OF MUSIC IN A CORUÑA. PEDAGOGICAL CONTRIBUTION FOR THE MUSIC THEORY CLASS.

Abstract: this work deals with the influence of sexism on the subject of Music Theory at Professional Conservatory of Music in A Coruña, with the purpose of providing a solution to this problem of gender discrimination. In order to know the sexist influences we are facing, a survey is carried out among 1st year Elementary Level and 2nd year Professional Level students. After obtaining the answers about sexist contents in the books of Music Theory, an exhaustive bibliographical revision is carried out in order to analyze these contents. Once all the data have been gathered, a pedagogical contribution is elaborated for the students surveyed and their teachers, with the aim of confronting the main sexist influences to which students are exposed.

Keywords: sexism, music theory, coeducation, gender, women

Introducción

Los problemas ocasionados por la discriminación de género, derivados de los prejuicios sexistas en nuestra sociedad, se han adentrado en las aulas. Aunque, *a priori*, pudiera parecer que el sesgo, los prejuicios, preconceptos, estereotipos y roles (tanto en su acepción general como delimitados por la terminación «de género») no tienen una vinculación directa con el mundo musical, me planteé investigar sobre su presencia e influencia en las aulas de música. Por ello realicé el estudio *La influencia del sexismo en la materia de Lenguaje Musical en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña*, como trabajo fin de estudios de la carrera de Pedagogía General y del Lenguaje Musical, que cursé en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña. Este trabajo fue dirigido por Adriana Cristina García y con un diseño inicial de la investigación tutorizado por Matilde Rubio.

Gracias a este estudio, pude constatar que todavía existen estereotipos vinculados al género en la elección del instrumento musical, en el papel de la mujer como directora instrumental o como compositora, llamando la atención la ausencia de estas últimas en los libros de texto.

Las mujeres seguimos abandonando las enseñanzas musicales en mayor porcentaje que los hombres y en las «altas esferas» musicales seguimos siendo minoría. Por ello deberíamos reflexionar sobre qué está sucediendo en el largo camino de la enseñanza musical para que se produzcan estas desigualdades. A continuación, se muestran los datos recogidos por el Ministerio de Educación, sobre los porcentajes de matrícula en enseñanzas musicales oficiales diferenciados por sexos, en los que podemos apreciar cómo disminuye el porcentaje de matriculación femenino y aumenta el masculino al avanzar en las enseñanzas musicales.

Tabla 1. Datos del Ministerio de Educación Matriculación 2014/15[1].

AÑO 2014-2015	Datos totales	Alumnos	Alumnas
Enseñanzas de música	323.693	45,9 %	54,1 %
Enseñanzas Elementales	44.808	42,7 %	57,3 %
Enseñanzas Profesionales	45.805	46,4 %	53,6 %
Enseñanzas Superiores	8.619	58,9 %	41,1 %

Tabla 2. Datos del Ministerio de Educación Matriculación 2015/16[2].

AÑO 2015-2016	Datos totales	Alumnos	Alumnas
Enseñanzas de música	329.535	45,7 %	54,3 %
Enseñanzas Elementales	43.758	42,6 %	57,4 %
Enseñanzas Profesionales	45.805	46,4 %	53,6 %
Enseñanzas Superiores	8.878	58,5 %	41,5 %

[1] Tabla elaborada con datos extraídos del Ministerio de educación: Subdirección General de estadística y estudios, Secretaría General Técnica (2016).
<https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/indicadores-publicaciones-sintesis/datos-cifras/Datosycifras1617esp.pdf>
[consulta 7-05-2019]. Estas estadísticas se elaboran con datos de dos cursos anteriores.
[2] Tabla elaborada con datos extraídos del Ministerio de educación: Subdirección General de estadística y estudios, Secretaría General Técnica (2017) <https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/indicadores-publicaciones-sintesis/datos-cifras/Datosycifras-1718esp.pdf> [consulta 7-05-2019].

Tabla 3. Datos del Ministerio de Educación Matriculación 2016/17[3].

CURSO 2016-2017	Datos totales	Alumnos	Alumnas
Enseñanzas de música	328.906	46 %	54,4 %
Enseñanzas Elementales	43.876	42,9 %	57,1 %
Enseñanzas Profesionales	46.907	45,8 %	54,2 %
Enseñanzas Superiores	8.788	58,3 %	41,7 %

Investigación

Mi investigación sobre el sexismo está centrada en el primer y último curso de la asignatura de Lenguaje Musical, para poder comparar las ideas en cuestión de género que presenta el alumnado al inicio y al final del proceso educativo de esta asignatura. Quería averiguar cuál es su grado de tolerancia frente a los prejuicios sexistas en el primer curso y qué queda de él después de todo el aprendizaje que se les ofrece en esta asignatura. Las encuestas se diseñaron para intentar obtener respuestas sinceras, que no mostrasen mi influencia sobre el alumnado encuestado.

Para identificar los posibles prejuicios sexistas del alumnado entre 8 y 11 años con relación a la elección de instrumentos, decidí presentarles una lámina con los instrumentos que se ofertan en el Conservatorio Profesional de música de A Coruña, invitarlos a buscarle a cada uno su «dueño/dueña». Se les entregó la encuesta (ver anexo I) a 32 niños y 46 niñas de 1º de Grado Elemental de ocho grupos distintos, explicándoles que era una actividad en la que tenían que asociar un muñeco, rojo o azul, con cada instrumento de la página, utilizando las pegatinas (gomets) de esos mismos colores. No estaban obligados a pegar solamente una encima de cada instrumento, aunque tampoco se sugería la posibilidad de pegar dos por instrumento. Más adelante veremos que, en el grupo de 1º de Elemental de mayor edad, llegaron a esta conclusión por sí mismos.

Como resumen de los datos recogidos en las encuestas realizadas a los grupos de primero de Grado Elemental entre ocho y catorce años, observo que:

- Las alumnas se acercan más que los alumnos a una respuesta igualitaria en cuestiones de género relacionadas con el instrumento. Intentan ser más equitativas en los resultados, incluso llegando a contabilizar el día de la propia encuesta cuántas pegatinas rojas y azules habían pegado, tratando de poner las mismas. En el caso de los alumnos, como analizaba al principio de este apartado, pegan un 10% más de pegatinas asociadas a lo masculino que a lo femenino.

- El total del alumnado entre 8 y 11 años asocia mayoritariamente los instrumentos: violín, viola, violonchelo, arpa, flauta, canto y piano al género femenino. El resto de

[3] Tabla elaborada con datos extraídos del Ministerio de educación: Subdirección General de estadística y estudios, Secretaría General Técnica (2018) <https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/indicadores-publicaciones-sintesis/datos-cifras/Datosycifras-1819esp.pdf> [consulta 7-05-2019].

Anexo I

instrumentos: contrabajo, guitarra, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, trombón, trompa, bombardino, tuba, acordeón, clave, batería y marimba son asociados con el género masculino. Los instrumentos que se acercan más a la igualdad son el violonchelo, la guitarra, el clarinete, el clave y la marimba (entre dos y diez puntos de diferencia entre géneros). El único instrumento en que los datos reflejan una asociación de género equitativa es el oboe, posiblemente por desconocimiento del instrumento.

- Las encuestas del alumnado entre 11 y 14 años se contabilizaron aparte, dada la edad de sus integrantes, la encuesta no iba a ser entendida de la misma forma. Desde que les entrego la encuesta ya comienzan a cuestionarse si lo que les pido es sexista o no levantando la mano individualmente y expresándome su preocupación. Dada la situación, hablo durante unos minutos sobre el «carácter femenino o masculino de los instrumentos», concluyendo que los instrumentos no entendían de géneros. Una vez llegada a esta conclusión, les permito pegar ambas pegatinas en cada instrumento, combinándolas y demostrando que dichos instrumentos están asociados a ambos sexos. Una vez contabilizadas las encuestas de este grupo me sorprendo enormemente al descubrir que sólo 2 alumnas y 1 alumno combinaron ambas pegatinas en todos los instrumentos. El resto, combina ambas pegatinas en algunos instrumentos pero sigue reconociendo en otros una asociación única al género femenino o al masculino.

La otra remesa de encuestas realizadas fue destinada a los grupos de 2º de Grado Profesional, último curso de la asignatura de Lenguaje Musical.

La primera hoja de la encuesta (ver anexo II) comienza reflejando el objetivo de este trabajo y agradeciendo por adelantado la colaboración en el mismo. Tras las pertinentes preguntas sobre datos personales, que no hacen perder el anonimato (sexo, género, instrumento que estudian...), se procede a realizar otro ejercicio de asociación entre género e instrumento, similar al descrito para 1º de Elemental pero con algunas diferencias, debido a la edad de los encuestados, como añadir más instrumentos, repartirlos en dos plantillas correspondientes a las agrupaciones de banda y orquesta y pedirles que reflejasen con los gomets cómo veían la situación real en cuanto a reparto de especialidades instrumentales entre hombres y mujeres y cuál les parecería que debería ser la situación ideal.

La actividad de asociación es más elaborada, teniendo que pegar un total de 80 pegatinas, la mitad destinadas a la agrupación de banda y la otra mitad a la agrupación de orquesta, con la doble tarea de marcaje (situación real y situación ideal).

Analizando los resultados que hacen referencia a la realidad que observa el alumnado de último curso de Lenguaje Musical entiendo el porqué de los resultados de las encuestas realizadas por el alumnado del primer curso; las respuestas parecen estar condicionadas por la falta de referentes femeninos en determinados instrumentos de las agrupaciones instrumentales gallegas. Parece haber una regla no escrita sobre la asociación de los instrumentos de viento metal y percusión con el género masculino, así como de instrumentos como el contrabajo, la guitarra o la gran mayoría de la familia del viento madera. Esta asociación con lo masculino incluye la mayoría de instrumentos existentes en el ambiente musical de un conservatorio y de las agrupaciones instrumentales. Esto relega a lo femenino a un grupo más reducido de instrumentos que comprenden la flauta, la familia de cuerda frotada sin el contrabajo, el piano, el canto o instrumentos de percusión como el xilófono o la pandereta. Por todo ello, realicé un estudio de la presencia femenina en las principales agrupaciones musicales clásicas de A Coruña: la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Banda Municipal de música de A Coruña. Actualmente la Orquesta Sinfónica de Galicia tiene en plantilla 78 intérpretes donde un 65% son hombres y un 35% son mujeres. La Banda Municipal de la Coruña tiene una plantilla de 43 músicos, de los cuales sólo 2 son mujeres e interpretan los instrumentos flauta y trompa, la flautista se incorporó a la agrupación en el año 2000 y la trompista en el 2007, hasta entonces, no había presencia femenina en esta agrupación.

Estos prejuicios condicionan la elección de instrumento de la mayoría de alumnos. Con los años, se dan cuenta de la desigualdad de género en el mundo musical y demandan una cantidad igualitaria de instrumentistas de ambos géneros en las encuestas. Cabe resaltar que las cantidades reales de hombres y mujeres en las agrupaciones profesionales presentan diferencias mucho mayores de lo que perciben las alumnas encuestadas, que son más críticas a este respecto que sus compañeros.

No todo el alumnado tiene la misma percepción de la realidad ni la misma idea de lo que les gustaría ver en las agrupaciones instrumentales. Ellas son mucho más duras con las cifras de desigualdad reales y ellos creen que hay más igualdad de la que realmente existe. Ambos géneros desean una cantidad igualitaria de instrumentistas y también ambos desequilibran la balanza hacia su género si se les fuerza con cantidades impares, ellas mucho más que ellos. Ellas desean encontrarse mujeres interpretando instrumentos tradicionalmente asociados a lo masculino.

Continuamos con el resto de preguntas del cuestionario. De la pregunta seis a la veinte nos encontraremos una mayoría para contestar tipo test, con respuestas dadas. Muchas de ellas se complementan con un apartado final de aclaración o justificación donde redactarán sus impresiones.

Las preguntas seis y siete continúan la temática anterior de género en relación con los instrumentos musicales. Distinguiendo entre instrumentos «mayoritariamente femeninos o masculinos» refiriéndose a la cantidad de instrumentistas, e instrumentos «para mujeres o para hombres» refiriéndose a la asociación de un género determinado para cada instrumento, excluyendo al género contrario.

Las preguntas ocho, nueve y diez indagan sobre la observación o vivencia de prejuicios sexistas en varios ambientes; en el contexto musical, con el profesorado o con el resto del alumnado.

Las preguntas once, doce y trece llevan al alumnado a preguntarse si en los libros que utilizan o han utilizado en la asignatura de Lenguaje Musical les ha llamado la atención algún contenido sexista, ya sea en su lenguaje, en sus dibujos o en la letra de sus canciones.

Visto que una gran cantidad de canciones populares y de determinados géneros actuales tienen un claro contenido sexista, las preguntas catorce y quince están redactadas según esta temática. ¿Percibe el alumnado un lenguaje sexista en las canciones populares o en las canciones actuales?

Las últimas preguntas, de la dieciséis a la veinte tienen el objetivo de recabar información y realizar un listado sobre compositoras y directoras conocidas por el alumnado.

Como resumen de este cuestionario cabe escribir un breve párrafo de cada una de las preguntas y sus resultados:

- El alumnado encuestado entiende que existen instrumentos «mayoritariamente femeninos» y «mayoritariamente masculinos». Al primer grupo pertenecen la familia de cuerda exceptuando el contrabajo, el piano y la flauta travesera. Al segundo grupo pertenece la familia de viento metal, percusión y la de viento madera exceptuando la flauta. Resultados muy similares a lo respondido por los alumnos de primero de grado elemental, por lo que está claro que estos respondieron según lo que observan en los ambientes musicales.

- La gran mayoría del alumnado no cree que haya instrumentos para un sexo u otro, creen que cualquier persona puede tocar cualquier instrumento, exceptuando un 8% de alumnas que cree que los instrumentos grandes y de viento son más propios del género masculino por «necesitar más pulmón» o tener «más fuerza». Visión que hay que intentar desmentir.

- Del alumnado encuestado, un 36% ha observado o vivido alguna situación derivada de prejuicios sexistas en el ambiente musical. Un 16% lo ha observado o vivido con

el profesorado y un 18% lo ha observado o vivido con el alumnado. Porcentajes pequeños pero alarmantes que hay que intentar erradicar a través de una enseñanza musical coeducativa.

- Dentro de los libros utilizados en la asignatura de Lenguaje Musical, el 18% del alumnado percibe contenido sexista en sus dibujos, un 13% lo percibe en su lenguaje y un 15% en las letras de las canciones que cantan.

- Los porcentajes más altos de respuestas afirmativas a la existencia de contenidos sexistas se dieron en las letras de la música popular, con un 23%, y la música actual, con un 90%, responsabilizando a los géneros «reggaeton» o «trap» actuales.

- En las últimas preguntas sobre mujeres directoras o compositoras vemos cómo la presencia de una mujer dirigiendo una agrupación en el centro ayuda a que el alumnado conozca por lo menos un referente femenino al cargo de una agrupación, porque por el resto, solo siete alumnas de todo el alumnado encuestado pudieron responder algún nombre en el apartado de directoras y compositoras, siendo alarmante el desconocimiento del alumnado de segundo de profesional sobre mujeres directoras o compositoras.

Después de recopilar los datos de las encuestas, analicé la bibliografía obligatoria y recomendada en la asignatura de Lenguaje Musical en este conservatorio, análisis demasiado extenso para formar parte de este artículo, aunque me gustaría señalar que de 12 editoriales, sólo una nombra en un breve apartado a dos mujeres compositoras. El resto de editoriales llaman la atención por su contenido sexista en dibujos, predominando siempre la figura masculina y relegando a la femenina a acciones no musicales. En las letras de las canciones, donde la música popular pone de manifiesto costumbres antiguas como la dote a pagar o el papel de la mujer exclusivamente como ama de casa. En el lenguaje empleado, siempre utilizando el masculino genérico cuando hay términos inclusivos que se podrían utilizar o siempre poniendo en boca de la figura de un profesor hombre la explicación de los ejercicios y en boca de una profesora frases negativas o de «regañina». Por último, sobre la música real que aparece en los libros, ninguna composición femenina.

Para dar solución al problema de desconocimiento sobre mujeres y música descubierto durante la fase de investigación, elaboré una aportación pedagógica.

Aportación pedagógica

La aportación constará de dos partes, una destinada al alumnado de 2º de Grado Elemental, y otra destinada al alumnado de 2º de Grado Profesional y para los docentes.

Aportación para el alumnado de Grado Profesional y docentes

Dentro de la aportación para el último curso, diseñé una página web en la que incluyo diversos ejemplos de mujeres que se dedicaron y se dedican a la música profesionalmente.

En este listado se ofrecen nombres de compositoras y enlace a algunas de sus obras principales, nombres de directoras, de intérpretes de diversos instrumentos y de pedagogas.

Con la web se pretende que el alumnado de 2º de Grado Profesional encuestado, que ya acabó sus estudios de Lenguaje Musical, tenga un soporte que consultar para conocer a mujeres que se dedican a la música, paliando así el desconocimiento en esta materia que reflejan las encuestas. Podrán consultar sus nombres y acceder a las obras de las compositoras en busca de repertorio que interpretar y compartir con sus compañeros y profesores. La web se publicó para hacerla accesible a cualquier persona interesada en el tema.

Se puede visitar en la siguiente dirección web:

<https://sites.google.com/view/donneinmusica/home>

Para una puesta en escena más interactiva se realiza una línea del tiempo en la página web <http://tiki-toki.com> con el nombre de *La historia de las mujeres en la música*, línea del tiempo hecha con diversos ejemplos de mujeres sobresalientes en el mundo de la música desde la Edad Antigua (2.000 a.C.) hasta el siglo XIX, año 2000 d.C.

<https://www.tiki-toki.com/timeline/entry/1143900/La-historia-de-las-mujeres-en-la-msica/>

también accesible desde la URL más simple:

<https://tinyurl.com/https-MulleresMusicaTimeLine>

Además, para el profesorado, (que también puede hacer uso de la página web) aporto un resumen de la historia de las mujeres en la música, elaborado a partir de material seleccionado y adaptado de varios libros como *Música y Mujeres* de Marisa Manchado[4], *Feminismo y Música* de Pilar Ramos[5], *Música, Género y Educación*, de Lucy Green[6] y las tesis de Josemi Lorenzo Arribas, *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*[7] y de María Belén Hidalgo Márquez, *Más allá del rosa o azul: análisis de la construcción de la identidad desde una perspectiva de género a través de la educación musical en la etapa de primaria*[8]; de donde recojo la idea, el orden, gran cantidad de nombres y la secuenciación de la historia. Este resumen se puede encontrar en la página web de Google Sites.

Unidades didácticas para el alumnado de 2º de Grado Elemental.

También queríamos realizar una aportación que pudiésemos llevar a la práctica con el alumnado encuestado de menor edad, es decir, con los grupos que rellenaron la encuesta mientras cursaban 1º de grado elemental, que actualmente están en 2º curso.

[4] MANCHADO, Marisa (coord.). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas la editorial, 1998.
[5] RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid, Narcea, 2017.
[6] GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid, Morata, 2001.
[7] LORENZO, Josemi. *Las mujeres y la música en la Edad Media Europea: relaciones y significados*. Tesis doctoral. Cristina Segura Graíño (dir.). Madrid, Universidad Complutense, 2004.
[8] HIDALGO, Mª Belén. *Más allá del rosa o azul: análisis de la construcción de la identidad desde una perspectiva de género a través de la educación musical en la etapa de primaria*. Tesis doctoral. Emilia Moreno Sánchez (dir.). Huelva, Universidad de Huelva, 2016.

Se diseñaron para ellos tres unidades didácticas transversales, para realizar a lo largo del curso en las dos sesiones al final de cada trimestre, después de los exámenes. Estas unidades coeducativas están realizadas con el objetivo de visibilizar el papel de la mujer en la historia de la música y de favorecer el conocimiento e interpretación de las obras de varias compositoras en el aula. Todo esto, a través de la realización de lecciones de entonación, dictados, repentes rítmicos y la interpretación de unas piezas para acompañar con instrumental Orff, estando todo este material realizado con fragmentos y obras de las siguientes compositoras: Francesca Caccini, Maddalena Casulana, Cecile Chaminade, Carlotta Ferrari, Elisabetta de Gambarini, Fanny Hensel, María Malibrán, Hildegard von Bingen y Clara Weick Schumann.

El trabajo realizado a lo largo de las seis sesiones coeducativas desembocará en una audición final, donde el alumnado interpretará una versión musicalizada del cuento *Los Colore*s, historia que aparece dentro del libro *Cuentos para antes de despertar* de Nunila López Salamero[9], ilustrado por Myriam Cameros Sierra. Con el visto bueno de estas dos autoras, se realizó una adaptación del cuento al mundo de la música, quedando acompañado con arreglos propios para pequeños conjuntos instrumentales y voces infantiles de algunas de las obras trabajadas en las mencionadas unidades didácticas.

Como muestra del posible resultado final, se grabó un vídeo con la ayuda de unos buenos amigos: Esteban Zapata Blanco, Antonio Facal Rivas y Cris Rodríguez Iglesias en la grabación y edición de audio y vídeo, María Sanz Roibás como intérprete de bombardino, Ángel Fernández Pintor como intérprete de flauta, Álvaro Martín Ares como intérprete de clarinete y Carlota Salgado Leal como ilustradora, con unos dibujos magníficos basados en la estética creada por Myriam Cameros para estos personajes. Por último decir, que mi voz es la que narra este cuento adaptado.

Comenzamos grabando el audio del cuento, los instrumentos Orff como fondo musical, junto con los solistas de flauta, bombardino y clarinete. Continuamos grabando y dibujando los personajes, para después unirlo todo en el ordenador creando este resultado:

<https://www.youtube.com/watch?v=UjKhHVivJJI&t=2s>

<https://tinyurl.com/https-MulleresMusicaCuento>

A continuación, adjunto la muestra de la última unidad transversal realizada, para quien quiera sea libre de utilizar estas melodías compuestas por mujeres, adaptadas para realizarse en la clase de Lenguaje Musical.

Unidad Transversal 3

Priére á la madonne de María Malibrán

Justificación

En esta última unidad haremos una primera sesión con contenidos similares a las dos anteriores. La sesión final está reservada al ensayo y unión de las tres piezas de instrumental Orff y la lectura y explicación del cuento a musicalizar.

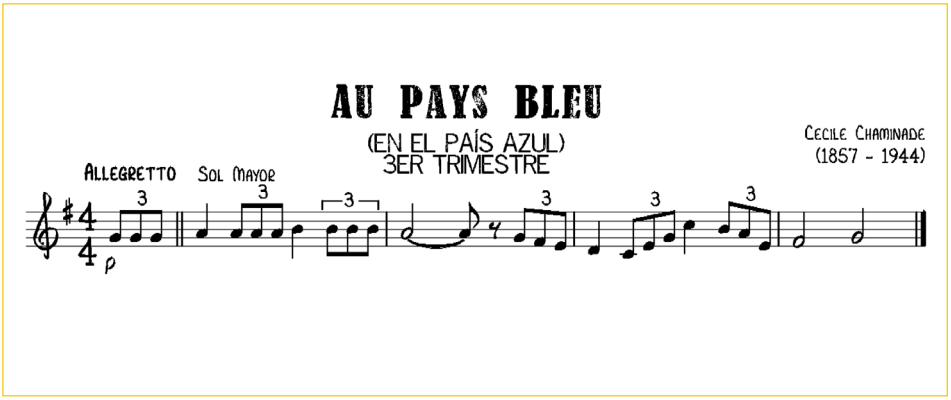
[9] LÓPEZ SALAMERO, Nunila. *Cuentos para antes de despertar. Los Colores*. Barcelona, Planeta, 2012.

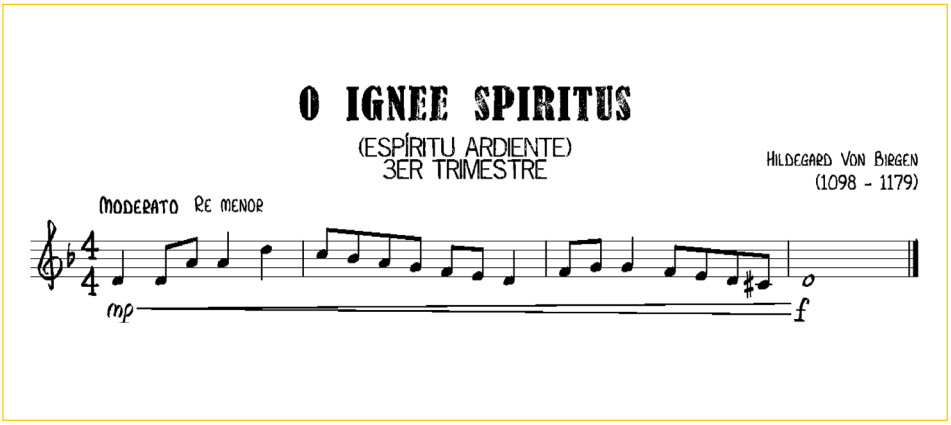
Para la primera sesión utilizaremos como lección de entonación la melodía de la tercera obra con instrumental *Orff, Priére a la madonne* de María Malibrán. Al utilizarla como lección de entonación veremos la versión con acompañamiento de piano. Esta obra está en FaM y compás 6/8.

Como lectura rítmica rescataremos el trabajo realizado en la unidad uno con instrumental de percusión de sonido indeterminado a cuatro voces, pero esta vez con dos fragmentos de la obra de Fanny Hensel, *Im Wald*, en 4/4 y 6/8.

Realizaremos un dictado en Sol M, fragmento extraído de la obra *Au pays bleu* de Cecile Chaminade en compás 4/4 con anacrusa de tresillo de corcheas y gran presencia rítmica de este motivo en todo el dictado. Realizaremos también otro dictado en Rem, 4/4, extraído de la obra *O ignee spiritus* de Hildegard von Bingen al que le he compuesto ritmo a su escritura neumática.

Para finalizar la primera sesión, ensayaremos con el instrumental Orff la pieza *Priére a la Madonne* que previamente vimos en entonación cantando su melodía. Distribuiremos el ensayo de su acompañamiento armónico con instrumental Orff a lo largo de las dos sesiones que nos quedan.

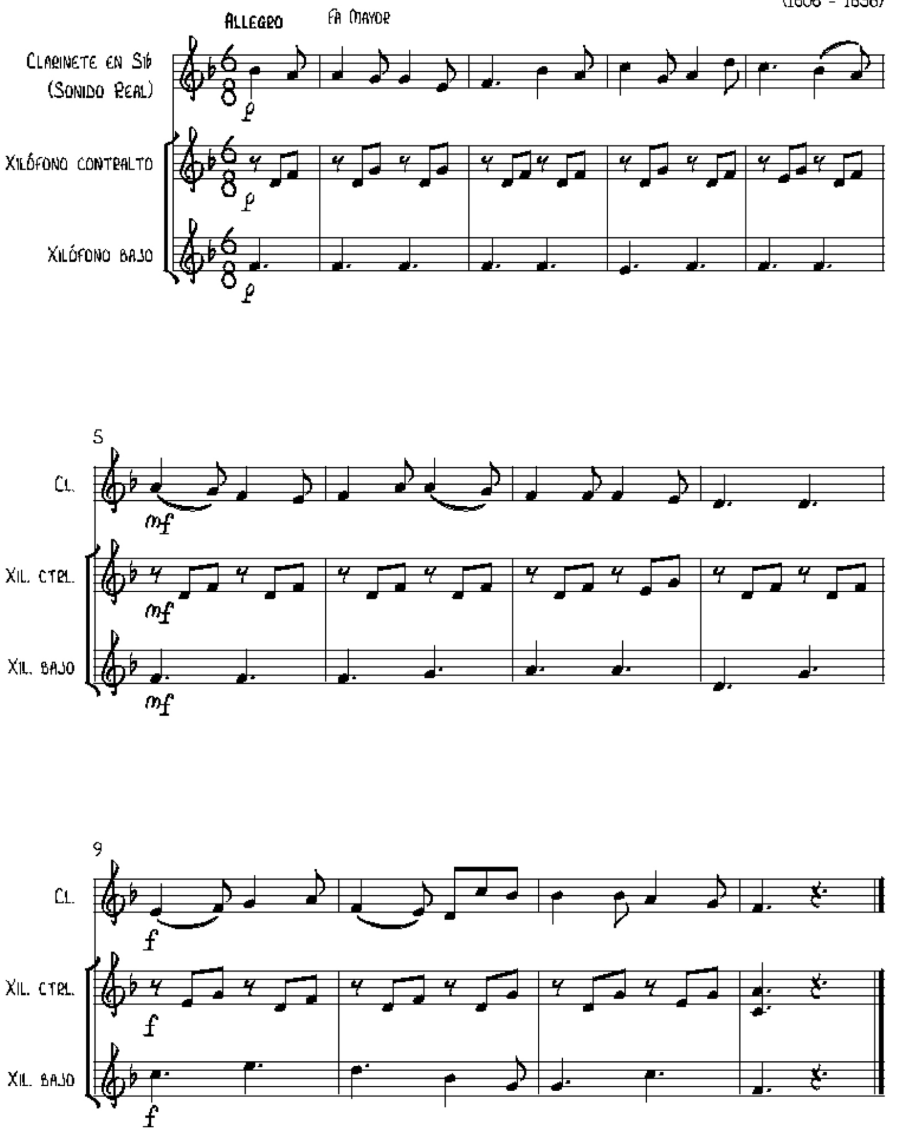




PRIÈRE À LA MADONNE

(PLEGARIA A LA VIRGEN)
3ER TRIMESTRE

María Malibrán
(1808 - 1836)



IM WALD

(EN EL BOSQUE)
3ER TRIMESTRE

FANNY HENSEL
(1805 - 1847)

ALLEGRO VIVACE

MARACAS
CAJA CHINA
CLAVES
TRIÁNGULO

mp

5

MRCS.
CAJA CH.
CLV.
TRI.

mf

POCO PIÙ PRESTO

9

MRCS.
CAJA CH.
CLV.
TRI.

f

PRIÈRE À LA MADONNE

(PLEGARIA A LA VIRGEN)
3ER TRIMESTRE

María Malibán
(1808 - 1836)

Allegro — Fa Mayor

Allegro

Piano

5

Fl.

mf

Pno.

mf

9

Fl.

f

Pno.

f

Conclusiones

Gracias a este trabajo he podido alcanzar los objetivos que me había propuesto. He investigado las influencias sexistas en la iniciación musical a través de las encuestas realizadas y descubrí que el alumnado está rodeado por estas influencias en varios ámbitos. Escogí tratar los siguientes: la asociación de un género con una determinada familia de instrumentos; ya sea por ciertas creencias de la existencia de instrumentos para un género u otro o porque es a lo que estamos habituados en la realidad del ambiente musical de las agrupaciones de la ciudad coruñesa, este último factor parece haber tenido una gran influencia en el alumnado encuestado.

A sabiendas que era un tema delicado, decidí preguntar sobre la presencia de situaciones sexistas en el ambiente musical y entre la comunidad educativa. Resultaron ser pocas estas situaciones, respuesta que me alivia, pero llama la atención cómo perciben más situaciones sexistas los alumnos que las alumnas; cuestión digna de estudio posterior, por si realmente las alumnas las viven pero no las perciben como tal.

Las respuestas obtenidas en las encuestas sobre los contenidos sexistas en los libros de lenguaje musical, en sus dibujos y en la letra de las canciones, me hicieron llegar más allá y proponerme el análisis de la bibliografía obligatoria y recomendada. No presente en este artículo debido a su extensión.

No me sorprendió la cantidad de ejemplos que aportaron a la pregunta sobre influencias sexistas en la música actual. Muchos de ellos explicaron ser conocedores de estos estilos de música (Reggaeton y Trap) y de lo que dicen, pero no escucharlos.

Lo que más me preocupó de los resultados de las encuestas y en lo que centré la aportación fueron las asociaciones de instrumentos con un género masculino o femenino en los más pequeños y el profundo desconocimiento del papel de la mujer en la historia de la música de los mayores. Una amplia mayoría del alumnado no supo aportar ningún ejemplo sobre mujeres compositoras o directoras.

Una vez observadas todas las influencias sexistas por las que está rodeado el alumnado en el ámbito de la educación musical oficial, propuse varias formas de actuación. Éstas se recogen bajo el título de «aportación» en este trabajo.

Espero que después de este trabajo se comprenda el papel de la mujer en la música a lo largo de la historia, su evolución, las influencias sexistas a las que estuvo sometida y que el desconocimiento deje de servir de excusa para invisibilizar sus trabajos. Con el deseo de que no vuelvan a caer en el olvido sus grandes y necesarias aportaciones.

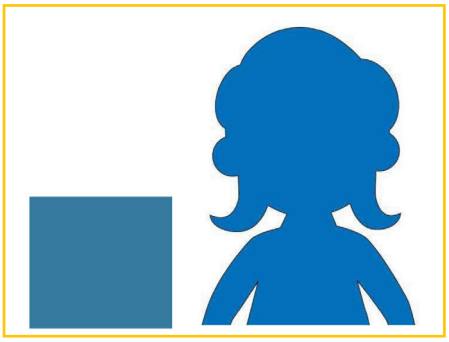
ANEXO II

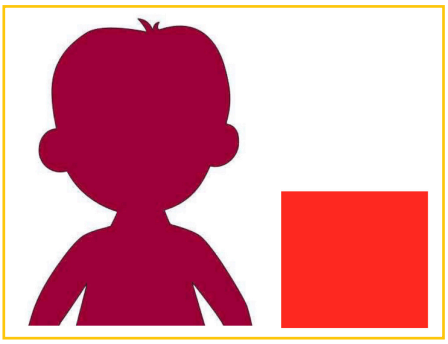
La influencia del sexismo en la iniciación musical en el Conservatorio Profesional de música de A Coruña.

Este cuestionario forma parte del trabajo de fin de estudios de Aine Lineros Rivera, estudiante de Pedagogía del Lenguaje Musical, del Conservatorio Superior de Música de A Coruña. El estudio tiene por objeto recoger las primeras influencias sexistas que percibe el alumnado en el contexto musical.

Este cuestionario es anónimo y su información será utilizada exclusivamente para el trabajo de investigación. Se agredecerá la colaboración prestada ya que su aportación forma parte fundamental de este estudio.

ASOCIA CADA INSTRUMENTO CON CADA UNA DE ESTAS SILUETAS Y SUS CORRESPONDIENTES PEGATINAS DE COLORES





PERFIL DEL ENCUESTADO:

INSTRUMENTO MUSICAL: .....

EDAD: .....

SEXO: HOMBRE ☐ MUJER ☐

Gracias por tu colaboración!

La influencia del sexismo en la iniciación musical en el Conservatorio Profesional de música de A Coruña.

Este cuestionario forma parte del trabajo de fin de estudios de Aine Lineros Rivera, estudiante de Pedagogía del Lenguaje Musical, en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña. El estudio tiene por objeto recoger las primeras influencias sexistas que percibe el alumnado en el contexto musical.

Este cuestionario es anónimo y su información será utilizada exclusivamente para el trabajo de investigación. Se agredecerá la colaboración prestada ya que su aportación forma parte fundamental de este estudio.

Preguntas relacionadas con la actividad anterior

Gracias por tu colaboración

PERFIL DEL ENCUESTADO:

Marca con una X:

1 Qué instrumento musical tocas? .....

2 Qué edad tienes? .....

3 Tú Sexo: MUJER ☐ HOMBRE ☐

4 Tú Género: FEMENINO ☐ MASCULINO ☐

CUESTIONARIO

Marca con una X:

5 Colocaste las pegatinas según lo que observas en la realidad de las agrupaciones profesionales o lo que te gustaría observar en ellas?

☐ LA REALIDAD

☐ LO QUE ME GUSTARÍA

☐ LAS COLOQUÉ ALEATORIAMENTE

6 En las orquestas y bandas profesionales, consideras que existen instrumentos **mayoritariamente femeninos o masculinos**?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

Si contestaste que SÍ en la pregunta anterior, podrías escribir algún ejemplo?

INSTRUMENTOS MAYORITARIAMENTE FEMENINOS: .....

INSTRUMENTOS MAYORITARIAMENTE MASCULINOS: .....

7 Crees que existen instrumentos musicales **"para mujeres"** y otros **"para hombres"**?

- [ ] SÍ
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

Justifica tu respuesta: .....

8 Alguna vez has observado/vivido alguna situación de prejuicio sexista en un **contexto/ambiente musical**?

- [ ] SI, OBSERVADO
- [ ] SI, VIVIDO
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

9 Alguna vez has observado/vivido alguna situación sexista con **el profesorad**o?

- [ ] SI, OBSERVADO
- [ ] SI, VIVIDO
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

10 Alguna vez has observado/vivido alguna situación sexista con el **alumnado**?

- [ ] SI, OBSERVADO
- [ ] NO
- [ ] SI, VIVIDO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

11 En los **libros de clase**, te ha llamado la atención algún **tipo de lenguaje** sexista?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

12 En los **libros de clase**, si tenían **dibujos/imágenes** has observado alguna con contenido sexista?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

13 Cuándo cantáis una **canción con letra** de algún libro de los de clase, te ha llamado la atención alguna letra por su significado sexista?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

14 Has cantado o escuchado alguna vez una **canción popular** con un lenguaje sexista? Sabrías decir cual?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

15 Te ha llamado la atención alguna vez una **canción actual** por su lenguaje sexista? Sabrías decir el género?

- [ ] SI
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

16 En los años que llevas como instrumentista, te ha **dirigido** alguna vez una **mujer** en alguna agrupación? Tipo de agrupación: instrumental, vocal…

- [ ] SI > Tipo de agrupación .....
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

17 **Has visto** alguna vez alguna mujer dirigir una agrupación instrumental/vocal?

- [ ] SI, INSTRUMENTAL
- [ ] SI, VOCAL
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

18 Alguna vez **has interpretado** tanto individualmente o en grupo, alguna composición de una mujer?

- [ ] SI, INDIVIDUALMENTE
- [ ] SI, EN GRUPO
- [ ] NO
- [ ] NO SABRÍA CONTESTAR

Recuerdas el nombre de la compositora y/o título de la obra? .....

19 Tomándote unos minutos para hacer memoria, a cuántas **mujeres compositoras** podrías nombrar?

20 Para finalizar, a cuántas **directoras de orquesta/banda** podrías nombrar?

Gracias por tu colaboración

Referencias bibliográficas

- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid, Morata, 2001.
- HIDALGO, Mª Belén. *Más allá del rosa o azul: análisis de la construcción de la identidad desde una perspectiva de género a través de la educación musical en la etapa de primaria*. Tesis doctoral dirigida por Emilia Moreno Sánchez (dir. tes.). Huelva, Universidad de Huelva, 2016.
- LÓPEZ, Nunila. *Cuentos para antes de despertar*. *Los Colores*. Barcelona, Planeta, 2012.
- LORENZO, Josemi. *Las mujeres y la música en la Edad Media Europea: relaciones y significados*. Tesis doctoral dirigida por Cristina Segura Graíño (dir. tes.). Madrid, Universidad Complutense, 2004.
- MANCHADO, Marisa (Coord.). Música y mujeres. *Género y poder*. Madrid, Horas y horas la editorial, 1998.
- RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid, Narcea, 2017.

Páginas webs

- <https://sites.google.com/view/donneinmusica/home>
- <http://tiki-toki.com>
- <https://www.tiki-toki.com/timeline/entry/1143900/La-historia-de-las-mujeres-en-la-msica/>
- <https://tinyurl.com/https-MulleresMusicaTimeLine>
- <https://www.youtube.com/watch?v=UjKhHVivJJI&t=2s>
- <https://tinyurl.com/https-MulleresMusicaCuento>

12

LA INVISIBILIDAD SONORA: PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN DESDE UN CONSERVATORIO SUPERIOR.

GRUP DE RECERCA SONORA[1]
José Miguel SANZ, Paula TAMARIT,
Mª José LABRADOR, Mª Cristina AGUILERA y Daniel LABRADA[2].

Resumen: *mediante el proyecto «La invisibilidad sonora», nos proponemos investigar las obras musicales más representativas compuestas por mujeres españolas, prestando especial importancia en las creaciones provenientes de compositoras valencianas, para contribuir al desarrollo musical, cultural y artístico de nuestros alumnos. No hay más que cotejar las Guías Docentes de los Conservatorios Superiores de la Comunidad Valenciana para comprobar la falta de nombres femeninos entre las listas de autores propuestos para su estudio e interpretación. El presente artículo pretende mostrar la actividad de La Invisibilidad Sonora en su proceso de investigación, análisis, valoración, interpretación y difusión de repertorios creados por compositoras, en el contexto de un centro de educación musical superior, incidiendo en los objetivos, metodología y las actividades desarrolladas a lo largo de los dos cursos de existencia.*

Palabras clave: compositoras, Conservatorio Superior de Música, invisibilidad sonora, Grup de Recerca Sonora, musicología de género.

THE INVISIBILIDAD SONORA: PROPOSAL OF RECHEARCH IN A SUPERIOR CONSERVATORY

Abstract: through the project *«La invisibilidad sonora»*, we propose to investigate the most representative musical works composed by Spanish women, paying special importance in the creations coming from Valencian composers, to contribute to the musical, cultural and artistic development of our students. It is necessary to compare the Teaching Guides of the high conservatories of the Valencian Community to verify the lack of female names among the lists of authors proposed for study and interpretation. This article aims to show

[1] El GRUP DE RECERCA SONORA surge como grupo de investigación interdisciplinar dentro de las líneas de investigación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) Sociología musical y Creativa-Performativa. Comparte estas dos líneas con la triple finalidad de investigar la realidad de la creación musical de las mujeres, desde una perspectiva sociológica e histórica; difundir este repertorio dándolo a conocer mediante los canales definidos en el propio proyecto; e interpretar estos repertorios desde el núcleo de centros de formación musical, tanto dependientes del ISEACV como centros enclavados en otras realidades.

[2] José Miguel Sanz (Investigador Principal) es Catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia (en adelante CSMV), y Profesor Asociado del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València (UV); Paula Tamarit es Catedrática de Repertorio con piano para instrumentos del CSMV; Mª José Labrador es Profesora Titular del Departamento de Lingüística Aplicada de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV); Mª Cristina Aguilera es Catedrática de Música de Cámara del CSMV; y Daniel Labrada es Profesor del Conservatorio Profesional de Música de Castellón y Profesor de la Facultad de Magisterio y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir» (UCV).

the activity of *La invisibilidad Sonora* in its process of research, analysis, evaluation, interpretation and dissemination of repertoires created by composers, in the context of a higher music education centre, impacting on the objectives, methodology and activities developed throughout the two life courses.

Keywords: composers, Superior Conservatory of Music, sonorous invisibility, Sonorous Research Group, gender musicology.

Introducción

En 2017, tanto el Premio Nacional de Música en Composición como el de Interpretación recayeron en dos mujeres: Teresa Catalán (Composición) y Rosa Torres-Pardo (Interpretación). Sus nombres se sumaron a un selecto y restringido grupo de mujeres integrado por figuras como María de Alvear, Elena Mendoza, María Bayo, Carmen Linares, que a su vez ampliaban una lista integrada por *mitos* como Teresa Berganza, Monserrat Caballé, Alicia de Larrocha o Victoria de los Ángeles. Igualmente en 2017, la compositora Raquel García-Tomás recibió el Premio el Ojo Crítico de Música Clásica.

La presencia y el papel relevante de la música escrita o interpretada por mujeres es una realidad ineludible. No obstante, esta afirmación probablemente innecesaria por obvia, contrasta con el cotejo de determinadas realidades: sorprende constatar que en los conciertos de abono de la Orquesta de Valencia (temporada 2017-2018), únicamente Matilde Salvador represente esta realidad, con la programación de una selección del ballet *El ruiseñor y la rosa*; o en la Orquesta Sinfónica de Galicia, únicamente se programe, en la misma temporada, el *Concierto para violín* de la contemporánea compositora finesa Kaija Saariaho. Sorprende igualmente, como después se detallará, cotejar el porcentaje de mujeres que integran las plantillas de agrupaciones orquestales, españolas o no.

Ante esta situación, y en el marco de las líneas de investigación promovidas por el Instituto Superior de Enseñanzas artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV), surge el *Grup de Recerca Sonora*, integrado por un grupo de docentes, el cual ha promovido el proyecto de investigación «La invisibilidad sonora»[3], con los siguientes objetivos:

- Investigar la producción de mujeres compositoras españolas, centrándose en el marco de la Comunidad Valenciana;
- Visibilizar la música creada por mujeres en el ámbito educativo, tanto desde un planteamiento teórico como performativo;
- Fomentar la inclusión de este repertorio en las Guías Docentes de los diversos departamentos y centros de diferentes niveles educativos;
- Promover la publicación de obras y/o estudios inéditos en este ámbito;
- Organizar conciertos, conferencias, tablas redondas, seminarios, jornadas, encuentros,... en torno a esta línea investigadora, como principal plataforma de difusión de esta vertiente creativa;
- Crear puentes de colaboración con diferentes entidades culturales y académicas;

[3] Véase SANZ, José Miguel y otros. «La invisibilidad sonora». *Notas de paso*, 6 (2018).

- Crear un fondo de partituras de obras compuestas por mujeres a disposición de la comunidad educativa.

«La invisibilidad sonora» viene a sumarse a proyectos colectivos o individuales, como los promovidos por la Asociación Mujeres en la Música, el proyecto *Fet per dones*, Kassia o el Quinteto Casulana.

Algunos datos para la reflexión

Los conservatorios superiores tienen un potencial divulgativo evidente, puesto que el conjunto de repertorios sugeridos o seleccionados a lo largo de la larga etapa de formación de un estudiante, como cúmulo de experiencias personales y profesionales, va a condicionar su propia naturaleza como músicos y músicas, sea cual sea su especialidad. Los conservatorios tienen la posibilidad –y obligación– de mostrar un amplio abanico de obras de distintos tiempos, lugares y corrientes estéticas. Este conocimiento, cuanto más amplio y variado sea, condicionará la superación de cánones y estereotipos que en determinados momentos limitan la formación de los estudiantes, y por lo tanto de los posteriores profesionales y públicos. Lo que no se conoce no se aprecia. Partiendo de este planteamiento, el Grup de recerca Sonora cotejó las Guías Docentes del CSMV del curso 2018-2019, focalizando la búsqueda en la presencia de obras escritas por mujeres, obteniéndose los siguientes datos:

Tabla 1: Presencia de obras escritas por mujeres presentes en las Guías Docentes del curso 2018-2019 del CSMV [Fuente: Elaboración propia].

DEPARTAMENTO(S)	COMPOSITORES	COMPOSITORAS
VIENTO-MADERA	96%	4%
VIENTO-METAL	100%	0%
CUERDA	99%	1%
MÚSICA DE CÁMARA	80%	20%

Estos datos vinieron a sumarse a otra evidencia: analizando el número de obras programadas compuestas por mujeres en orquestas profesionales, se volvió a constatar la presencia de esta circunstancia, «techo de cristal», o mera evidencia cuantitativa:

Tabla 2: Presencia de obras escritas por mujeres presentes en las programaciones de las temporadas de abono durante la temporada 2018-2019[4] [Fuente: Elaboración propia].

COMPOSITORES PROGRAMADOS	COMPOSITORAS PROGRAMADAS
ORQUESTA DE VALENCIA (TEMPORADA DE ABONO 2018-2019) (https://www.palauvalencia.com/wp-content/uploads/2018/09/doble-pagina-jpg-45.jpj)	
123	**0**
ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA(TEMPORADA DE ABONO 2018-2019) https://www.orquestaciudaddegranada.es/programa-temporada-2018-19/	
39	**0**
ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN (TEMPORADA DE ABONO 2018-2019) https://www.oscyl.com/assets/temporada-oscyl-2018-2019-web.pdf	
58	**0**

[4] La elección de las programaciones fue aleatoria. Tabla elaborada con datos extraídos de las páginas web de las orquestas citadas <https://www.orquestaciudadgranada.es/> [consulta 6-6-2019], <https://www.palauvalencia.com/orquestra-de-valencia/> [consulta 6-6-2019], <https://www.oscyl.com/> [consulta 6-6-2019].

Otra fuente del estado de la cuestión lo supuso el cotejo del porcentaje de mujeres integrantes en distintas orquestas españolas, elegidas aleatoriamente (durante la temporada 2016-2017)[5].

Tabla 3: Porcentaje de mujeres integrantes de diversas orquestas profesionales españolas [Fuente: Elaboración propia].

CUERDA	VTO. MADERA	VTO. METAL	PERCUSIÓN	ARPA	TOTAL
ORQUESTA SINFÓNICA GALICIA					
16/52 (31%)	3/12 (25%)	1/11 (9%)	0/3 (0%)	1/1 (100%)	26,58%
ORQUESTA SINFÓNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU					
19/45 (42%)	4/16 (25%)	0/11 (0%)	0/1 (0%)		31,51%
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA COMUNITAT VALENCIANA					
15/35 (43%)	4/11 (36%)	0/11 (0%)	0/2 (0%)	1/1 (100%)	33,33%
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RTVE					
23/53 (43%)	3/12 (25%)	0/14 (0%)	0/4 (0%)		31,33%
ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID					
26/61 (43%)	3/13 (23%)	0/15 (0%)	0/5 (0%)	2/2 (100%)	32,29%

Pero cuando contrastamos estos datos con los porcentajes de chicos/chicas que estudian música en los centros de enseñanza profesional de música, la situación resulta paradójica y sorprendente. Sirva como ejemplo la siguiente tabla, en la que se muestran los datos de alumnos y alumnas que acaban sus estudios profesionales de música en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia.

Tabla 4: Estudiantes que acaban el Grado Profesional de Música en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia (datos del curso 2016-2017). [Fuente: Albero, L., 2017, p. 12].

CUERDA	VTO. MADERA (sin saxofones)	VTO. METAL	PERCUSIÓN	ARPA	TOTAL
55/97 (57 %)	89/124 (72%)	22/75 (29%)	6/22 (27%)	8/10 (80%)	54,88%

¿Cómo entender la desproporción entre el número de chicas que acaban sus estudios en instrumentos pertenecientes a cualquier familia instrumental y el de componentes de las orquestas profesionales?, ¿Qué justifica, por ejemplo, que el 27% de percusionistas no se vea reflejado en las plantillas profesionales?, ¿Por qué del 54.88% medio de estudiantes femeninas se ve representado en un 31.01% de las plantillas profesionales aleatoriamente seleccionadas? (lo que supone una disminución de prácticamente un 25%...).

Sin duda, razones de «tradición», sociológicas y culturales truncarían las posibles respuestas a estas interrogantes, pero, en nuestra opinión, datos como los expuestos[6]

[5] Tabla elaborada con datos extraídos de las páginas web de las respectivas orquestas. <http://www.sinfonicadegalicia.com> [consulta 6-6-2019], < https://www.liceubarcelona.cat/es/orquesta-sinfonica> [consulta 6-6-2019], <https://www.lesarts.com/es/palau-de-les-arts/orquestra-de-la-comunitat-valenciana/> [consulta 6-6-2019], <https://osm.es/> [consulta 6-6-2019], <http://www.rtve.es/orquesta-coro/orquesta/> [consulta 6-6-2019].

[6] Al igual que otros como los aportados por Javier Noya en NOYA, Javier. *Sociología de la Música: fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid, Tecnos, 2017, o el informe realizado por la Asociación Clásicas y Modernas en colaboración con la SGAE, *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* (2019).

justifican la existencia de proyectos como el presente, que deben, desde la conciencia de su dimensión y posibilidades, y como parte de un movimiento general que afortunadamente se está desarrollando, contribuir a revertir esta situación.

Fases del trabajo

El trabajo del *Grup de Recerca Sonora*, en sus dos cursos de actividad, se ha planteado en cinco fases con un carácter anual, pudiendo concretarse de la siguiente forma:

>> FASE 0 (Inicial): Herramientas metodológicas, como el *brainstorming* o tertulias dialógicas entre los miembro del equipo y el alumnado del centro implicado son muy útiles para la definición de objetivos, la exposición de ideas y el surgimiento de propuestas, tratando de fomentar un ambiente de trabajo enriquecedor e imprescindible entre los miembros del equipo.

>> FASE 1 (De investigación documental): Métodos cuantitativos y documentales permiten la búsqueda de materiales, su ordenación y posterior catalogación. En esta fase de búsqueda documental se investigan fuentes primarias y secundarias, se revisa la bibliografía existente, y se trata de implicar al alumnado del centro para su participación en el proyecto. La utilización del porfolio o el diario de campo son adecuadas herramientas para esta fase del trabajo.

>> FASE 2 (De análisis): Métodos cualitativos. El análisis de las obras encontradas, desde el punto de vista de la historia y de la sociología, de la interpretación del repertorio y su aplicabilidad en el aula de centros profesionales y superiores, incluye la utilización de diferentes herramientas como la realización de entrevistas (para valorar elementos alrededor de la propia obra), la observación participante (por ejemplo en el proceso de aprendizaje y valoración del repertorio por parte del profesorado y alumnado), o la observación externa (por profesorado e intérpretes ajenos al proyecto, que pueden valorar la aportación al desarrollo competencial del alumnado a partir del repertorio seleccionado).

>> FASE 3 (De difusión): En esta fase es muy importante tener en cuenta las posibilidades reales de desarrollo del proyecto, por lo cual, herramientas como encuestas y/o entrevistas con personas o instituciones pueden favorecer el desarrollo de las actividades (conciertos, grabaciones ediciones,…).

>> FASE 4 (De evaluación y redefinición): La evaluación del proyecto puede utilizar herramientas como rúbricas de evaluación que permitan reflejar la consecución de los objetivos propuestos con la máxima objetividad, y tertulias dialógicas que favorezcan exponer las observaciones de los diferentes miembros del grupo de investigación, con el propósito de profundizar en los elementos positivos de desarrollo del trabajo, mejorando aquellos aspectos que hayan supuesto dificultades al proyecto.

[7] En el momento actual se han realizado entrevistas a las compositoras Maria Teresa Oller, Dolores Sendra y Teresa Catalán. Véase SANZ, José Miguel y otros. «Dolores Sendra: In memoriam». *Notas de paso*, 7 (2019).

Ilustración 1: Carteles de algunos de los conciertos realizados a lo largo de los cursos 2017-2018 y 2018-2019 [Fuente: Elaboración propia].

El desarrollo del proyecto a lo largo de los cursos 2017-2018 y 2018-2019 ha conllevado la organización de conciertos donde han podido escucharse obras de Ángeles Sánchez Benimeli, Anna Bofill, Claudia Cañamero, Teresa Catalán, María Faubel, Pilar Jurado, Silvia León, Mª Ángeles López Artiga, Maria Teresa Oller, Iluminada Pérez, Ofelia Raga, Matilde Salvador,… de diferentes formatos, géneros y propuestas estéticas. Un punto culminante lo supuso el estreno del *Concierto para piano y orquesta en sol menor*,

obra de Maria Teresa Oller que fue interpretado por Bartomeu Jaume (piano) junto a la Orquesta del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, dirigida por Ramón Ramírez. La obra, compuesta en 1953, había permanecido más de 60 años en el olvido, consiguiendo finalmente el «milagro» de dar a conocer una obra de estas características.

Ilustración 2: Cartel del concierto interpretado el 5 de junio de 2019, homenaje a la compositora María Teresa Oller

Ya están en imprenta las ediciones de dos piezas para piano de María Teresa Oller *(Capricho en estilo popular y Preludio en do sostenido menor)*, y tres piezas religiosas para coro mixto de Dolores Sendra. Pequeños pasos en la superación de una injusticia histórica.

Conclusiones

La aceptación del proyecto, tanto a nivel de compositoras, intérpretes, ponentes, profesorado, Junta Directiva y público han reafirmado la idoneidad de los objetivos que *Grup de recerca Sonora* se planteaba al iniciar el proyecto de investigación *La invisibilitat sonora*. La acogida por parte de las compositoras ha sido extraordinaria: han cedido sus obras, accedido a ser entrevistadas, e incluso aportando información sobre otras compositoras cuya obra se mantiene en el olvido.

Los jóvenes estudiantes del Conservatorio han participado desinteresadamente en los conciertos, acercándose a los nuevos repertorios que, bien por su escasa difusión o por su inminente contemporaneidad, les resultaban desconocidos. En ocasiones han incluso contado en los conciertos con las compositoras de las obras, lo cual supone uno de los retos más estimulantes para un intérprete.

El profesorado ha evidenciado su interés ante estos nuevos repertorios, mostrando su predisposición a incorporar estos nuevos repertorios a sus Guías Docentes, asegurando así el conocimientos y difusión de los nuevos repertorios.

La Junta Directiva del Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de Valencia se ha mostrado en todo momento colaboradora, facilitando la utilización de las instalaciones del centro, y cuantas necesidades organizativas o técnicas ha conllevado la realización de los conciertos en el centro.

Y finalmente el público (formado por todos los estamentos anteriores más aquellas personas que han acudido al centro a conocer el proyecto), han mostrado su aceptación y escucha crítica ante esta propuesta.

Mucho queda por hacer. La cantidad –y calidad– de repertorio que se ha evidenciado, que ha resonado desde su silencio, muestra la necesidad de proseguir en esta línea de descubrimiento, análisis, interpretación y difusión. El interés de los profesores y profesoras debe ahora mostrarse en la inclusión de algunas de estas obras en las Guías Docentes, siendo esta pues la consecución de uno de los objetivos propuestos. Además, el centro –cualquier centro superior– cuenta con unas posibilidades materiales, organizativas e interpretativas (al disponer de prácticamente todas las especialidades instrumentales, coro, canto, grupos de cámara, banda, orquesta,…) que lo convierten en un estamento único en cuanto posibilidad de difusión del repertorio, libre de intereses comerciales o empresariales. La utilización de dichos recursos puede además conseguir un objetivo secundario: dar a conocer las actividades del conservatorio en la sociedad, lo que supone un reto en el mundo despersonalizado en el que en muchas ocasiones desarrolla su actividad.

Referencias bibliográficas

- ALBERO, Laura. *Música y género* [Trabajo de aula de Estética de la Música. CSMV]. Valencia, s.e, 2017.
- ASOCIACIÓN CLÁSICAS Y MODERNAS/SGAE. *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* Rubén Gutiérrez, Pilar Pastor, Margarita Borja y Soraya Sánchez, (dirs.). Madrid, Clásicas y Modernas/Asociación Mujeres en la Música/Asociación Mujeres Creadoras de Música en España, 2019.
- NOYA, Javier. *Sociología de la Música: fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid, Tecnos, 2017.
- SANZ, José Miguel y otros. «La invisibilidad sonora: un primer balance». *Anuari de Investigación* del ISEACV, 2019. (En proceso de publicación).
- SANZ, José Miguel y otros. «Dolores Sendra: In memoriam». *Notas de paso*, 7 (2019). <http://revistadigital2.csmvalencia.es/dolores-sendra-memoriam/>
- SANZ, José Miguel y otros. «La invisibilidad sonora». *Notas de paso*, 6 (2018). <http://revistadigital2.csmvalencia.es/la-invisibilidad-sonora/>

Páginas webs

- <http://revistadigital2.csmvalencia.es> [consulta 6-6-2019].
- <https://www.orquestaciudadgranada.es/> [consulta 6-6-2019].
- <https://www.palauvalencia.com/orquestra-de-valencia/> [consulta 6-6-2019].
- <https://www.oscyl.com/> [consulta 6-6-2019].
- <http://www.sinfonicadegalicia.com> [consulta 6-6-2019].
- < https://www.liceubarcelona.cat/es/orquesta-sinfonica> [consulta 6-6-2019].
- <https://www.lesarts.com/es/palau-de-les-arts/orquestra-de-la-comunitat-valenciana/> [consulta 6-6-2019].
- <https://osm.es/> [consulta 6-6-2019].
- <http://www.rtve.es/orquesta-coro/orquesta/> [consulta 6-6-2019].

13

25 AÑOS DEL COLECTIVO DE MUJERES EN LA MÚSICA Y COMUARTE: EL COMPROMISO DEL ARTE DE MUJERES COMO AGENTE DE CAMBIO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Carmen Cecilia PIÑERO GIL
Murmullo de Sirenas. Arte de Mujeres
ComuArte/Internacional
IUEM/UAM

Resumen: l*a organización ComuArte internacional –Colectivo de Mujeres en el arte <http://comuarte.org/>–, cuya matriz y principal actividad se enmarcan en México, constituye un modelo de asociación de mujeres comprometida con los estudios sobre las mujeres y de género en el ámbito artístico y con una clara vocación de proyección social. Con presencia en México, España, Cuba, Estados Unidos y Chile destaca esta organización por el trabajo realizado en la defensa, investigación y promoción de las mujeres artistas y su trabajo en contextos en los que, como es el caso iberoamericano, el desarrollo vital y profesional de las creadoras, intérpretes e investigadoras del campo del arte está marcado por numerosas dificultades que, en no pocos casos, constituyen serios obstáculos no sólo para la creación sino, incluso, para la propia supervivencia de estas mujeres.*

Palabras clave: ComuArte, mujeres, arte, promoción, reivindicación

25 YEARS OF WOMEN´S COLLECTIVITY IN MUSIC AND COMUARTE: THE COMMITMENT OF WOMEN´S ART AS AN AGENT OF CHANGE AND SOCIAL TRANSFORMATION

Abstract: the international organization ComuArte –Collectivity of Women in the Arts <http://comuarte.org/>– whose parent and principal activity fall in Mexico, is a model women's association committed to the studies on women and gender in the arts and has a distinct vocation for social projection. With a presence in Mexico, Spain, Cuba, United States and Chile, this organization outstands for its work in the defense, research and promotion of women artists and their work in contexts where, as is the case for Latin America, the vital and professional development of women creators, performers and researchers in the Arts is particularly difficult. Those difficulties, in many cases, not only constitute serious obstacles to the creation, but even to the very survival of these women.

Keywords: ComuArte, Women, Art, Promotion, Claim

Cuando en el año 2000 visité México por primera vez invitada por la fundadora y directora de *ComuArte*, la compositora mexicana Leticia Armijo, no imaginaba la enorme impresión que aquel encuentro de mujeres en el arte iba a producirme. La vitalidad, compromiso social y coherencia de actuación de las componentes mexicanas del Colectivo de mujeres en el arte-Comu*A*rte, se convirtieron en un referente para las invitadas extranjeras que allí estábamos. El haberme involucrado en esta organización ha significado un gran enriquecimiento tanto intelectual como humano al acercarme a la realidad de muchas mujeres que en distintos ámbitos artísticos luchan por sobrevivir día a día como creadoras comprometidas con problemáticas sociales de extrema dificultad como la que contemplan muchos países iberoamericanos. Realidades sociales donde la condición de mujer y artista comprometida implica una doble marginalidad en la que muchas creadoras, intérpretes e investigadoras del campo del arte se desenvuelven con titánicos esfuerzos encaminados a lograr la dignificación y reconocimiento de sus quehaceres profesionales al tiempo que mantienen una constante movilización social fruto del compromiso en el que, como artistas, militan vinculándose a la defensa de los derechos humanos y específicamente de las mujeres.

La organización Comu*A*rte internacional encuentra su origen en 1994 cuando la compositora Leticia Armijo funda El Colectivo de Mujeres en la Música A. C., con la finalidad de promocionar la creación de las compositoras mexicanas en el contexto mexicano, coincidiendo así con los movimientos de reivindicación que en el ámbito musical se estaban produciendo en otras partes del mundo. Poco a poco, fueron ingresando en la asociación relevantes personalidades mexicanas como la compositora Claudia Herrerías, la directora de orquesta Isabel Mayagoitia, las pianistas Gabriela Rivera Loza y Gabriela Pérez Acosta, y la cantante Amparo Cervantes[1]. Pronto, en 1995, comenzaron a llevar a la práctica su vocación de promoción y difusión real del arte: realizaron una serie radiofónica –*Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres*– que sirvió de escaparate para la creación, interpretación e investigación de mujeres en el ámbito musical.

La aventura en el campo de la música fue ampliada rápidamente a otras disciplinas, siempre con una elevada exigencia cualitativa que llevaría al primer núcleo de participantes a realizar una verdadera labor de captación de relevantes y comprometidas artistas de diversos campos del arte (artes visuales, danza, literatura, medios de comunicación, cine, gestión y promoción del arte, etc.). Así, y tras años de maduración, la dirección general de Comu*A*rte internacional, Comu*A*rte México y la sección musical de Comu*A*rte corren a cargo de la Dra. Leticia Armijo. Por su parte, mencionar que cada sección o área tiene su directora en México, tal es el caso, por ejemplo, de la danza bajo la dirección de la Dra. Margarita Tortajada, sucesora de la gran bailarina Socorro Bastida. Igualmente dentro de México existen diversas delegaciones como Comu*A*rte/Chiapas, bajo la dirección de la artista visual Sandra Díaz y la coordinación artística de la Dra. Claudia Herrerías, o Comu*A*rte/Hidalgo dirigido por el clarinetista Alejandro Moreno. Respecto a otros países

[1] ARMIJO, Leticia. «Mujeres en el arte hacia el siglo XXI». *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 2-12, p. 4.

en los que Comu*A*rte está presente mencionar a sus directoras: Mercedes Estévez, Comu*A*rte Cuba; Carla Lucero Comu*A*rte/Estados Unidos; Comu*A*rte/España, Carmen Cecilia Piñero Gil o Comu*A*rte/Chile con el grupo Resonancia femenina que entró en nuestra organización en 2014 bajo la dirección de la compositora Valeria Valle. Este grupo chileno acaba de recibir en la edición de 2019 el premio *Classical Next Innovation* en Rotterdam.

El camino iniciado por Comu*A*rte se convirtió en una apasionante e intensa empresa – hoy ya convertida en el foro iberoamericano de mujeres en el arte con mayor relevancia a nivel comparado– que iba ampliando objetivos de tal manera que se sintió la necesidad de plasmar los logros conseguidos. Así, a partir de 1999, se impulsó la publicación de obras de compositoras mexicanas en editoriales especializadas como *ARLA Music Publishing Company* de Canadá o creadoras cubanas en Punto F, Ediciones Musicales, casa editorial cuya creación en 2003 fue alentada por el propio Colectivo de Mujeres en la Música. La labor de promoción del arte de mujeres llevado a cabo por parte de Comu*A*rte no se circunscribió a creadoras mexicanas y/o iberoamericanas, ni tampoco a un determinado ámbito cronológico. En efecto, en colaboración con el compositor y director de orquesta español José Buenagu –quien cedió al colectivo los derechos del préstamo de la partitura y *particellas* de su orquestación de la *Sinfonía en Do* (1776) de la compositora austriaca Mariana Martínez (1774-1812) – Comu*A*rte incrementó el listado de creadoras europeas que eran objeto de su atención y promoción. Al igual que el caso del Maestro Buenagu, son muy destacables las colaboraciones prestadas por otros artistas varones a nuestro colectivo, artistas que han visto en ComuArte un espacio de verdadera promoción del arte de mujeres no sujeto a direccionalidades políticas que impliquen pleitesías. De especial relevancia fue la colaboración del Maestro Leonardo Velázquez (1935-2004) al que el Colectivo rindió merecido homenaje en 2006 por su perfil artístico y humano así como por su especial sensibilidad para con la causa de ComuArte, colectivo que, por otra parte, también colabora con la difusión de la música iberoamericana de hombres y mujeres, al ser consciente que la discriminación por razones geográficas es una losa que afecta también a los creadores varones.

El prestigio alcanzado por Comu*A*rte en el ámbito mexicano le permitió realizar un Convenio de Colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2000) que supuso un espaldarazo de tipo institucional para la consecución de la celebración anual de los encuentros internacionales de mujeres en el arte. Igualmente recibió el apoyo de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (2007) lo cual permitió la supervivencia de los eventos en un delicado momento de la política mexicana. Por otra parte, el Instituto Politécnico Nacional inició una colaboración con el colectivo que ha permitido contar con espacios para la exposición de las artes visuales así como con la Orquesta del mencionado Instituto para la realización de diversos eventos. Paralelamente, numerosos y prestigiosos solistas así como agrupaciones vocales e instrumentales comenzaron a colaborar con el colectivo de forma puntual (Coro Solistas Ensamble dirigido por Rufino Montero, Cuarteto de Bellas Artes, Cuarteto Carlos Chávez dirigido por Alain Durbecq, concertistas de Bellas Artes, Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke, Trío Témpori, entre otros).

Tal y como apunta la Dra. Leticia Armijo, el reconocimiento de la actividad de las compositoras dentro de la comunidad de músicos de concierto e instituciones culturales

de México ha ido en aumento, reconocimiento que se ha visto generado por una serie de factores:

> primero, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas como propias de su condición, como es la composición musical; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical; en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo y, en cuarto, las aportaciones del movimiento feminista y de los grupos autónomos de mujeres en la música y en el arte que, como El Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, han impulsado el rescate y difusión de sus obras[2].

Al tiempo que se incrementaba la presencia de Comu*A*rte y de sus componentes en diversos espacios artísticos, sociales y políticos mexicanos, comenzaba a manifestarse el anhelo de mujeres de otras latitudes por participar en la experiencia. Las primeras fueron españolas. Así, y después de que en 1999 se tomara contacto por primera vez entre artistas españolas y Comu*A*rte, se estableció en 2002 una delegación de Comu*A*rte en España bajo la dirección de Carmen Cecilia Piñero, realizándose ediciones de los encuentros co-celebradas entre la capital mexicana y Madrid (2002), Canarias (2005), Bilbao (2006) y Madrid/Almagro (2007)[3]. Lo mismo sucedería respecto Cuba, bajo la dirección de la pianista Mercedes Estévez, donde se realizaría un encuentro en 2004[4]. Seguidamente, en Estados Unidos en 2010, bajo la dirección de la compositora estadounidense Carla Lucero[5]. Por último, destacar el encuentro celebrado Chile en 2017 organizado por Resonancia femenina bajo la dirección de Valeria Valle.

Como hemos apuntado, la trayectoria de Comu*A*rte está marcada por la celebración anual, en México y ocasionalmente en otros países, de unos encuentros de mujeres en el arte –a nivel nacional, iberoamericano e internacional– que proyectan el propósito de promover y difundir la riqueza de la obra artística de las mujeres a través de la realización de actividades multidisciplinarias e investigaciones académicas con perspectiva de género. Estos encuentros –que se celebran normalmente en el mes de marzo en el marco del Día Internacional de la Mujer y que cuentan en sus ediciones en el país azteca con espacios de primer orden como los mexicanos Palacio de Bellas Artes, Teatro de la Ciudad de México, el Centro Cultural Universitario y el Instituto Politécnico Nacional, entre otros[6]–constituyen,

[2] ARMIJO, Leticia. «Mujeres en el arte hacia el siglo XXI», p. 6.

[3] PIÑERO, Carmen Cecilia. «ComuArte/España, España en Comu*A*rte». Comu*A*rte. *Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 59-68. Véase también PIÑERO, Eulalia Cecilia. «Comu*A*rte Literatura/España», *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 68-69.

[4] ESTÉVEZ, Mercedes. «ComuArte/Cuba». *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial Comu*A*rte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 70-74.

[5] LUCERO, Carla. «Un mensaje». *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial Comu*A*rte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 74-77.

[6] En los encuentros que se han celebrado fuera de México también han sido de gran prestigio las sedes que han acogido los distintos eventos: en España: Casa de América en Madrid, Museo de América en Madrid, Centro cultural Conde Duque en Madrid, Centro cultural de la Villa de Madrid, Conservatorio de Barakaldo en Bilbao, espacios cedidos por el Ayuntamiento de Agüimes en las Palmas de la Gran Canaria, Aula abierta de la Universidad de Castilla La Mancha, Palacio de Valdeparaíso en Almagro, Universidad de Alcalá de Henares; en Cuba: Instituto Superior de Arte, Museo de la Música, Palacio de Bellas Artes, sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; en Estados Unidos: la Universidad de San Francisco en California; en Chile: la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

además, verdaderas embajadas culturales y son un ejemplo de eficacia, rigor académico, altura artística y humana de primer orden. Cada encuentro se enmarca bajo un lema o temática al que deben referirse tanto los trabajos artísticos como las intervenciones de investigadoras y demás participantes. Así, *el XXIII Encuentro Internacional-XIX Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-Estados Unidos*, 2019 tiene como temática *Enfrentando la desmemoria: reivindicando las luchas sociales y los logros del feminismo*. Respecto a la convocatoria del 2020, el *XXIV Encuentro Internacional-XX Iberoamericano Mujeres en el Arte* tiene como referencia temática *Feminizando la gestión política y cultural. El arte de mujeres y el desarrollo sostenible*. Hemos de nombrar con especial énfasis al «Seminario internacional de estudios de género en el arte» que es, tal y como lo califica la Dra. Armijo, «piedra angular» de estos encuentros[7]. En efecto, este seminario se ha constituido desde un principio como un foro de discusión, intercambio y enriquecimiento de ideas y experiencias por parte de diferentes artistas e investigadoras que aportan desde una perspectiva de género sus trabajos en diversas disciplinas artísticas. Dicho seminario tiene, además, una clara vocación académica ya que pretende formar parte de los planes y programas de estudio de centros educativos tanto pre-universitarios como universitarios para lo cual se firmaron acuerdos de colaboración con universidades como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), contándose, además con el apoyo del mexicano Instituto Politécnico Nacional.

Junto con el «Seminario internacional de estudios de género», o el también realizado «Seminario de composición electroacústica», Comu*A*rte ha ido articulando una serie de instrumentos de promoción y reconocimiento de las mujeres que con su esfuerzo contribuyen a la transformación social junto a aquellas otras que comienzan el difícil pero apasionante camino del arte como vehículo de expresión y compromiso. Así, y ante la falta de eco que en un principio tenían las actividades del colectivo por parte de la prensa, Comu*A*rte decidió crear en 1999 su propia agencia de noticias: la Agencia Informativa de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, *Notifem*.

Igualmente Comu*A*rte, comprometido con la promoción de las mujeres creadoras e intérpretes, inició una labor de mecenazgo y reconocimientos. Primeramente creó la primera *Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música y en el Arte «Isabel Mayagoitia»* –homenaje póstumo a esta mexicana, primera mujer graduada en el mundo como directora de orquesta en el Mozarteum de Salzburgo– con la finalidad de impulsar la labor musical de las mujeres por medio de becas y diversas actividades culturales que contribuyan a su desarrollo profesional. Así, recordar la beca de composición de la Sociedad Filarmónica «Isabel Mayagoitia» otorgada a Diana Syrse Valdés Rosado. Respecto a los premios y reconocimientos, Comu*A*rte, reaccionando ante la ausencia o la escasa presencia de las mujeres entre los premiados de los principales galardones mexicanos e internacionales en el ámbito artístico, creó una serie de reconocimientos que bajo los nombres de deidades prehispánicas han sido otorgados a remarcadas artistas mexicanas y extranjeras. Dichos galardones consisten en la entrega de reproducciones de piezas arqueológicas prehispánicas (debidas a las artistas plásticas Yolanda González y Catherine Gilbert) junto con una dotación económica cuya inicial entrega fue otorgada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México. Por su parte, en 2000, se instituyó

[7] ARMIJO, Leticia. «Mujeres en el arte…», p. 7.

el Premio *Coatlicue*, máximo galardón que otorga Comu*A*rte y que reconoce a aquellas mujeres de destacada trayectoria en el ámbito artístico: artes visuales; danza; literatura; medios de comunicación o música[8].

Mencionar también el Premio *Xochipilli* que reconoce la labor de personalidades que han destacado por su aportación en la difusión de la obra de las creadoras[9] o en el área de medios de comunicación[10]. Igualmente otros premios han sido instituidos por Comu*A*rte: así los que llevando el nombre de destacadas personalidades contribuyen a reconocer trayectorias profesionales: en el ámbito musical el *Premio de Internacional de Investigación Musical Rosario Marciano* (1956-1998) que porta el nombre de la relevante musicóloga venezolana y fue concedido, entre otras, a musicóloga Clara Meierovich por su trabajo *Mujeres en la composición musical de México*[11] y a la italiana Patricia Adkins, autora del libro *Mujeres en la música*[12], por su labor como directora de la *Fondazione Donne in musica*. En el campo de la danza mencionar el *Premio Estrella Casero* (1960-2003), que lleva el nombre de esta importante bailarina e investigadora española[13].

Siguiendo con este verdadero apostolado de conceder público reconocimiento a la labor de las mujeres en el campo artístico, mencionar por su pertinencia, el acto que en el marco del Congreso internacional *El arte de mujeres como agente de cambio y desarrollo social* se realizó en Madrid en 2007: el Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte concedieron los *Premios internacionales a la promoción de la música de las mujeres* a dos compositoras españolas: María Luisa Ozaita, pionera en el campo de la difusión de la música de mujeres en España, y Marisa Manchado pionera, por su parte, de la promoción y reivindicación de la música de compositoras desde la óptica de la historia compensatoria y de los estudios de género en música en España

Junto a estos premios, es importante recordar que Comu*A*rte instituyó en su momento un «antigalardón»: el *Premio Internacional a la misoginia* que permite una labor de denuncia respecto a personalidades y/o actuaciones que impliquen el desarrollo justo y equitativo de las mujeres en el arte y la difusión de su obra[14].

Por otra parte, la labor de Comu*A*rte nació con una vocación de permanencia y testimonio[15] que, junto con el trabajo editorial, se ha visto plasmada, por ejemplo, en los catálogos de las exposiciones de artes plásticas –verdaderos testimonios gráficos cualitativos y cuantitativos de sus creadoras–; en una memoria que recopila y proyecta el camino recorrido por Comu*A*rte[16]; o en trabajos en el marco de la historia compensatoria

[8] Véase el apartado «premios» de la página oficial de ComuArte. <http://www.comuarte.org/> [consulta 28-6-2019]
[9] *Idem*.
[10] *Idem*.
[11] MEIEROVICH, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*, Cuadernos de Pauta. México, CONACULTA, 2001.
[12] ADKINS, Patricia. *Donne in musica*. Roma, Bulzoni Editore, 1982. La traducción al español se publicó bajo el título *Las mujeres en la música*. Madrid, Alianza, 1995.
[13] Véase el apartado «premios» de la página oficial de Comu*A*rte. <http://www.comuarte.org/> [consulta 28-6-2019]
[14] El premio fue otorgado en su primera edición a Lorenzo da Firenze por su libro *La conspiración feminista*. FIRENCE, Lorenzo da. *La conspiración feminista*. México, Inventora Laurentis, 1997.
[15] Véase el apartado «tienda» de la página oficial de Comu*A*rte. <http://www.comuarte.org/>[consulta 28-6-2019]
[16] ARMIJO, Leticia. *ComuArte. Mujeres en el Arte…*, Op. cit.

como el realizado sobre las figuras de la bailarina y coreógrafa mexicana Carmen Castro y de la cantante y profesora española Eulalia Gil[17]. Igualmente nombrar los diversos registros sonoros que constituyen ya una consolidada discografía que ha recogido tanto la creación de mujeres del pasado como del presente en grabaciones de obras para piano solo, camerísticas y sinfónicas. Por otra parte, la producción discográfica, tiene línea de musicoterapia enfocada a la sanación mediante la música producto de la colaboración entre el Dr. Salvador Capistrán y la Dra. Leticia Armijo. La interpretación musical contenida en nuestra producción discográfica ha estado a cargo de relevantes músicos que han colaborado y formado parte de El Colectivo de Mujeres en la Música A. C.[18], contándose con un equipo de producción integrado por destacadas personalidades que han aportado su trabajo de forma altruista[19].

Añadir que al tiempo que Comu*A*rte iba otorgando y promocionando reconocimientos, también los cosechaba a nivel nacional e internacional siendo uno de los más destacados el formar parte desde 1995 del Comité de Honor de la Fundación *Adkins Chiti: Donne in musica* y del Consejo de la Música en México, ambos con representación en la UNESCO.

La historia de este colectivo, como hemos visto, permite reconocer un coherente compromiso con la promoción del arte de las mujeres y con las actitudes y valores más progresistas y reivindicativos de transformación para la consecución de unas sociedades más justas y libres. En este sentido, Comu*A*rte no es solo un foro de promoción del arte de las mujeres sino que pretende tanto a nivel interno como en su proyección externa el afrontar conflictos y desarrollar estrategias de solución. Así, a nivel interno es interesante destacar que aquellas problemáticas endémicas de las organizaciones relativas a gestión y liderazgos se han ido dilucidando teniendo como basamento el respeto y admiración mutua, recuperando el carácter colectivo primigenio del arte y su fuerza transformadora[20]. El feminismo, como teoría política reivindicativa y liberadora, no sólo de las mujeres si no de la sociedad en su conjunto, empapa Comu*A*rte e impulsa a este colectivo a presentar, en 2005, un *Proyecto de Ley* en México para que las prácticas discriminatorias por razón de género sean consideradas delictivas. El camino para que dicho proyecto sea exitoso pasa por la necesidad de ser apoyado internacionalmente tanto por aquellos países que sufren esta praxis endémica, como por aquellos que han alcanzado una sociedad más justa a este respeto. Igualmente, mencionar que en el 2000 se entregó un pliego petitorio al Parlamento de México en la Cámara de Diputados, el cual integra las principales demandas de las artistas dando origen al *Proyecto de Declaración de Derechos Humanos de las mujeres en el Arte*, teniendo en cuenta el estado de desprotección social en el que se encuentran la mayoría de las mujeres artistas en países que, como muchos iberoamericanos, carecen de estructuras sociales eficaces garantes a este respecto[21].

[17] TORTAJADA, Margarita. «Para Carmen Castro. Evocaciones de una danza honesta». *Seguimos en pie*. Leticia Armijo (comp.). México, Eterno Femenino Ediciones, 2019, pp. 11-73. Se incluye un DVD. PIÑERO, Carmen Cecilia. «Memoria histórica y mujeres sonoras. Ahogar una voz, una vida. Eulalia Gil». *Seguimos en pie*. Leticia Armijo (comp.). México, Eterno Femenino Ediciones, 2019, pp. 75-100. se incluye un CD.
[18] Como las pianistas Monique Rasetti, Mar Gutiérrez Barrenechea, Victoria Espino, Gabriela Rivera Loza, la violonchelista Fabiola Flores o el violinista Carlos Egry. ARMIJO, Leticia. «Mujeres en el arte…», p. 12.
[19] El ingeniero en sonido Humberto Terán, la diseñadora Karime Rendón, la fotógrafa Clarissa Rodríguez y la musicóloga Carmen Cecilia Piñero Gil, entre otros. ARMIJO, Leticia. «Mujeres en el arte…», p. 12.
[20] *Ibid.*, p. 9.
[21] *Ibid.*, p. 13.

Siguiendo con el compromiso social de Comu*A*rte, la experiencia que lleva a cabo Comu*A*rte/México en Chiapas con las mujeres indígenas es, sin duda, uno de los hitos más esperanzadores de esta organización que muestra así su vocación de contribuir a la transformación y desarrollo sociales, vocación que merece ser conocida y difundida como ejemplo de activismo social desde el ámbito artístico[22]. En efecto, en México, Comu*A*rte ha realizado una labor de expansión que ha comprendido a Comu*A*rte/Morelia dirigido por la coreógrafa Erandi Fajardo; la creación del *Coro de los Pueblos y Barrios* en la capital mexicana bajo la dirección de la Dra. Leticia Armijo; el establecimiento de Comu*A*rte/Chiapas bajo la dirección de la artista visual Sandra Díaz y la coordinación artística de la Dra. Claudia Herrerías; o la apertura Comu*A*rte/Hidalgo dirigido por el clarinetista Alejandro Moreno como mencionamos más arriba.

Chiapas, ejemplo paradigmático de otras zonas mexicanas y por extensión iberoamericanas, encierra una gran belleza en sus paisajes y sus gentes, junto con una problemática social marcada por la pobreza, la injusticia y marginación social. Muchas mujeres indígenas de Chiapas, verdaderas artistas que con su labor creadora artesanal mantienen a sus familias con esforzado y mal remunerado trabajo, han visto en el surgimiento de Comu*A*rte/Chiapas una luz de esperanza y reconocimiento. La Dra. Leticia Armijo entra en contacto con la realidad de Chiapas y junto a la tejedora Verónica Gómez López y Gabriela Mendoza Carrillo –quienes atesoran una importante experiencia laboral con mujeres artesanas y bases de apoyo zapatistas– crean un *Coro de Mujeres* con mujeres pertenecientes, entre otras, a la etnia tseltal de la comunidad de Yochib, municipio Oxchuc. Junto a Leticia Armijo, la significada bailarina y coreógrafa mexicana Socorro Bastida, miembro fundadora y de especial dedicación y actividad en Comu*A*rte realiza el primer Taller multidisciplinar en la Ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, en el marco del *XI Encuentro Internacional -VII Iberoamericano de Mujeres en el Arte* (abril de 2007), con la finalidad de iniciar la preparación artística y académica de las mujeres de Chiapas. Música, bajo la batuta de Leticia Armijo, danza, yoga y monta, bajo la dirección de Socorro Bastida, y artes plásticas, bajo la guía de Gabriela Mendoza Carrillo, conforman las disciplinas que empapan a las mujeres de Chiapas durante los dos años que se llevó a cabo esta experiencia, destacando en la misma la incorporación, como coreógrafa y maestra de yoga, de Evangelina Villalón, bailarina y coreógrafa así como también fundadora y activista en su momento de ComuArte.

En su experiencia de Chiapas, Comu*A*rte se propone rescatar y difundir las lenguas, la tradición musical y artística de las mujeres pertenecientes a las comunidades de los pueblos originarios, verdaderos y legítimos propietarios de las tierras de América, desarrollando profesionalmente su potencial artístico a través de la realización de talleres de formación interdisciplinaria (música, danza y artes visuales), como una forma de dignificación e integración de sus comunidades. Está constituido en su mayoría por mujeres tseltales que integran un repertorio que tiene como piedra angular los cantos de cuna de las participantes[23].

[22] MENDOZA, Gabriela. «Comu*A*rte/Chiapas ». *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*, Leticia Armijo (comp.). México, Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008, pp. 57-59.
[23] *Ibid.*, p. 59.

Esta experiencia, como todas las de Comu*A*rte, tiene vocación de futuro, deseándose la integración de mujeres que hablan tsotsil de las comunidades de Zinacantán y de Chenalhó, que hablan tojolabal del municipio de Margaritas y que hablan tseltal de las comunidades de San Juan Cancuc y Tenejapa. Igualmente se pretende crear, cuando el financiamiento lo permita, la *Casa de la Mujer* de Comu*A*rte/Chiapas, futuro espacio de encuentro, creación e interpretación artística, diálogo, refugio e impulso para continuar la lucha frente a la injusticia y la opresión no sólo de las mujeres indígenas si no de toda la comunidad puesto que una mujer emancipada implica un hogar y un futuro de emancipación y libertad para todos sus componentes.

Igualmente destacable es otra actividad que desde ComuArte representa una prueba de la vocación social de esta organización en México: *El Coro de Mujeres de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal*. Esta experiencia surge:

> con el firme propósito de rescatar y difundir la tradición musical y artística de las mujeres pertenecientes a las comunidades indígenas, desarrollando profesionalmente su potencial artístico, a través de la realización de Talleres de formación interdisciplinaria (música, danza y artes visuales), como una forma de dignificación e integración de sus comunidades. Está constituido por mujeres del Distrito Federal. Su misión es la de contribuir al desarrollo social de las comunidades a las que pertenecen, dentro de las cuales priva una situación de pobreza y discriminación [sic][24].

En este proyecto destaca la presencia de la compositora Leticia Armijo en la dirección, arreglos y publicación de dos cancioneros que incluyen registros sonoros de estos pueblos originales. Estos cancioneros que constituyen un método de aprendizaje musical basado en una investigación musicológica realizada por la Dra. Armijo[25]. Igualmente destacar la difusión de este repertorio por el Coro Yolotli dirigido, igualmente por Leticia Armijo.

Una de las últimas actividades que ha realizado nuestro colectivo de mujeres en el arte es participar en el simposio *You Imagine Me, and I Exist. The Afterlives of Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)* celebrado los días 22 y 23 de noviembre de 2019 en la prestigiosa UCLA de Los Ángeles[26]. En el marco de este encuentro se estrenó exitosamente la ópera *Juana* de la compositora y directora de Comu*A*rte/USA Carla Lucero y la escritora Alicia Gaspar de Alba. Por otra parte, en el simposio se interpretaron composiciones debidas a Leticia Armijo y a las integrantes de *Resonancia femenina*: Katherine Bachman, Fernanda Carrasco, María Carolina López y Valeria Valle. Igualmente destacar que se proyectó un video sobre violencia de género realizado por Natalie Santibáñez (Mamma Soul e invitadas) y se realizaron disertaciones sobre temas como Sor Juana Inés y la música (Leticia Armijo), la historia de las compositoras españolas e hispanoamericanas durante el período colonial (Carmen Cecilia Piñero) y el papel de mujer chilena en la música académica (Valeria Valle).

[24] «Folleto explicativo de la Presentación del Coro de Mujeres de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal». Concierto del 3 de diciembre de 2008.
[25] ARMIJO, Leticia. *De donde late la tierra. Canciones en lenguas indígenas de México I. El Cancionero de Yolotl*i. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2012.
ARMIJO, Leticia. *De donde late la tierra. Canciones en lenguas indígenas de México II. El Cancionero de Yolotl*i. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2017.
[26] < https://schoolofmusic.ucla.edu/event/you-imagine-me-and-i-exist-the-afterlives-of-sor-juana-ines-de-la-cruz-2/ > [consulta 28-06-2019].

Por último, apuntar que las mujeres pertenecientes a Comu*A*rte en España hoy enmarcadas en la asociación *Murmullo de sirenas. Arte de mujeres* queremos destacar que la experiencia de estar en Comu*A*rte representa para nosotras un aliciente para seguir trabajando en nuestras disciplinas así como un generador de profundos sentimientos de gratitud y hermanamiento para con las creadoras y artistas mexicanas, verdaderas inspiradoras, impulsoras y sustentadoras de estos eventos. La generosidad con que en las distintas ediciones mexicanas de los encuentros la sección del país azteca, y en especial su directora Leticia Armijo, nos ha acogido, es una muestra más de la savia solidaria que recorre –con fuerza, coherencia y proyección de futuro– por las venas de Comu*A*rte. Estos mismos sentimientos los trasladamos a las demás secciones de nuestra organización presentes en otros países.

Son pues Comu*A*rte y sus encuentros una progresista experiencia comprometida con el arte de mujeres y con la sociedad en la que las profesionales españolas implicadas en ella consideramos un honor participar y de la que nos sentimos plenamente orgullosas corroborando que la historia de nuestro movimiento nos permite reconocer una coherente y ya larga trayectoria respecto al compromiso de Comu*A*rte con la promoción del arte de las mujeres como agente de cambio y transformación social.

Referencias bibliográficas

- ADKINS, Patricia. *Donne in música*. Roma, Bulzoni Editore, 1982.
- ARMIJO, Leticia. *ComuArte. Mujeres en el Arte. Memoria de los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos*. Leticia Armijo (comp.). México, Editorial ComuArte. Murmullo Literario de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, 2008.
- _____. *De donde late la tierra. Canciones en lenguas indígenas de México I. El Cancionero de Yolotli*. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, México, 2012.
- _____. *De donde late la tierra. Canciones en lenguas indígenas de México II. El Cancionero de Yolotli*. México, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2017.
- FIRENCE, Lorenzo da. *La conspiración feminista*. México, Inventora Laurentis, 1997.
- MEIEROVICH, Clara. *Mujeres en la creación musical de México, Cuadernos de Pauta*. México, CONACULTA, 2001.
- PIÑERO, Carmen Cecilia. «Memoria histórica y mujeres sonoras. Ahogar una voz, una vida. Eulalia Gil». *Seguimos en pie*. Leticia Armijo (comp.). México, Eterno Femenino Ediciones, 2019, pp. 75-100.
- TORTAJADA, Margarita. «Para Carmen Castro. Evocaciones de una danza honesta». *Seguimos en pie*. Leticia Armijo (comp.). México, Eterno Femenino Ediciones, 2019, pp. 11-73.

Páginas webs

- <http://www.comuarte.org/> [consulta 28-06-2019].
- <https://schoolofmusic.ucla.edu/event/you-imagine-me-and-i-exist-the-afterlives-of-sor-juana-ines-de-la-cruz-2/ > [consulta 28-06-2019].