Associació Valenciana Musicologia

Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico

Consuelo Pérez Colodrero

Resum

Aquest treball recull els noms i les trajectòries d'algunes de les andaluses que més han destacat com a pianistes a finals del segle XIX i principis del XX, assenyalant i ubicant en el seu context els mèrits i valors artísticsde i professionals que les van fer reconegudes pels seus contemporanis. Per a això, partitn de les informacions facilitades per la *Galería de músicos andaluces de Francisco Cuenca* (La Habana, 1927), s'ha fet un buidat, comparant i integrant fonts de diversa naturalesa, entre les que destaquen, d'una banda, la premsa periòdica del moment, sobre la que es centra aquesta proposta; d'altra, obres destacades de la literatura del seglo XIX i de principis del XX –inclosos els relats de viatges masculins i femenins– i documentació administrativa pertinent. Sembla calr que, en circunstancias menys favorables de la dona en l'Andalusia i l'Espanya restauracionista, aquestes es van formar en les mateixes exigències que els seus homòlegs masculins, la qual cosa va donar com a resultat el seu reconeixement com a intèrpretes de primera línia i un reeixit desenvolupament com a docents.

Paraules clau

Mujer, Andalucía, intérprete, docente, piano.

Resumen

Este trabajo recoge los nombres y las trayectorias de algunas de las andaluzas que más destacaron como pianistas a finales siglo xix y principios del siglo xx, señalando y ubicando en su contexto los méritos y valores artísticos y profesionales que las hicieron ser reconocidas por sus contemporáneos. Para ello, partiendo de las informaciones facilitadas por la Galería de músicos andaluces de Francisco Cuenca (La Habana, 1927), se ha vaciado, comparado e integrado fuentes de diversa naturaleza, entre las que destacan, de un lado, la prensa periódica del momento sobre el que se centra esta propuesta; de otro, obras destacadas de la literatura del siglo XIX y de principios del XX –incluidos los relatos de viajes masculinos y femeninos– y documentación administrativa pertinente. Parece claro que, en desmedro de las circunstancias de la mujer en la Andalucía y la España restauracionista, estas pianistas se formaron en las mismas exigencias que sus homólogos masculinos, las cuales resultaron en su reconocimiento como intérpretes de primera línea y en su exitoso desempeño como docentes.

Palabras clave

Mujer, Andalucía, intérprete, docente, piano.

Abstract

This paper collects the names and careers of some Andalusian Women who excelled as pianists between the late 19th century and the early 20th century. Also, it identifies and places their merits and artistic and professional values, which made them acknowledged by their contemporaries, in their context. For this purpose, on the basis of the information supplied in the *Galería de músicos andaluces* [Gallery of Andalusian Musicians] by Francisco Cuenca Benet (La Habana, 1927), a series of different sources has been emptied, compared and integrated. Amongst them, two types should be mentioned: on the one hand, contemporary periodical press; on the other hand, prominent works of the late nineteenth and early twentieth centuries-including travel stories from male and female writers– and pertinent administrative documents. It seems clear not only that these pianists were educated in the same requirements that their male counterparts but also that their contemporaries recognised them as first-rate performers and successful teachers.

Keywords

Women, Andalusia, performer, teacher, piano.

INTRODUCCIÓN. «EL ÁNGEL DEL HOGAR», PROTOTIPO BURGUÉS DE LA MUJER DECIMONÓNICA

Los discursos entorno a qué debía ser la mujer en la España del siglo XIX, pese a su diversidad, encontraron en el concepto del «ángel del hogar» una figura y un modelo central que definía el ideal de domesticidad burgués. Para Gómez-Ferrer Morant (2002) se trató de un invento del capitalismo liberal que, sobre la base del rígido sistema patriarcal de valores, aspiraba preservar, a través del matrimonio y la maternidad, la institución más preciada en la época, esto es, la familia, por lo que bien podría decirse que el paradigma del «ángel del hogar» consistió en «una peculiar amalgama de nociones tradicionales, ideas religiosas y valores burgueses» (Aresti Esteban, 2000: 363).

Tal fue la imagen de la mujer difundida en la literatura y el arte decimonónicos, que impusieron así un arquetipo que encarnaba virtudes como la decencia, la pureza y la castidad, la abnegación y el sacrificio (Andreu, 1982; Armstrong, 1991). Al sostenimiento de este prototipo coadyuvaba incluso el discurso médico, que a mediados del siglo XIX explicaba que «el amor es el reino de la mujer, y por él es soberana árbitra de su vencedor, […] su dulzura es su poder y su gloria sus encantos, joyas preciosas con que la naturaleza quiso adornarla» (Jiménez de Pedro, 1854: 9).

Sobre este tipo de juicios, se resolvió que las actividades inherentes al género femenino fueron las de cuidado, protección y agrado, siempre referidas, eso sí, a los demás miembros de la familia, esto es, esposo, padres e hijos (Cantero Rosales, 2007). Los ámbitos familiar y privado constituyeron entonces el espacio destinado a su vida y su desarrollo personal, mientras que el hombre se desenvolvía en la esfera pública y profesional. Por ello, lo habitual fue que las mujeres se dedicaran a las labores relacionadas con el hogar y la crianza -las cuales se consideraban propias e inherentes a su género-; las mujeres, empleando otra de las expresiones que simbolizaron su destino y las tareas que se les confiaron, hacían calceta.

En España, esta posición ideológica se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, debido fundamentalmente, a dos razones (Aresti Esteban, 2000): de un lado, por el peso específico del que disfrutaba religión -más concretamente, el conservadurismo católico, que fue muy combativo tanto con el liberalismo como con los principios de la modernidad»-; de otro, debido al impacto que supuso la introducción del pensamiento positivista tras el Sexenio Revolucionario (1868-1974) -cuyos planteamientos fueron empleados para desmontar la argumentación que el krausismo y el feminismo habían forjado en la mentalidad española-.

Con todo, durante el siglo XIX se consiguió crear un ambiente adecuado para las habilidades femeninas, que gradualmente pudieron abrirse paso en sociedad, sobre todo a nivel artístico. En este ámbito, las mujeres comenzaron a destacarse ya no sólo en la esfera doméstica, sino también en la pública, convirtiéndose en intérpretes, pedagogas y compositoras y abriéndose paso poco a poco en un mundo claramente masculino. Sobre este particular, son numerosos los trabajos que han arrojado luz, abordando las relaciones entre música y género desde diversas perspectivas, pero quizá deben destacarse entre ellos los textos de Casares (1994), Manchado Torres (1998), Piñero Gil (2001), Ramos (2003) o Sánchez de Andrés (2011).

En el caso particular de Andalucía, que las mujeres entraran en la esfera pública de lo artística y asumieran determinadas funciones y cometidos fue un logro especialmente dificultoso, pues la región, protagonista de una particular situación de retraso y abandono por parte de la administración del Estado (Acosta Sánchez, 1979), presentaba una problemática social y política propia que, lógicamente, complicaba el progreso femenino en los ámbitos cultural y artístico. De nuevo, son varios los trabajos que han empezado a visibilizar la presencia femenina en el ámbito artístico (Torres López, 2008), si bien se han centrado en el campo de las Bellas Artes, dejando el apartado musical en estudios sobre tonadilleras (Estebaranz y otros, 2004) o bien ocupándose de aspectos muy concretos, como su presencia en la zarzuela de los Quintero (Ballesteros Dorado, 1994). Este trabajo pretende ser, entonces, una aproximación, no sistemática, a la actividad musical que desarrollaron algunas mujeres en el contexto andaluz de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

CUESTIONES TÉCNICAS: OBJETIVOS, FUENTES, METODOLOGÍA

Teniendo en cuenta la realidad descrita, tanto por lo que respecta al arquetipo femenino vigente en la sociedad española restauracionista como por lo que toca al estado de la cuestión en torno al desempeño de la mujer en la música, el presente trabajo recoge los nombres y las trayectorias de algunas de las andaluzas que más destacaron como pianistas a finales siglo XIX y principios del siglo XX, señalando y ubicando en su contexto aquellos méritos y valores artísticos y profesionales que las hicieron ser reconocidas por sus contemporáneos y que les permitieron, o no, romper con el rol y arquetipo al que originalmente estaban atadas por su género.

Para ello, este trabajo parte de las informaciones facilitadas por la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca (La Habana, 1927)1, volumen que se ha vaciado, comparado e integrado fuentes de diversa naturaleza, entre las que conviene destacar, ante todo, las siguientes. De un lado, algunos de los títulos más relevantes de la prensa periódica madrileña, mayoritariamente generalista, del momento sobre el que se centra esta propuesta, como *La correspondencia de España* (Madrid, 1860-1925), *La época* (Madrid, 1849-1936), *El Día* (Madrid, 1881-1908 y 1916-1919), *El Globo* (Madrid, 1875-1932), *La Esfera* (Madrid, 1914-1931), *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid, 1865-1878), *El País* (Madrid, 1887-1921).2 De otro, obras destacadas de la literatura del siglo XIX y de principios del XX publicadas entre 1850 y 1930, entre las que se incluyen un nutrido grupo de relatos de viajeros anglosajones masculinos y femeninos. Finalmente, documentación administrativa pertinente para el tema que se investiga,

fundamentalmente radicada en el Archivo del Conservatorio de Madrid3 o bien relacionada con el Boletín Oficial del Estado (Serie Histórica) y con las publicaciones del Instituto Nacional de Estadística.

Los nombres de las protagonistas de esta investigación son, así pues, los que siguen: Eloísa d'Herbil (Cádiz, 1847 – Buenos Aires, 1943), Rafaela Serrano (Fernán Núñez, Córdoba, 1862 – La Habana, 1938), Pilar Fernández de la Mora (Sevilla, 1867 – Madrid, 1929), Julia Parody Abad (Málaga, 1887 – Madrid, 1973), Carmen García (Cádiz, 1897 – 1974) y Remedios Martínez (Serón, Almería, 1903- 1950). De ellas se dará cumplida cuenta en el apartado correspondiente.

¡COSER Y CANTAR! SITUACIÓN DE LA MUJER ANDALUZA EN LA ÉPOCA DE LA RESTAURACIÓN (1875-1931): LITERATURA, CENSO, LEGISLACIÓN

El acopio documental y la metodología anteriormente descritos permite recomponer con bastante éxito la situación por la que, a lo largo de todo el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, pasaban las mujeres andaluzas. Resulta llamativa la aparente contradicción que revelan las fuentes consultadas, sobre todo las literarias, en las que se da cuenta de la fuerte personalidad de la mujer andaluza, su gran influencia en la esfera pública (social y política) y, al tiempo, la situación reclusión y sumisión que padece. Cabe, en este sentido, traer a colación las palabras de Rose, quien se sorprendía en 1875 de la naturalidad con la que la mujer andaluza manifestaba en público sus sentimientos y estados de ánimo (1875: 348, vol.1), y las de O'Shea, que pocos años después se muestra perplejo porque expresan abiertamente sus opiniones e inclinaciones políticas (1887: 23, vol.2). Estos dos mismos autores relatan el férreo control al que es sometida la mujer en el resto de ámbitos de su existencia, casi siempre al objeto de preservar su virtud de cara al matrimonio, destacando especialmente que se la recluye en casa, que no se le permite pasear a solas o que se la segrega en las funciones de teatro:

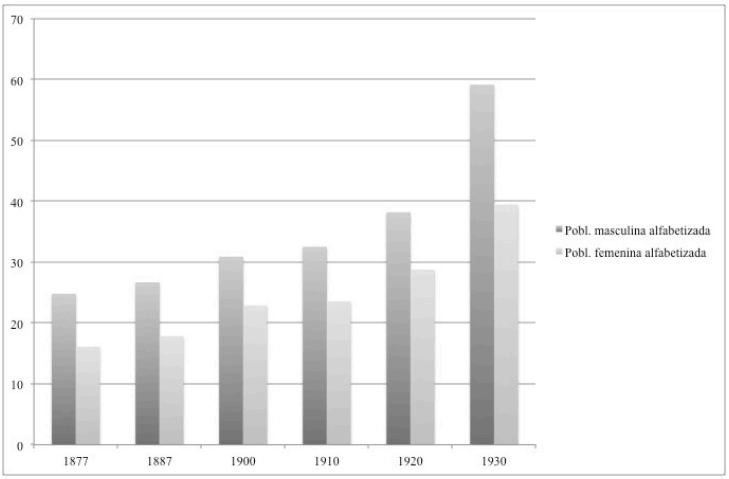
> Excluidas de la platea, las mujeres tienen un lugar reservado para ellas solas, en el que no se admite a los hombres –una peculiaridad basada en la separación de sexos de los moros–. La reserva femenina se llama la cazuela […] o la olla e incluso se la llamaba "la jaula de las mugeres" [sic].4

Estas situaciones y costumbres hallan su justificación, según se ha señalado ya, en el rol asignado por entonces a la mujer y en el valor que determinadas cualidades sumaban a su persona de cara a su futura dedicación: la vida doméstica.

Abundando en esta misma idea, los viajeros románticos se sorprendían de la falta de instrucción de la mujer en nuestro país, apuntando que, «como norma general, son buenas, verdaderamente religiosas, muy afectuosas madres, muy generosas amigas, pero si no hay escuelas y apenas algunas institutrices, […] ¿cómo van a aprender?» (Rose, 1875: 38). En efecto, no se concebía que la mujer andaluza, como la española, fuera instruida, sino meramente educada, pues con esto último bastaba para que fuera virtuosa y satisficiera las funciones que le estaban reservadas en tanto que «ángel del hogar». Por ello, algunas «nociones de lectura y escritura, religión, moral, costura, bordado, algo de música y de canto» (Quiles Faz y Sauret Guerrero, 2002: 144) se consideraban suficientes para un modelo educativo paralelo, «de utilidad doméstica» (Ballarín, 1993). Se trataba, simplificando, de que las mujeres aprendieran *a coser y cantar*, un sistema concebido y diseñado exclusivamente para ellas y por el que abogaban incluso las propias andaluzas desde las escasas tribunas y espacios que se le concedían. Para justificar este último punto, se podría traer a colación el artículo con el que, en 1877, Isabel Cheix, una escritora malagueña, ganaba los Juegos Florales de Murcia. Tal y como puede comprobarse con sus palabras defiende que la formación femenina se base en el cultivo de valores como la abnegación, la modestia y la sencillez:

> [Llenad el corazón de la mujer] de verdadera fe, de noble valor, de entusiasmo por todo lo que es bello y bueno, de santa ternura y de abnegación sublime, hacedla modesta y virtuosa, sencilla en sus deseos y ambiciosa en el bien de su familia, y habréis regenerado completamente a la sociedad, porque es muy difícil que el hombre educado por una madre perfectamente buena, no sea modelo de lealtad y honradez.5

Tristemente, también los datos censales y la legislación ratifican que este tipo de se educación femenina fue el dominante hasta bien entrado el siglo XX. Consultados y cruzados los datos que ofrecen los registros entre 1877 y 1910 en torno a la instrucción escolar, parece claro que la alfabetización femenina fue siempre a la zaga de la masculina en la región andaluza [Tabla 1], aunque es cierto que el número de mujeres sin instrucción escolar alguna descendió del 83% al 56% a lo largo de dichas décadas. No obstante, el porcentaje de las que habían podido acceder a la educación media y superior siguió siendo minoritario, según corroboran además las investigaciones de Viñao Frago (1990) y Flecha García (1998), quienes explican que, ya en el siglo XX, las mujeres representaban apenas el 3% del alumnado de los estudios de Bachillerato en el curso 1914/1915, aunque poco a poco esta cifra fue haciéndose más abultada: en el curso de 1920/1921 eran ya un 10% y en el de 1932/1933 un 35%.



Poco a poco, entre las propias andaluzas fueron surgiendo voces que, en una lenta y silenciosa revolución, reclamaban cada vez más espacio, formación e independencia para las de su sexo. Entre ellas, debe destacarse a la giennense Patrocinio de Biedma y La Moneda (Begíjar, Jaén, 1848 – Cádiz, 1927), quien en su artículo «Hacer calceta», publicado en la revista *Cádiz*, en 1879, demandaba que la mujer fuera ilustrada, educada y acostumbrada al trabajo, «no al de hacer calceta, que la ocuparía de una manera inútil para su bienestar, sino al trabajo que produce sea en el género que quiera, y según las condiciones de su inteligencia, ni más ni menos que el hombre» (Biedma y La Moneda, 1879: 227). La reclamación de Biedma parece sensata en tanto y en cuanto, más o menos por las mismas fechas, mujeres de la talla de Cecilia Bölh de Faber (Morges, Suiza, 1796 – Sevilla, 1877) se veían en la obligación de representarse a sí mismas confinadas en sus casas haciendo calceta, «rodeada de pájaros y flores, en un ambiente de beatífico reposo, muy alejado de la imagen de escritora profesional» (Quiles Faz y Sauret Guerrero, 2002: 145 [49]).6 Dicho de otro modo, las mujeres de la época de la Restauración con frecuencia se veían en la necesidad de justificarse por haberse formado y por tener una dedicación más allá de sus tareas familiares, pues aún entonces el mayor elogio que podían recibir era el de ser «excelentes esposas, tiernas y solícitas madres e hijas respetuosísimas» (Graciella [seud. Julia Moya], 1882: 154).

También en este caso, los datos del censo confirman que el camino hacia el libre desempeño profesional de la mujer andaluza fue complejo y solo cambió muy paulatinamente a partir del último cuarto del siglo XIX. Siguiendo a Hernández Armenteros (2002), se comprueba que, entre 1910 y 1930, apenas el 6% de las mujeres andaluzas llegó a constituir parte de la población activa de la región que, según se verifica, estuvo integrada masivamente por hombres (94,2%) (Tabla 2). Concretando un poco más, se puede afirmar que apenas una de cada diez mujeres se dedicaba a la enseñanza en los años comprendidos entre 1880 y 1930 y, similarmente, que, en esta misma horquilla de tiempo, solo una de cada cien mujeres aparece registrada en el censo como artista, en la categoría que fuere. En estas mismas fechas, el porcentaje de hombres duplica al de mujeres en el caso de la enseñanza (uno de cada veinte se consagran a dicha profesión) y lo cuadriplica en el de los espectáculos públicos.

Pese a las circunstancias descritas, un conjunto de mujeres andaluzas, cuyos nombres quedaron recogidos en la *Galería de músicos andaluces* –La Habana en 1927– de Francisco Cuenca Benet, tuvieron éxito al dedicarse profesionalmente a la música, primero como estudiantes, luego intérpretes y, finalmente, como docentes. Su trayectorias parecen discurrir paralelas a las circunstancias apuntadas hasta ahora, viéndose en la necesidad de vencer ciertos tópicos o bien forzosamente sometidas a ellos a través de sus elecciones y del propio desarrollo de sus carreras profesionales, pero, en cualquier caso, todas desecharon, al menos en un principio, la idea de dedicarse a *coser y cantar.*

MUJERES QUE NO QUSIERON *NI COSER NI CANTAR*. SEIS PIANISTAS ANDALUZAS DE LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA (1874-1931)

Dado lo expuesto en el apartado anterior, parece obvio que las relaciones entre mujer y música se entendieron, a lo largo de todo el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, bien como un pasatiempo para el que se la educaba específicamente –pero sin pretensiones profesionales o de perfeccionamiento, pues se la considera incapaz de alcanzarlas (Cantero Rosales, 2007)–, bien en términos de herencia cultural –en tanto que la mujer es depositaria de la tradición musical de una determinada región, de la que se considera transmisora y custodia, según apuntan varios viajeros románticos, entre los que destaca Williams (1896)–. No obstante, tal y como se ha avanzado ya, es posible localizar y situar varias pianistas andaluzas que, en el periodo que media entre 1874 y 1931, es decir, entre la Restauración Borbónica y la II República Española, se situaron en la primera línea de la interpretación y la docencia del piano en el contexto europeo del momento.

El relato de sus vidas y trayectorias debe comenzar, necesaria y cronológicamente, con Eloísa d'Herbil (Cádiz, 1847 – Buenos Aires, 1943), niña prodigio gaditana de padres franceses que fue reconocida por la prensa por su «memoria feliz, agilidad, limpieza y precisión en la manera de ejecutar y sobre todo el acento particular que [imprimía] a los cantos y la claridad con la que los [distinguía] de los acompañamientos» (S.N., 1856: 5). Por aquel entonces había recibido ya clases de Gottschalk y de Liszt, quien la bautizó como «el Chopin con faldas» (Gesualdo, 1992: 34) debido a la capacidad de la joven para interpretar la música del compositor polaco, y estaba comenzando a publicar sus primeras partituras, piezas de salón muy del gusto de la época que hacen patente tanto la singularidad de su talento como su osadía artística, en tanto que no fue habitual en su época que las mujeres editaran sus obras (Iglesias, 1997). La etapa más interesante de su vida llegó, quizá, en torno a 1900, cuando, tras emigrar a Argentina comenzó a escribir tangos fundacionales, dedicación que la ubica «no sólo como una de las buenas compositoras de la época fundacional del tango, sino como la primera dama de la aristocracia que venció la prohibición del tango en su medio social» (Ostuni, 2000: 62).

Pero Eloísa d'Herbil no es el único caso de una intérprete andaluza que desarrolló su carrera artística en las américas. De hecho, el siguiente nombre a destacar en este sentido es el de la notable concertista de piano y profesora cordobesa Rafaela Serrano Rodríguez (Fernán Núñez, Córdoba, 1862 – La Habana, 1938), quien desarrolló en La Habana una brillante carrera ante todo en calidad de pedagoga musical. Parece que llegó a las Antillas en 1886 para estudiar y perfeccionarse con Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 – 1890), hijo de la gaditana Dolores Espadero (Cuenca Benet, 1927). No obstante, sus estudios musicales oficiales, como alumna de Dámaso Zabalza, habían tenido lugar en el Conservatorio de Madrid, donde se hizo con los primeros premios de Piano y de Armonía en 1880, que avalan su formación integral y la convirtieron en la única alumna de piano elegida para formar parte de la clase de conjunto instrumental creada por Valentín de Zubiarre (Garay, Vizcaya, 1837 – Madrid, 1914) (Ramírez, 1891). Como docente, se desempeñó como catedrática de piano y armonía del Conservatorio Nacional de Música de La Habana y, a partir de 1915, en la afamada sucursal que Hubert le Blanck Valet (Utrecht, 1856 – La Habana, 1932), patriarca de la música cubana, abrió en el barrio del Vedado. Para este establecimiento, del que se jubiló en 1928 tras un sentido homenaje oficiado por el ilustre compositor Eduardo Sánchez Fuentes (La Habana, 1874 – 1944) (S.N., 1928), escribió la mayor parte de los textos didácticos que el establecimiento empleaba, todos ellos aprobados por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cubana (Valdés Cantero, 2005). Su caso es, por tanto, el de una gran dinamizadora y actualizadora de la cultura musical de Cuba, país en el que encontró el espacio para desarrollarse de acuerdo con las condiciones que le imponía, únicamente, su talento.

El relato de sus vidas y trayectorias debe comenzar, necesaria y cronológicamente, con Eloísa d'Herbil (Cádiz, 1847 – Buenos Aires, 1943), niña prodigio gaditana de padres franceses que fue reconocida por la prensa por su «memoria feliz, agilidad, limpieza y precisión en la manera de ejecutar y sobre todo el acento particular que [imprimía] a los cantos y la claridad con la que los [distinguía] de los acompañamientos» (S.N., 1856: 5). Por aquel entonces había recibido ya clases de Gottschalk y de Liszt, quien la bautizó como «el Chopin con faldas» (Gesualdo, 1992: 34) debido a la capacidad de la joven para interpretar la música del compositor polaco, y estaba comenzando a publicar sus primeras partituras, piezas de salón muy del gusto de la época que hacen patente tanto la singularidad de su talento como su osadía artística, en tanto que no fue habitual en su época que las mujeres editaran sus obras (Iglesias, 1997). La etapa más interesante de su vida llegó, quizá, en torno a 1900, cuando, tras emigrar a Argentina comenzó a escribir tangos fundacionales, dedicación que la ubica «no sólo como una de las buenas compositoras de la época fundacional del tango, sino como la primera dama de la aristocracia que venció la prohibición del tango en su medio social» (Ostuni, 2000: 62).

Pero Eloísa d'Herbil no es el único caso de una intérprete andaluza que desarrolló su carrera artística en las américas. De hecho, el siguiente nombre a destacar en este sentido es el de la notable concertista de piano y profesora cordobesa Rafaela Serrano Rodríguez (Fernán Núñez, Córdoba, 1862 – La Habana, 1938), quien desarrolló en La Habana una brillante carrera ante todo en calidad de pedagoga musical. Parece que llegó a las Antillas en 1886 para estudiar y perfeccionarse con Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 – 1890), hijo de la gaditana Dolores Espadero (Cuenca Benet, 1927). No obstante, sus estudios musicales oficiales, como alumna de Dámaso Zabalza, habían tenido lugar en el Conservatorio de Madrid, donde se hizo con los primeros premios de Piano y de Armonía en 1880, que avalan su formación integral y la convirtieron en la única alumna de piano elegida para formar parte de la clase de conjunto instrumental creada por Valentín de Zubiarre (Garay, Vizcaya, 1837 – Madrid, 1914) (Ramírez, 1891). Como docente, se desempeñó como catedrática de piano y armonía del Conservatorio Nacional de Música de La Habana y, a partir de 1915, en la afamada sucursal que Hubert le Blanck Valet (Utrecht, 1856 – La Habana, 1932), patriarca de la música cubana, abrió en el barrio del Vedado. Para este establecimiento, del que se jubiló en 1928 tras un sentido homenaje oficiado por el ilustre compositor Eduardo Sánchez Fuentes (La Habana, 1874 – 1944) (S.N., 1928), escribió la mayor parte de los textos didácticos que el establecimiento empleaba, todos ellos aprobados por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cubana (Valdés Cantero, 2005). Su caso es, por tanto, el de una gran dinamizadora y actualizadora de la cultura musical de Cuba, país en el que encontró el espacio para desarrollarse de acuerdo con las condiciones que le imponía, únicamente, su talento.

La biografía de Pilar Fernández de la Mora (Sevilla, 1867 – Madrid, 1929) es bastante distinta. Siendo una niña prodigio, contó muy pronto con la protección de la Familia Real y el beneplácito de la crítica musical de su época, que con apenas diez años consideraba que la pequeña prometía «ser en el piano lo que en el violín son Monasterio y Sarasate» (S.N., 1877: 4) y que le aguardaba «un porvenir brillante y fuera de lo común» (Devell, 1878: 3). Según Cuenca Benet (1927), su formación estuvo a cargo de Óscar de la Cinna (Budapest 1836 – Jerez de la Frontera, 1906) y Juan María Guelbenzu Fernández (Pamplona, 1819 – Madrid, 1886) en Madrid y, más adelante, de los reconocidos Louise-Aglaé Masson Massart (Paris, 1822 – 1887) y Louis Diemer (París, 1843-1919) en París, ciudad a la que encaminó sus pasos por consejo expreso de Antón Rubinstein (Vikhvatinets, 1829 – Peterhof, 1894) y gracias a una pensión concedida por la reina Isabel II (S.N., 1884). Tras completar su formación, regresó España para dedicarse no sólo a la docencia, sino también a la interpretación: aprobó los exámenes de cátedra en el Conservatorio de Madrid en 1896, ejerció como responsable de la Sección de Música de la Sociedad 'Fomento de las Artes' y fue pianista de la Sociedad de Cuartetos (1897), en la que el violinista Antonio Fernández Bordas (Orense, 1870 – Madrid, 1950) o el chelista Víctor M. Mirecki (Tarbes, Francia, 1847 – Madrid, 1921) fueron sus compañeros. Su excelencia artística y profesional tuvo dos consecuencias claramente visibles: de un lado, la difusión en España de un repertorio pianístico de primerísimo nivel, que incorporaba las obras más relevantes del catálogo estándar europeo y español; de otro lado, la creación de un plantel de discípulos reconocidos a nivel nacional e internacional, entre los que descuellan especialmente José Cubiles (Cádiz, 1894 – Madrid, 1971) y Antonio Lucas Moreno (Sanlúcar de Barrameda, 1900 – Madrid, 1973) (Pérez Colodrero, 2011a) .

La formación y altura profesional de la pianista malagueña Julia Parody Abade (Málaga, 1887 – Madrid, 1973) plantea numerosos puntos en común con las de su coterránea Fernández de la Mora. Aclamada por la prensa por su capacidad musical y técnica, fue alumna de José Barranco Bosch (Málaga, 1876 – 1919) y después de José Tragó (Madrid, 1857 – 1934), con quien consiguió el piano Erard con el que se agasajaba a los ganadores del Premio Extraordinario del Conservatorio de Madrid (Cuenca Benet, 1927). Siguiendo a Villar (1918), sabemos que prosiguió su educación trasladándose primero a París, donde se matriculó en la clase de Antoine François Marmontel y, al fallecer éste, en la de Alfred Cortot y, más adelante, se desplazó a Berlín, donde obtuvo el *Reife der Zeugnis* [Diploma de Perfeccionamiento], equivalentes al doctorado. Este mismo autor informa de que ofreció conciertos en algunas de las salas más importantes europeas, en las que ofrecía un repertorio de primer nivel, pero Parody finalmente regresó a España y empezó a compaginar esta tarea con la docencia, que impartió a partir de 1908 en la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y, desde 1934, como catedrática del Conservatorio de Madrid (Sopeña Ibáñez, 1967).7 Este último puesto docente le permitió formar a varias generaciones de pianistas de renombre, de entre los que destacan especialmente los extraordinarios Luis Galve Raso (Zaragoza, 1908 – 1995) y Esteban Sánchez (Orellana la Vieja, Badajoz, 1934 – 1997) y le valió, a la postre, la Medalla al Trabajo, que le fue concedida en 1961 con motivo de sus «veinticinco años de servicios laborales, prestados con carácter ejemplar y una conducta digna de encomio en el desempeño de los deberes que impone el ejercicio de una profesión útil, habitualmente ejercida» (Ministerio de Trabajo, 1961: 8762).

El caso de la pianista gaditana Carmen Pérez García (Cádiz, 1897 – 1974) es muy similar a los anteriores aunque, a pesar de su extraordinaria formación e impresionante carrera profesional, que habrán de señalarse a continuación, su nombre desaparece paulatinamente a partir de 1926, sin que las razones para tal circunstancia hayan podido dilucidarse aún. Alumna de Teresa Colomer en la afamada Academia de Música de Santa Cecilia de Cádiz, fue llevada a Madrid en calidad de niña prodigio, logrando la protección de la Reina y de la nobleza y entrando en la clase de José Tragó, de quien fue discípula predilecta (Oslé Muñoz y Muñoz, 1997). En 1910 obtuvo el primer premio del Conservatorio de Madrid, cautivando al Tribunal que la examinaba y a la concurrencia asistente, hasta el punto que el director del centro, el ilustre compositor Tomás Bretón, le dedicó la pieza que había de repentizar al piano para superar los ejercicios (S.N. 1910). En 1914, conseguiría lo propio en París, regresando a la capital española para convertirse en la solista de la Corte y en profesora de las Infantas doña María Cristina y doña Beatriz, hijas de Alfonso XIII (Cuenca Benet, 1927). A lo largo de estos años y en los que siguieron, la prensa madrileña está plagada de referencias tanto a sus continuos progresos y premios académicos como a sus conciertos y triunfos artísticos, de manera que puede decirse que el suyo fue un caso excepcional de seguimiento y atención mediático (Pérez Colodrero, 2011a). En toda ocasión, para la crítica musical lo más destacable eran su capacidad técnica y su honestidad artística, según testimonia el ejemplo siguiente:

Sus interpretaciones son siempre de gran nobleza artística; nada de efectos chabacanos, de latiguillos ni de otro género de recursos de mala ley. Sobria, sin amaneramiento, correctísima y diáfana en cuanto ejecuta.

No busca jamás el aplauso la señorita Pérez, pero el aplauso llega unánime por la seriedad interpretativa, el buen gusto y el matiz adecuado a la obra. Porque Carmencita Pérez, penetrada perfectamente del carácter de cada composición que toca, sabe infundírselo en el teclado de modo notable.8

La almeriense Remedios Martínez Moreno (Serón, Almería, 1903-1950), nacida en el seno de una familia de tradición musical, cierra este ramillete de intérpretes andaluzas y constituye la más dura antítesis de lo ocurrido con las anteriores en tanto que sus prometedores inicios en el Conservatorio de Madrid acabaron abruptamente cuando contrajo matrimonio. Sus extraordinarias capacidades quedan recogidas en la prensa madrileña con motivo de los exámenes del conservatorio de 1914, en los que, con solo diez años, y después del último examen, la joven pianista ejecutó a maravilla, ante su selecto e inteligente auditorio la “Rapsodia” de Liszt, y tales muestras dio de maestría y dominio en el arte, que como colofón a su éxito brillantísimo y excepcional, el público la aplaudió entusiasmado, saludando con su espontánea ovación a un nuevo lucero del arte, que en edad tan temprana muestra su valía extraordinaria y su mérito excelente.9

Siendo una adolescente, la crítica afirmaba que sus cualidades musicales se sobreponían al nivel corriente, añadiendo que «[poseía] un temperamento de primer orden, sensibilidad, comprensión y musicalidad» y que, por ello, «le [estaba] reservado el porvenir y la fama de otros condiscípulos suyos notabilísimos, actualmente concertistas, del mérito de Cubiles y Lucas Moreno» (R.V., 1910: 18). Empero, Remedios Martínez Moreno regresó a Almería al terminar sus estudios en el Conservatorio de Madrid, poco después de escribirse esta reseña, para celebrar su matrimonio con el industrial José Rodríguez Pérez (Giménez Rodríguez, 2003). Consciente de su talento musical y de su compromiso artístico, sus nuevas obligaciones familiares, que le estaban reservadas en tanto que mujer, no consiguieron apartarla completamente del piano al principio y, embarazada de siete meses de su segundo hijo y responsable de una niña de dos, ganó el Premio Barranco en 1925 (Cuenca Benet, 1927). El nacimiento de su tercer hijo y el posterior desplazamiento de la unidad familiar al cortijo de Llanos de los Pajares, en la Alpujarra granadina, donde su marido inició un próspero negocio de embutidos, cercenaron definitivamente sus pretensiones artísticas.10

CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, parece claro, en primer lugar, que durante la época de la Restauración la mujer andaluza padeció una serie de circunstancias y condicionantes que no favorecían el desarrollo de su potencialidad: una educación concebida para el hogar y la maternidad y unas costumbres fuertemente arraigadas y ancladas en preservar su virtud. El abandono del arquetipo femenino diseñado a por y para la sociedad burguesa europea fue gradual y lento, lo que supuso que varias generaciones de mujeres se vieran en la situación de disimular o minimizar su formación y desempeño profesional.

En este contexto, la trayectoria de las cinco pianistas aquí retratadas cobra especial sentido y relevancia, por cuanto que no sólo recibieron una formación sólida, a menudo internacional, sino que se integraron en el escaso porcentaje de mujeres incorporadas a la población activa, bien como intérpretes, bien como docentes. Para lograrlo, hubieron de superar las reticencias que lo infrecuente de sus respectivas trayectorias constituía en la sociedad de su tiempo, además de formarse en las mismas exigencias técnicas y de repertorio que sus homólogos masculinos. La prensa fue testigo fiel de sus progresos, la mayor parte de los cuales supo valorar al margen de aspectos de género, si bien con ciertas concesiones –comentarios sobre la belleza, el aspecto y similares–. Los logros de las mujeres objeto de estudio, en cualquier caso, deben además relacionarse tanto con su nacimiento en el seno de familias acomodadas como con la favorable predisposición que la Reina María Cristina, otra mujer, poseía hacia que la educación musical femenina se completara en centros de prestigio extranjeros.

Es cierto que, en algunos casos, se produjo la retirada total o parcial de la carrera musical y concertística por causa matrimonial, pero resulta fascinante comprobar que hubo pianistas y pedagogas andaluzas que, entre 1870 y 1930, volcaron su vida en el ejercicio pleno de la profesión como docente o intérprete o bien supieron conjugar sus obligaciones y necesidades profesionales y artísticas con las que les imponía la sociedad como mujer.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, J. (1979): *Historia y cultura del pueblo andaluz*, Barcelona, Anagrama.

ANDREU, A.G. (1982): *Galdós y la literatura popular*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.

ARESTI, N. (2000): «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», Historia contemporánea, 21.

ARMSTRONG, N. (1991): *Deseo y ficción doméstica*, Madrid: Cátedra-Feminismos, 1991.

BALLARÍN, P. (1993): «La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica"», dentro Duby, G. y Perrot, M. (dirs.) (1993): Historia de las mujeres en Occidente, 4, Madrid, Taurus.

BALLLESTEROS, A. I. (1994): «La mujer andaluza en la zarzuela de los Álvarez Quintero», dentro López Beltrán, M.T. (1994): *Las mujeres en Andalucía. Actas del II encuentro interdisciplinar de estudios de la mujer en Andalucía*, 3, Málaga, Servicio de Publicaciones.

BERROCAL, E. (1997): *La Música Ilustrada Hispano-Americana, 1898-1902,* Ann Arbor, Michigan, UMI, Center for Studies in Nineteenth Century, University of Maryland.

(2000a): *La Zarzuela, 1856-1857,* Ann Arbor, Michigan, UMI, Center for Studies in Nineteenth Century, University of Maryland.

(2000b): *La España Artística, 1857-1858,* Ann Arbor, Michigan, UMI, Center for Studies in Nineteenth Century, University of Maryland.

(2001): *Revista y Gaceta Musical, 1867-1868,* Ann Arbor, Michigan, UMI, Center for Studies in Nineteenth Century, University of Maryland.

(2003): *La Gaceta Musical Barcelonesa, 1861-1865, 2 vols.,* Ann Arbor, Michigan, UMI, Center for Studies in Nineteenth Century, University of Maryland.

BIEDMA Y LA MONEDA, P. (1879): «Hacer calceta», Cádiz, 29 (20/X).

C.F. [Clara Frías] (1932): «Mujeres de Hoy. Julia Parody», *Ellas*, 23 (30 de octubre).

CANTERO, M. A. (2007): «De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX», Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos, 14, http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm [consulta: 3 de agosto de 2013].

CASARES, A. (1994): «Las mujeres en la música española, 1900-1939: una aproximación al estado de la cuestión», dentro *La otra historia de la música. Ponencias presentadas en el 8º Congreso Internacional de Mujeres en la Música celebrado en Bilbao durante los días 18-22 de marzo de 1992,* Bilbao, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

CHEIX, I. (1879): «¿Debe o no ilustrarse a la mujer?», Cádiz, 18 (30/VI).

CLARES, M.E. (2007): «La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851)», Revista de Musicología, 30/2.

CUENCA, F. (1927): *Galería de músicos andaluces*, La Habana, Cultura S.A.

DEVELL, A. (1878): «Crónica Musical», El Globo, 955 (26 de mayo).

ESTEBARANZ, A. y otros (2004): *Andaluzas ayer, hoy y mañana. Abriendo caminos,* Sevilla, Universidad de Sevilla, Diputación de Córdoba.

FLECHA, C. (1998): La incorporación de las mujeres a los institutos de segunda enseñanza en España, Historia de la Educación, 17.

FORD, R. (1906): *Gatherings from Spain*, New York, E.P. Dutton

GESUALDO, V. (1992): «Eloisa d'Herbil de Silva. "El Chopin con faldas"», Todo es Historia, 34.

GÓMEZ-FERRER, G. (2002): *Hombres y mujeres. El difícil camino hacia la igualdad,* Madrid, Editorial Complutense.

GRACIELLA [seud. Julia Moya] (1882): «La poetisa romántica» en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas vistas por sí mismas,* 1, Barcelona, Juan Pons.

HERNÁNDEZ, S. (2002): «La población», dentro Martín Rodríguez, M., Parejo Barranco, A. y Zabrana Pineda, F. (dirs.), *Estadísticas del Siglo XX en Andalucía*, Sevilla, Instituto de Estadística de Andalucía.

IGLESIAS, N. (1997): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915,* Madrid, Biblioteca Nacional.

JIMÉNEZ DE PEDRO, J. (1854): *Carácter moral de la muger. Discurso leído en la Universidad Central*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-mudos y ciegos.

MANCHADO, M. (coord.) (1998): *Música y mujeres: género y poder,* Madrid, Horas y horas.

MARTÍN, A. (1985): *Historia de la música andaluza,* Sevilla, Editoriales Unidas.

Ministerio de Trabajo (1961): «Orden de 29 de abril de 1961 por la que se concede la Medalla 'Al Mérito en el Trabajo', en su categoría de Bronce, a doña Julia Parody Abad», Boletín Oficial del Estado, 137 (9 de junio).

O'SHEA, A. (1887): *Romantic Spain. A Record of Personal Experiences*, London, Ward and Downey.

OSLÉ, J. y R. MUÑOZ (1997): *Retratos de mujer*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
OSTUNI, R. (2000): *Viaje al corazón del Tango*, Buenos Aires, Lumiere.
PÉREZ COLODRERO, C. (2009): «La biografía y producción de Francisco Cuenca Benet (1872-1943) en el contexto de la Edad de Plata», dentro Nagore, M. et al. (eds.) (2009): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU.
(2011a): «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración» dentro Vázquez Bermúdez, I. (coord.) (2011a): *Actas del III Congreso Universitario Nacional 'Investigación y Género'* [CD-Rom], Sevilla, Universidad de Sevilla.
(2011b). *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*, Tesis Doctoral, Antonio Martín Moreno (dir.), Granada, Universidad de Granada.
PIÑERO, C. C. (2001): *Los estudios de género en la música,* Oviedo, Universidad de Oviedo.
QUILES, A. y A. SAURET (2002): «Instrucción y educación de la mujer andaluza en el siglo XIX: La mujer que lee como prototipo iconográfico», dentro Congreso de Historia de Andalucía (2002): *Las mujeres en la historia de Andalucía,* Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur.
R.V. [¿Rogelio Villar?] (1910): «Los concursos de piano del conservatorio», Nuevo Mundo, 1384 (23 de julio).
RAMÍREZ, S. (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana, Imp. del E.M. de la Capitanía General.
RAMOS, P. (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica,* Madrid, Narcea.
ROSE, H. J. (1875): *Untrodden Spain and Her Black Country, being Sketches of the Life and Character of The Spaniard of the Interior*, 2 vols., London, Samuel Tinsley.
SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L. (2011): «La actividad musical de los centros institucionalistas dedicados a la educación de la mujer», TRANS, 15.
SÁNCHEZ, V. (2013). *Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa*. Tesis Doctoral, María Gembero Ustárroz (dir.), Jaén, Universidad de Jaén.
S.N. (1856): «Crónica de Madrid», Gaceta musical de Madrid, 6 (23 de noviembre).
S.N. (1877): «Ecos de todas partes», La época, 8943 (9 de mayo).
S.N. (1884): «Noticias», El Día, 4516 (1 de agosto).
S.N. (1910): «Artista eminente», La correspondencia de España, 19150 (18 de julio).
S.N. (1914): «Una niña prodigio», La correspondencia militar, 11253 (29 de septiembre).
S.N. (1928): «Homenaje a la profesora doña Rafaela Serrano», Boletín Musical de Córdoba, 3 (junio de 1928).
SOBRINO, R. (1993): «Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española», Revista de musicología, 16/6.
SOPEÑA, F. (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas artes.
TORRES, M. (2008): *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX.* Tesis Doctoral, Universidad de Málaga.
VALDÉS, A. (2005): *Con música, texto y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, La Habana, Unión.
VARGAS, B. (2012). *La música en la prensa española (1833-1874). Fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*, Tesis Doctoral, Francisco J. Giménez Rodríguez (dir.), Granada, Universidad de Granada.
VILLAR, R. (1918): "Pianistas españolas. Julia Parody", *La Esfera*, 224 (13 de abril).
VIÑAO, A.(1990): «Espacios masculinos, espacios femeninos. El acceso de la mujer en el bachillerato», dentro *Mujer y educación en España 1868-1975* (1990): Santiago de Compostela, Departamento de Teoría e Historia de la Educación.
WILLIAMS, L. (1896): *Ballads and Songs of Spain*, London, Digby Long & Co.

NOTAS

1. Sobre este autor, véase Martín Moreno (1985), Pérez Colodrero (2009) y Pérez Colodrero (2011b).

2. La pertinencia e importancia de la prensa periódica en la investigación musicológica es, a día de hoy, prácticamente incuestionable. Aunque la musicología española quizá ha sido más tardíamente consciente de su valor, los trabajos presentados sobre el tema desde las publicaciones de Jacinto Torres Mulas, muestran la relevancia y lo fructuoso del tema. Bastará con citar aquí las aportaciones de Sobrino (1993), Berrocal (1997, 2000a, 200b, 2001, 2003, entre otros), Clares Clares (2007), o las tesis doctorales de Vargas Liñán (2012) y Sánchez López (2013), recientemente defendidas.

3. Quiero y debo consignar aquí mi deuda y mi agradecimiento tanto con la directora de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, Doña Elena Magallanes, como su bibliotecaria, Doña María Ramírez Gutiérrez, que han atendido mis dudas y servido la documentación que he necesitado con toda dedicación y diligencia.

4. Ford, 1906: 327.

5. Cheix, 1879: 138.

6. Quiles Faz y Sauret Guerrero (2002) incluso han señalado cómo esta imagen aparece y reaparece en las protagonistas de sus trabajos literarios, como la tía María, Dolores y Marisalada de *La Gaviota* oAna, Elvira y Rita de *La familia Alvareda*.

7. De acuerdo con su propio testimonio, fue un mérito especialmente costoso de alcanzar y del que, por consiguiente, se sintió particularmente orgullosa (C.F. [Clara Frías], 1932).

8. Tristán, 1919: 3.

9. S.N., 1914: 3.

10. Debe decirse que, por contraste, su hermano Leovigildo Martínez Moreno (Serón, Almería, 1905 – 1978), educado inicialmente como violinista, sí que pudo desarrollar su carrera musical, si bien por otros derroteros, como músico de jazz, viajando con su grupo por Europa, norte de África y América (Giménez Rodríguez, 2003).