

Escribir hoy sobre la historia, la música y las mujeres

*Pilar Ramos López**

Resumen

Tres décadas después del gran auge de la musicología feminista, se revisa la manera cómo la investigación reciente aborda el estudio de las prácticas musicales de las mujeres. Si bien hoy el feminismo es mucho más popular que en los años 90, los estudios sobre las mujeres han perdido protagonismo, al tiempo que se han integrado en las diferentes corrientes musicológicas actuales. Se realicen con la etiqueta de “historia de género” o de “historia de las mujeres”, las investigaciones musicológicas son hoy distintas pues no han permanecido al margen de los giros experimentados por la historiografía en este tiempo. En particular, este artículo comenta los estudios históricos sobre intérpretes desde los años 90.

Palabras clave: historiografía musical, musicología feminista, historia de las mujeres, historia de género, prácticas culturales, historia de intérpretes

Writing today on history, music and women

Abstract

This article revises how recent research approaches the study of women’s musical practice three decades after the rise of feminist musicology. Although feminism is more popular today than in the 1990s, studies about women have lost prominence in musicology, as they have become integrated into the various current musicological trends. Musicological research conducted under the label of “gender” or “women” is today different due to the influence of the historiographical turns emerged during this period. In particular, this article discusses the historical studies on musical performers since the 1990s.

Keywords: Musical historiography, feminist musicology, Women Studies, Gender Studies, Cultural practices, History of performers

* Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde se doctoró con Premio Extraordinario. En la actualidad es profesora titular de la Universidad de La Rioja, España, habilitada como Catedrática de Musicología.

Introducción

Por más que la imagen de un historiador despidiéndose del pasado resulte paradójica, algunos profesionales de la disciplina creen poder prescindir de la historiografía. Con ingenuidad se aferran a la ignorancia en este ámbito como si fuera una vacuna que inmunizara frente a las ideologías o un pasaporte hacia la originalidad. Sin embargo, la ignorancia no nos parapeta en un terreno neutro, sino que nos desarma ante los problemas que plantea una investigación. Dependemos de fuentes encargadas, seleccionadas (en tanto que conservadas) o elaboradas por otras personas, de preguntas y elucubraciones ya planteadas. Como decía Leszek Kołakowski, “por donde quiera que empecemos, empezamos por el medio”,¹ lo cual implica no solo la imposibilidad de partir de cero, sino la futilidad de la búsqueda de los orígenes, el mito historicista por excelencia. Así pues, a la hora de escribir historia, entonar el “Addio, del passato...” es una quimera. Como ya le sucediera a la Traviata, no podemos despedirnos del pasado de nuestra profesión.

Por ello este texto es una revisión historiográfica planteada como una invitación a leer otros trabajos, para aprender de cómo han afrontado otras investigadoras —pues en su mayoría son mujeres— el reto de escribir sobre prácticas musicales femeninas en los últimos quince años. Trazo a continuación un recorrido parcial, limitado por mi propia trayectoria (excluyo, por tanto, las músicas populares y tradicionales) y, por la imposibilidad de haber leído todo lo publicado durante ese tiempo. He seleccionado, dentro de tales límites, las referencias que me han parecido más logradas y novedosas.² En primer lugar revisaré las diferencias entre esta musicología reciente y la manera como se estudiaba la música de las mujeres en los años ochenta y noventa. Después me centraré en las publicaciones sobre la historia de las intérpretes.

Antes, sin embargo, es necesario presentar el problema subyacente a toda la historiografía sobre las mujeres. Lo haré con una temprana formulación en nuestra

¹ “*Wherever we start, we start in the middle*” Leszek Kołakowski, conferencia “The God and the True” (21-10-1999), Cátedra Ferrater Mora, Universitat de Girona. Ignoro si esta frase la introdujo en alguno de sus libros.

² Una primera versión de este texto fue leída como conferencia inaugural en el Congreso Argentino de Musicología 2020/21, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, celebrado del 9 al 13 de agosto de 2021, en modalidad virtual. Expreso mi agradecimiento por la invitación a las dos directivas sucesivas de la AAM implicadas, presididas por Diego Madoery y por Adriana Cerletti, a Silvina Argüello, al INM “Carlos Vega” y a su director Hernán Gabriel Vázquez. Agradezco a Belén Vega Pichaco su lúcida revisión del presente artículo.

lengua. En 1848 Concepción Arenal, quien fue escritora e inspectora de cárceles en España (“visitadora” como se decía en la época), se refirió a “[...] la atmósfera de mortal puerilidad en que el mundo femenino se halla envuelto”.³ Un siglo después, la filósofa Simone de Beauvoir planteó la cuestión en términos menos poéticos: “El drama de la mujer es el conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se postula siempre como esencial y las exigencias de una situación que la constituye (a la mujer) como inessential”.⁴

Toda la teoría feminista está encaminada a la constitución de la mujer como sujeto. Si bien la honestidad de dicho afán es incuestionable, ello no ha impedido al feminismo incorporar todos los males de la teoría destacados por Melanie Plesch en su panorámica de los efectos del llamado “giro teórico” en la musicología: la institucionalización y academización, la mecanización, la mercantilización, el eclecticismo y la opacidad (Plesch, 2015: 209). Ante este listado de confesionario, que no confesional, me detendré en el eclecticismo. La sorpresa frecuente ante las disputas entre feministas nace, a mi entender, de cierta condescendencia, es decir, de no reconocer la desigualdad vivida por las mujeres como uno de los grandes desafíos sociales. Nos desconcierta que unas feministas defiendan la prohibición de prostitución y otras no, o el que unas feministas no utilicen la forma del plural ordenada en nuestras gramáticas y otras sí. ¿Por qué debería conseguir el feminismo mayor acuerdo en sus propuestas que la economía, la filosofía o la política? ¿No están relacionadas en última instancia todas estas teorías con la mejora de las condiciones de vida?

Pese a estos males, el feminismo ha tenido un calado enorme en la historiografía de las últimas décadas. Antes de revisar su impacto en la musicología reciente, voy a comentar dos ejemplos sin relación con la música y dirigidos a un público no académico. El primero es *La guerra no tiene rostro de mujer* [1985] de Svetlana Alexiévich, Premio Nobel de Literatura. La narrada por Alexiévich no es la historia de la retaguardia, ni la de la vida cotidiana, sino una historia militar cuyas protagonistas son excombatientes de la II Guerra Mundial, pero es radicalmente distinta porque son mujeres que hablan a otra mujer. De esta manera, uno de los temas más antiguos de la historiografía es tratado con una novedad deslumbrante al tiempo que desgarradora.

³ Arenal, Concepción, 2020 [1848]. Carta a su amiga Pilar Tornos, fechada en Oviedo, 1 de mayo de 1848. Citada en Caballé (2020: 41).

⁴ Mi traducción de “Le drame de la femme, c’est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se pose toujours comme l’essentiel et les exigences d’une situation qui la constitue comme inessentielle” (Beauvoir, 1949-I: 41).

El segundo ejemplo es la serie televisiva de la BBC *She-wolves England's Early Queens* (2012). Los tres capítulos documentales, cuyo guion y presentación han corrido a cargo de la medievalista Helen Castor, profesora en la Universidad de Cambridge, tienen como eje el acceso al poder y su ejercicio. Podríamos pensar que no hay aquí nada nuevo y que, por el contrario, estamos ante un retorno de la historia política a la vieja usanza. Efectivamente, en un relato sobre un rey o un presidente esperamos que sus decisiones y circunstancias sean el hilo conductor. Lo novedoso es que ahora este principio se aplica a las reinas, de manera que el foco ya no está en su capacidad de seducción sobre otros monarcas o sus súbditos. La diferencia con respecto a los relatos de reyes es que las dificultades que encontraron estas reinas nacían precisamente de que eran mujeres. El resultado es una historia distinta de la que conocemos, aunque no podamos hablar de historia social o cultural. Incido en este punto porque la pluralidad metodológica es una de las características de la historiografía feminista.

Los ejemplos anteriores, aunque escritos por académicas, han llegado a un público masivo. Si hablo de ellos es porque me encantaría poder presentar un modelo semejante de Historia de la música que hablase de mujeres y que hubiese tenido una gran repercusión. Hay excelentes documentales sobre directoras de orquesta, compositoras o intérpretes,⁵ e incluso alguna serie televisiva de ficción protagonizada por una directora de orquesta.⁶ Pero los programas televisivos de divulgación sobre la historia de la música siguen siendo, historiográficamente, antiguallas, lo mismo que los libros.⁷ Por el contrario, ha sido muy estimulante la labor del asociacionismo musical, grupos de intérpretes y programas radiofónicos que tanto han hecho por difundir la música de compositoras o los repertorios interpretados en otras épocas por mujeres.⁸ Las páginas web han permitido integrar mapas, sonido, imagen, documentación e

⁵ Son muy recomendables *Mademoiselle [Nadia Boulanger]* de Bruno Monsiegeon (1977), *Clara Haskyl, Der Zauber des Interpreten* de Pascal Cling, PruneJaillet, y Pierre-Olivier François (2017) y *Maestras: The Long Journey of Women to the Podium* de Günter Atteln y Maria Stodtmeier (2018). Agradezco a José Antonio Oliver y Miren Izaguirre el haberme llamado la atención sobre los dos últimos.

⁶ *Philharmonia* 2018-19, Merlin Productions y France Télévisions de Marine Gacem.

⁷ Como el primer capítulo de *Classical Destinations III, Aled Jones' Ultimate Travel Guide to Classical Music* presentado por el propio cantante Aled Jones, (Austrian TV channel, 2012) que nos habla de Joachim como el intérprete que ayudó a Johannes Brahms a crear algunas de sus mejores composiciones y las difundió, mientras que Clara Schumann sería solo el gran amor de Brahms.

⁸ Sobre el asociacionismo musical femenino en España véase Cecilia Piñero (2019). Destaco los grupos especializados *Cantaderas*, y *Anonymous 4*, y el proyecto CompositorAs dirigido por Patricia Kleinman. Un buen programa radiofónico accesible en *podcast* es “Música de mujeres: la historia que habitamos”, de Miriam Bastos. Radio Clásica. Radio Nacional de España. Noviembre, 2017.

información histórica sobre mujeres, poniendo investigaciones musicológicas al alcance de cualquiera. En este sentido, la maravillosa herramienta creada por Juan Ruiz Jiménez e Ignacio José Lizarán Rus (2021), *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-1800)*, incluye el proyecto cartográfico “Mujeres y redes musicales” que permite al lector —o quizás sería mejor referirnos al navegante— construir sus propios itinerarios, además de decidir las cuestiones a las que dedicará más atención y tiempo.⁹

1. Sin alharacas: las mujeres como objeto de estudio de la musicología no feminista

Como muestra de los cambios producidos en el tratamiento historiográfico de las mujeres en las últimas décadas es significativa la comparación entre dos series de los manuales de historia de la música más utilizados en todo el mundo, publicadas por la editorial norteamericana Norton. No me voy a remontar a la serie de los años cuarenta y cincuenta, sino a *The Norton Introduction to Music History*, publicada entre 1978 y 2005, en cuya contracubierta podemos leer: “En cada uno de ellos, un destacado musicólogo analiza la Música de un periodo específico, tanto en lo que se refiere a los más conocidos compositores como en lo referente a las fuerzas que determinan sus obras”.¹⁰

Muy distinta es la presentación que aparece en la contracubierta de la serie más reciente, titulada *Western Music in Context: A Norton History* (2012-2014). Hace hincapié en los contextos culturales, sociales, intelectuales e históricos, en la manera en que la música ha sido encargada, creada y consumida en público y en privado, en la transmisión y la educación musical. Específicamente señala que trata a las mujeres como compositoras, intérpretes y mecenas, además de ocuparse de la relación entre la música y la identidad nacional o étnica. Otra novedad es que en esta serie aparecen musicólogas al frente de algunos volúmenes, como también ha sucedido en la *Cambridge History of Music*.¹¹ Los manuales publicados

⁹ Ruiz Jiménez, Juan. “Mujeres y redes musicales. Historical soundscape”. http://historical-soundscapes.com/proyecto_cartografico/5 (última consulta: 10-06-2022).

¹⁰ [...] “In each one, an outstanding musicologist surveys the music of a specified period, discusses the major composers, and examines the forces that influenced and helped shape their oeuvre.” Los responsables de los diferentes volúmenes fueron Richard H. Hoppin, Allan W. Atlas, Robert D. Hill, Philip G. Downs, Leon Plantinga y Robert P. Morgan.

¹¹ Sin embargo, su presentación es más tradicional en la contracubierta, donde se lee: “The Cambridge History of Music comprises a group of reference works concerned with significant strands of musical scholarship. The individual volumes are self-contained and include histories of music examined by century as well as the history of opera, music theory, and American music. Each volume is written by a team of experts under a specialist editor and represents the latest musicological research.”

por esta universidad británica sobre el ballet (Kant, 2007) y los estudios de ópera (Till, 2012) ofrecen otra muestra del protagonismo de las mujeres como investigadoras y como investigadas.

Hasta hace unas tres décadas, la manera habitual de encontrar a las mujeres en los manuales generales de historia de la música seguía la fórmula que, a modo de receta paródica, la historiadora Mary E. Wiesner condensó magistralmente como “añádanse mujeres y remuévase” (1993: 4). Por ello me parece tan relevante que en las historias recientes de la música, compositoras, intérpretes, mecenas o gestoras se hayan incorporado no como algo postizo, a manera de un ingrediente añadido a última hora, sino como elementos integrantes del conjunto, a veces en primera línea y otras en segundo plano.

Podríamos hablar incluso de cierta feminización en la musicología. Me refiero con ello a un mayor protagonismo de las mujeres, ya sea como investigadoras o como objeto de investigación en libros que no se presentan como feministas, ni como *Women Studies* ni como *Gender Studies*. Es el caso de los estudios de Austern, Bailey y Winkler (2017) o el de Blackburn y Stras (2015) sobre la circulación y la recepción de la música de los siglos XVI, XVII y XVIII, época en la que el acceso a la formación y a la profesión musical era muy restringido para las mujeres, por lo cual las fuentes sobre su actividad musical son más escasas. Gran parte de la bibliografía sobre la música de ese periodo publicada en las últimas décadas del siglo XX apenas contaba con alusiones a mujeres. De ahí el contraste con los libros citados, cuyo énfasis en las mujeres es evidente incluso en sus portadas. Algunas de las investigaciones que mejor han integrado a las mujeres en la historia no pretenden ser “feministas”, y sin embargo han supuesto una historia nueva, presentada sin alharacas.¹²

2. Con diferentes etiquetas: las mujeres como objeto de estudio en la musicología feminista

Antes de revisar las publicaciones que se etiquetan como *Gender Studies* o *Women Studies*, conviene detenerse en ambos términos. Es inevitable señalar una

¹² Por ejemplo, el capítulo 12 de Bertoglio (2017) está dedicado a las mujeres, que apenas merecían unas líneas en las referencias anteriores sobre la música y las reformas religiosas. Lo mismo puede decirse de las monografías de varios autores sobre música anterior a 1800 editadas por Bugyis, Kraebel y Fassler (2017), Weiss, Murray y Cyrus (2010) y Stauffer (2006). Incluso el patronazgo femenino en la Viena clásica ha sido objeto de estudio (Rice, 2003). Entre las monografías sobre música contemporánea, destaco Brooks (2013), Martínez del Fresno y Vega Pichaco (2019), y Pérez Zalduondo y Martínez del Fresno (2021).

aparente paradoja: el concepto de género se utiliza cada vez menos en la academia, al menos en Europa, al tiempo que ha ganado la calle. Esta popularidad del término “género” ha impulsado los avances legales alcanzados en varios países. Pero ha tenido también algunas consecuencias insospechadas, incluso entre estudiantes universitarios. La más sorprendente, en mi opinión, es la defensa de un elaborado discurso feminista por parte de quienes ni escuchan música de mujeres, ni leen libros de mujeres, ni conocen apenas la historia de las mujeres, pese a que en el siglo XXI esta historia resulta bastante accesible, al menos en Occidente, si se tiene un ordenador e internet. Así se ha extendido la idea falsa de que las mujeres no han hecho nada hasta ahora porque no se les ha dejado. De manera trágica, partiendo del feminismo, estas personas imaginan un mundo más misógino del que nunca existió.

Una de las cuestiones más controvertidas en la historiografía feminista es la utilización de las etiquetas “historia de género” o “historia de las mujeres”. En el siglo XXI el rechazo al concepto de “género”, categoría de análisis histórico según Joan Scott, ha venido de investigadoras que han estudiado otras culturas.¹³ En el debate *Gender/Women Studies* convergen desavenencias políticas, ideológicas y generacionales (Des Jardins, 2011: 155), como también las hay entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia. No voy a detenerme en esos berenjenales teóricos que nos desviarían de la revisión de la literatura musicológica de los últimos años, pues en la musicología la polémica *Gender/Women Studies* se ha esquivado, probablemente por dos razones. Por una parte, dependemos más de la academia norteamericana que de la europea y en Estados Unidos los *Gender Studies* siguen predominando sobre los *Women Studies*. Por otra parte, la rama musicológica más pujante hoy es la que estudia las músicas populares, que también suele enfocar las investigaciones desde el género; en ella la atención no se dirige solo al binomio masculino/femenino, sino a la pluralidad LGBTIQ+ más todas las letras que se van añadiendo. Letras cuya relevancia se diluye cuando estudiamos la Edad Media o la Edad Moderna; no porque no hubiera otras sexualidades —que las había—, sino porque estas, al igual que las identidades sexuales, son difíciles cuando no imposibles de rastrear en las fuentes.¹⁴

¹³ Me refiero a dos artículos aparecidos en *Gender and History*, una de las principales revistas sobre historiografía de género, que cuestionaban dicho concepto hasta el punto de rechazarlo, partiendo de su inutilidad en la antropología: Boydston (2008) y Krylova (2016). Sobre esta problemática véase Blasco Herranz (2020).

¹⁴ Nos llegan muy pocos datos anteriores a 1800 asimilables a la homofobia, que tanto puede esclarecer las vicisitudes de determinados artistas contemporáneos y de sus obras, como señala Daniel Party (2019: 46).

La trayectoria de las publicaciones musicológicas feministas ha sido estudiada en un artículo de varios autores encabezados por Sally Macarthur (2017), en el que se establece una relación directa entre el número de estas publicaciones y la programación de obras de compositoras en salas de concierto.¹⁵ En la representación gráfica de la cantidad de publicaciones musicológicas feministas en las últimas décadas se aprecia una curva de ascenso, caída y suave remontada, familiar para cualquiera que trabaje estos temas. La proporción de investigaciones de esta temática creció hasta alcanzar un 35 % del total de las publicaciones musicológicas durante la década de 1990. A partir de entonces estas publicaciones disminuyeron de manera pronunciada (pasaron al 23 %) para volver a crecer desde el año 2000, si bien a un ritmo menor que el conocido entre 1980-1990, de manera que en 2016 apenas se llegaba al 32 %.

El artículo de Macarthur y otros no comenta, sin embargo, si las publicaciones de musicología han cambiado. ¿Son diferentes las actuales a las investigaciones de hace treinta años sobre las mujeres? Yo creo que sí. En primer lugar, el énfasis ha pasado de las compositoras a las intérpretes, también a gestoras musicales, papeles operísticos, etc. En la segunda década del siglo XXI, desde mi punto de vista, y sin ofrecerles ningún estudio cuantitativo, se han incrementado los textos sobre mujeres intérpretes (cantantes, directoras de orquesta, instrumentistas de jazz), mientras que, en paralelo, se publica menos sobre las compositoras. Y ello a pesar de los centenarios, como los celebrados el pasado 2018, conmemoración de la muerte de Lili Boulanger, y en 2019, para festejar el nacimiento de Barbara Strozzi y Clara Wieck Schumann. Las mujeres se suben así a ese tiovivo de los aniversarios, de los que los historiadores vivimos de una manera un tanto carroñera, a decir de Ricardo García Cárcel.

Otra diferencia observada es cierto revisionismo, es decir, una postura extremadamente crítica con algunos supuestos de la Nueva Musicología y del Feminismo de los años ochenta y noventa del siglo pasado.¹⁶ Distingo esa saña de la crítica común en las investigaciones, cuyos avances inevitablemente pasan por desmontar ideas previas. Por ejemplo, el descubrimiento de tantas sonatas escritas por compositoras desmiente la caracterización de la sonata como forma masculina, que Susan McClary afirmaba a principios de los noventa.

¹⁵ Toma una muestra de 184 publicaciones anglosajonas y encuesta a 71 compositoras, el 94% de las cuales había realizado estudios superiores de música o de composición. Las compositoras habían respondido principalmente desde Australia, pero también desde Estados Unidos y Europa (Macarthur et al., 2017: 82).

¹⁶ Visible por ejemplo en Bain (2015).

Asimismo, la metodología y el marco teórico utilizados por la literatura musicológica feminista reciente es muy variada, según se participe o no en los llamados “giros” antropológicos, del cuerpo, afectivo, o de “la vuelta a la narrativa” entre otros. La “Historia global”, una de las corrientes más pujantes hoy, siempre la han practicado de alguna manera las historiadoras de las mujeres, dado que la propia escasez de fuentes obliga a establecer comparaciones y a concentrarse en las posibles transferencias culturales para no quedarse en la anécdota o en el recuento de casos aislados. Si bien esta pluralidad caracteriza a las investigaciones recientes, también fue una constante en las publicaciones feministas de los años ochenta y noventa.

El cambio significativo entre la musicología de los noventa y la actual se hace evidente incluso en los títulos, las temáticas y las portadas de los libros. Comparemos, por ejemplo, el que, en mi opinión, fue el libro mejor de aquella hornada, *Gender and the Musical Canon* de Marcia Citron (1993), con un libro reciente, *Coquettes, Wives, and Widows: Gender Politics in French Baroque Opera and Theater* de Marcie Ray (2020). No pretendo con ello presentar este último como la superación o la consecuencia necesaria del de Citron, ni tampoco afirmar que tengan el mismo valor, pues son trabajos de diferente enjundia. No obstante, ambos coinciden en el protagonismo que dan al concepto de género y en su dependencia de las preocupaciones de los diferentes momentos históricos en que se han escrito.

Para quienes nos deslumbramos con *La sociedad cortesana* de Norbert Elias (1969) y hemos seguido con atención los estudios clásicos sobre la música escénica francesa del siglo XVII —uno de los temas predilectos de la musicología interesada por la ideología política, especialmente en los años setenta y ochenta del siglo pasado—, un título como *Coquettes, Wives, and Widows* suena casi a película de serie B o, directamente, porno. El poder político es, sin embargo, importante en este libro, pero no es el único poder del que se habla. El título nombra los tres tipos de papeles femeninos habituales en el teatro musical barroco francés (*opéra de la foire*). Coinciden con los tres estados de la mujer (la doncella, la esposa y la viuda) descritos por Luis Vives en *De institutione foeminae christianae* (1523), uno de los principales tratados de conducta en el ámbito católico y protestante. Como erasmista, Vives no aludió a la monja.¹⁷

Las monjas, por cierto, no aparecían prácticamente en los libros de musicología hasta el descubrimiento de Hildegard von Bingen, que fue

¹⁷ La conocida frase de Vives acerca de que la joven que quisiera meterse a monja podía estudiar órgano fue una interpolación del traductor, Justiniano, véase Ramos (2015: 86, 89, 93 y ss.).

increíblemente tardío si se tiene en cuenta que sus melodías ya estaban publicadas en 1899 y que el filólogo Peter Dronke había puesto en valor su poesía a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Un ejemplo revelador de la ausencia de las monjas en la historiografía es la monografía de Higinio Anglés (1931) sobre el *Códice de Las Huelgas*, uno de los pocos manuscritos musicales medievales conservado en su lugar de uso (y probablemente de copia): un convento de monjas muy cercano a Burgos. Aun cuando el femenino plural de las fuentes indicaba que las monjas lo habían cantado, el musicólogo no lo admitía; que las monjas hubieran escrito o copiado alguna de las piezas ni se lo planteaba.

Así pues, la frivolidad del título *Coquettes, Wives, and Widows* (2020) responde a las mujeres que aparecían en los manuales de nuestra disciplina hasta la década de 1990: eran las seductoras (en el mejor de los casos musas), esposas o viudas. Es un título ligero, acorde con la joven de artificiosa pose que aparece en la cubierta. A la manera de la reivindicación del *Black Power* o de lo *queer*, es decir, del insulto reivindicado como seña de identidad, esta cubierta plantea irónicamente una manera diferente de acercarse a la ideología. El contraste no puede ser mayor con la austera cubierta a dos tintas del libro de Citron (1993), con un predominio de la línea recta, centrada en la batuta que vincula la partitura con una pensativa mujer vestida sobriamente, con camisa y chaqueta.

Por supuesto, el principal rasgo común de la historiografía que se escribe hoy y la de los años noventa es que, salvo algunas excepciones, la gran mayoría de esas referencias no consideran a las mujeres como si fueran hombres. Esta confusión, como ya he dicho en otras ocasiones, es un anacronismo. Y es algo especialmente fuera de lugar en épocas y espacios en los cuales la palabra genérica “hombre” raramente comprendía a las mujeres, y en ocasiones, tampoco a varones de otras religiones o estamentos sociales. En nuestros días, los días de los confinamientos de la pandemia de covid, hemos normalizado las generalizaciones, las prohibiciones para todos expresadas en unas pocas líneas de texto. En el siglo XVI o XVII cada una de esas prohibiciones hubiera ocupado páginas. Simplemente no había ninguna palabra que abarcara a nobles y criados, niños y viejos, artesanos y monjas, sacerdotes y labriegos, aprendices y esclavos, maestros y mesoneras. Cada sector de la población tenía que ser específicamente aludido. De ahí la dificultad de encontrar el contexto apropiado para valorar las trayectorias de las compositoras. Por ejemplo, una comparación entre Francesca Caccini (1587-1641) y su contemporáneo Francesco Cavalli (1602-1676) no es paralela a la que podría establecerse entre dos varones coetáneos, como el propio Cavalli y Luigi Rossi (1598-1653), porque, aunque todos ellos vivieran en la misma península,

lo que se esperaba de mujeres y hombres era diferente. Comparar una compositora con otra no es más fácil. Pocas figuras tan antagónicas hay como Barbara Strozzi (1619-1677) e Isabella Leonarda (1620-1704), pese a que solo se llevaban un año, y a que las ciudades en que vivieron, Venecia y Novara, distaban unos 320 km. Algo parecido podríamos decir de dos compositoras nacidas en el mismo año, Florence Price (1887-1953) y Nadia Boulanger (1887-1979). La distancia que separaba a una madre soltera (Strozzi) de una monja (Leonarda) en el norte de Italia en el siglo XVII era quizás menor del abismo entre una mujer negra (Price) y una blanca (Boulanger) en los Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, cuando Boulanger residió en aquel país. Al menos Strozzi y Leonarda hubieran podido compartir la misma góndola, en el caso de que Leonarda tuviese licencia para ausentarse de su convento. Boulanger y Price no hubieran podido sentarse juntas en el mismo autobús.

Una de las temáticas frecuentes en los estudios sobre las mujeres en la historia de la música ha sido el estudio de los personajes operísticos. No es un tema nuevo. El juego entre los papeles operísticos femeninos, con frecuencia sumisos o ingenuos, y las personalidades de las cantantes es algo que han aprovechado, casi siempre como elemento cómico, varias óperas, *Singspiele*, operetas, etc. El listado de compositores cuyas esposas o amantes eran o habían sido cantantes es largo y se remonta a los primeros operistas, como Giulio Caccini y Claudio Monteverdi. Las compositoras no han tenido tanta fijación con el gremio...

Entre los estudios recientes, un modelo tradicional es el que establece correspondencias entre personajes femeninos y mujeres ligadas a compositores, como se aprecia en los trabajos de Rieger (2011) y Ellsmore (2018). Simplifico, desde luego, porque Eva Rieger se plantea además otras cuestiones, como las cualidades femeninas de héroes masculinos o las cualidades masculinas de las heroínas.¹⁸ Otro modelo es el que relaciona papeles o situaciones argumentales de las obras representadas con las ideas sobre las mujeres, es decir, con el concepto de género de ese momento y no con mujeres concretas.¹⁹ Todas estas investigaciones parten de una negación de la tesis de Catherine Clément, típica del feminismo de los años setenta.²⁰ Esta filósofa diseccionó los libretos como si

¹⁸ En la inabarcable bibliografía sobre Wagner, se podrían rastrear estudios anteriores en esta línea como Nattiez (1990).

¹⁹ Además del libro de Ray (2020), destacaría Antokoletz (2004), Hadlock (2004), Heller (1999 y 2003), Perandones Lozano (2016), Rutherford (2013), y Senici (2005).

²⁰ El libro de Clément (1979) ha tenido una repercusión en los estudios sobre ópera parecida a la que tuvo en los estudios literarios *Sexual Politics* de Kate Millet (1970), acerca de la producción de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet.

fueran novelas, descuidando su dimensión performativa, o si quieren, teatral y musical. Invirtiendo la lógica de Clément, y utilizando sus imágenes, digamos que una derrota (*défaite*) en un libreto puede ser una victoria en escena, y sobre todo una victoria en la memoria del espectador.²¹ Cabe añadir, siguiendo a Susan Rutherford, cómo, frente al *lieto fine* que solía culminar las óperas anteriores, después de 1820 se fue imponiendo la muerte escénica. De manera que, incluso si aceptamos que la muerte o la domesticación constituye el destino de la mayoría de las heroínas operísticas del XIX, el impacto de tales narrativas se vio influido por la presencia de sus intérpretes en el escenario (Rutherford, 2006:12 y 14).

3. Las prácticas culturales como modelo de estudio

Desde los años ochenta se ha dado un gran impulso al estudio de las prácticas culturales. La dimensión creativa que le han otorgado algunas categorías como la de apropiación, definida por los historiadores Michel de Certeau y Roger Chartier, abre un campo enorme de trabajo.²² Uno de los temas preferidos por esta historiografía ha sido la historia del libro y de la lectura. Pero conviene remarcar que lo que interesa de los libros no es ya tanto su contenido, sino cómo están diseñados, fabricados, distribuidos, comercializados, ordenados en las bibliotecas y cómo se leen. En musicología se ha trabajado especialmente en la historia de las instituciones docentes anteriores a 1800, la escucha y la circulación de la música.²³ Por tanto, no estamos de nuevo ante las preocupaciones de Clément por los argumentos de las óperas. El interés se ha desplazado a los agentes y, en el caso de la musicología feminista, a las agentes.

Una de las principales prácticas musicales es la actividad profesional de las intérpretes, si bien en muchos casos no es fácil delimitar si estamos ante el ejercicio

²¹ Entre otros, Ellen Rosand (1990), Carolyn Abbate (1993), Ralph P. Locke (1994), Paul Robinson (2002) y Susan Rutherford (2006) han incidido en la importancia de la música en la ópera como el elemento decisivo en la relación entre los géneros masculino y femenino.

²² Sobre las prácticas culturales véase Chartier (2005). Sobre el concepto de apropiación escribe Chartier: “Bajo mi perspectiva, la apropiación en realidad concierne a una historia social de los varios usos (que no son necesariamente interpretaciones) de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que los producen. Concentrarnos en las condiciones y procesos que conducen las operaciones de construcción del significado es reconocer, a diferencia de la historia intelectual tradicional, que los pensamientos no son etéreos y, a diferencia de la hermenéutica, que las categorías que encuentran experiencias e interpretaciones son históricas, discontinuas y diferenciadas” (Chartier, 1994: 51).

²³ Deutsch y Giron-Panel (2016), Mazuela-Anguila (2017), Fontijn (2020).

de una profesión o ante exhibiciones esporádicas de una cantante o compositora.²⁴ El capítulo de María Gembero (2021) sobre repertorios en monasterios femeninos ayuda a pensar las bases de datos de modo que nos faciliten el estudio de la práctica musical de las mujeres, además de recoger toda la bibliografía reciente sobre monjas músicas. Por cierto que las Humanidades Digitales pueden envolvernos en esas marañas de datos que, como decía Carlo Maria Cipolla, uno de los mejores historiadores de la economía, son capaces de sostener las hipótesis más peregrinas. Su desternillante ensayo *El papel de las especias (y de la pimienta en particular) en el desarrollo económico de la Edad Media* [1988], en el que ponía en relación directa varios eventos de la historia europea y asiática con los avatares del comercio de la pimienta, es una muestra que no me parece demasiado alejada de las derivas en las que podemos encallar. Siempre lo tengo en cuenta cuando tengo que manejar estadísticas...

La composición es también una práctica musical²⁵ y, desde luego, es la actividad que quizás más asociamos con el concepto de agencia o de sujeto al que me he referido en la introducción. Sin embargo, no me voy a ocupar de la literatura reciente sobre compositoras, porque estimo que no es tan novedosa como la producida sobre las intérpretes. Admito que en esa calificación pesan mis prejuicios como profesora de historiografía, por lo que quizás convenga recordar que la novedad del tratamiento historiográfico de un estudio y su calidad son valores independientes. Paradójicamente, otra razón que me ha llevado a no escribir aquí acerca de estudios sobre compositoras es el papel tan relevante que han tenido en la vida musical argentina; no tendría mucho sentido que yo me refiriese a figuras que ustedes han tenido tan cerca, como Graciela Paraskevaídís o Marta Lambertini, por nombrar solo a quienes ya no están y estaban hace tan poquito tiempo.

El cuestionamiento de la jerarquía tradicional mente/cuerpo, la teoría de la recepción, el giro antropológico, el giro afectivo y el auge de la historia social y cultural están relacionados con el momento estelar actual de la historia de las intérpretes. Asimismo, existen desde luego muchas más fuentes sobre mujeres intérpretes que sobre compositoras. Es raro hoy el número de una revista musicológica o el congreso sin ninguna intervención de esta temática. A ello contribuye también la fortaleza de los estudios de ópera, *Opera Studies*, que tal y como se desarrollan desde los años noventa, se definen específicamente

²⁴ Stras (2018), Kennerley (2020) y Head (2013).

²⁵ Véase, por ejemplo, Blanco (2008).

por su atención a los contextos sociales e históricos de las obras, y se ocupan no solo de los textos dramáticos (libretos y partituras), sino de la materialidad de las prácticas de *performance* y de los eventos [vivo] y de las instituciones y discursos culturales que las sostienen” (Till, 2012: 3).

En la esfera de la ópera se produce una situación muy particular al referirse al papel de las cantantes. Casi todas las publicaciones, cursos y conferencias sobre las mujeres se plantean como una reivindicación, precedida por un lamento. El lamento es tan esperado que, si no lo entonas, la gente protesta. ¿Pero podemos hablar del olvido de las mujeres en la ópera? Sería como hablar del olvido de los futbolistas en el mundo del deporte latinoamericano. Es imposible una ópera sin mujeres, en el público, en la escena (cantantes, figurantes, bailarinas), entre bambalinas (cosiendo, barriendo, ocupándose de la documentación, del atrezzo, peinados, maquillaje, etc.). Ha habido también muchas más compositoras, libretistas, directoras de escena y escenógrafas de lo que suele pensarse. Es algo muy peculiar de la ópera frente a otros géneros musicales en los que el peso masculino ha sido mayor, como la misa, el cuarteto o la sinfonía. Lo mismo podríamos decir de las agrupaciones musicales; salvo en los conventos femeninos, las capillas de las iglesias católicas y protestantes han funcionado sin mujeres durante siglos. Ha habido orquestas y bandas de música exclusivamente masculinas, orfeones y aulas de composición donde solo participaban los varones, pero en la ópera siempre han estado las mujeres, salvo en ciertas instituciones religiosas, como los seminarios.

En mi opinión, una de las cuestiones más interesantes del estudio de los intérpretes es que, en ocasiones, nos permiten el acceso a una visión distinta de las obras, al transmitirnos en cartas y en diarios una crónica opuesta a la relatada en la prensa por los críticos, casi siempre varones. Los cantantes no estaban en un terreno de rivalidad con los compositores, ni formaban parte necesariamente de un bando, así que a veces nos dejan expresiones originales sobre cómo veían ciertos papeles u obras.²⁶ Pero también la historia de los cantantes es interesante por sí misma, no solo por lo que nos enseña de los procesos de creación y difusión de las óperas.

²⁶ Eso sucede incluso en las retransmisiones de la neoyorquina Metropolitan Opera House, que fueron mi perdición y salvación durante el confinamiento por la pandemia de covid. En ocasiones los comentarios de los intérpretes me desvelaron claves en las que nunca había pensado de óperas que yo conocía bien, o al menos eso creía. Es curioso, por cierto, cómo esas retransmisiones confiaban a los cantantes las introducciones y entrevistas, mientras que la Ópera de Viena recurría a musicólogos para estos fines.

El estudio de las instituciones docentes permite abordar diferentes prácticas: la transmisión de la música, la enseñanza, la consideración de los repertorios, las ejecuciones privadas y públicas, los mecenazgos, la representación social, la escucha, etc. Conviene tener presente que en ellas suelen formarse no solo los intérpretes y los compositores, sino también una parte del público y de los futuros mecenas, gestores, aficionados, editores y críticos. Nuestro conocimiento sobre la participación de las mujeres en estas instituciones se ha incrementado notablemente, de manera que se pueden cuestionar algunas ideas asumidas en nuestros libros de historia. Por ejemplo, el enorme prestigio musical italiano durante los siglos XVII y XVIII suele atribuirse, entre otras razones, a la excelencia del sistema de enseñanza de los conservatorios napolitanos. El voluminoso estudio de Giron-Panel (2015) saca a la luz la importancia del modelo de los *ospedali* venecianos, en los que solo las niñas adquirían formación musical, justo al contrario de lo que sucedía en Nápoles. No obstante, las jóvenes ingresadas en estas instituciones tenían prohibido hacer carrera como cantantes de ópera en Venecia, pese a lo cual Giron-Panel documenta varios casos. Los *ospedali* venecianos formaron compositoras, instrumentistas y cantantes de una competencia máxima. Para ellas escribieron obras complicadas, especialmente conciertos y oratorios, compositores de la talla de Vivaldi, Gasparini, Gallupi, Hasse, Porpora o Bertoni. La documentación aportada cuestiona la primacía de los conciertos espirituales franceses. Pese a tratarse de uno de los más completos estudios de historia social realizados en musicología, el libro de Giron-Panel ha tenido una escasa repercusión. Quizás a ello ha contribuido una redacción plomiza, propia de la École de Chartes en que se formó su autora. Y por supuesto, ha pesado el conocido principio según el cual lo que no está publicado en inglés es invisible, por lo que sigue citándose más el libro de Baldauf-Gates (1993), pese a que muchas de sus afirmaciones hayan quedado desmentidas por Giron-Panel.

Otro estudio de envergadura sobre un centro docente, que ha arrojado datos sorprendentes respecto a las mujeres, es el de Nieves Hernández Romero (2019). Ha documentado las estudiantes del Conservatorio de Madrid en la segunda mitad del XIX. Bastantes de ellas desarrollaron una actividad profesional como docentes, coristas o cantantes, y en mucha menor medida como instrumentistas. Hernández Romero se queja de la condescendencia con la que otras estudiosas feministas se han referido a las enseñanzas musicales decimonónicas, al considerarlas como un adorno, inútil, *snob* y burgués, olvidando que fue un medio de emancipación y simplemente de subsistencia para generaciones de mujeres (2019: 300 y ss.). Quizás hubieran preferido para sus historias mujeres diputadas,

filósofas o científicas. Pero no, eran mujeres músicas, algo evidentemente frívolo para la moralidad de ciertas feministas. Estos prejuicios ideológicos hacen que tiremos piedras sobre nuestro propio tejado.²⁷

Dejando ya las instituciones docentes, quisiera comentar cómo el estudio de la trayectoria de las cantantes puede ser eficaz a la hora de escribir una historia de la ópera distinta. Según Susan Rutherford, la mayor libertad de las mujeres en la escena operística se dio aproximadamente entre 1800 y 1840. Son cuatro décadas en las que se podría sostener que la ópera (como composición, práctica performativa y sistema de producción) era la forma de arte en su estado más “feminizado”: en el sentido de la fluidez, la falta de límites fijos, su respuesta a las circunstancias y condiciones individuales —y ciertamente, tal y como la sociedad dominante habría entendido el término “feminizado”, como irracional, emocional—. Las quejas de muchos críticos de finales del XVIII y principios del XIX acerca de la ópera suelen mostrarse en un lenguaje que refleja el debate mayor de la época sobre las mujeres: refieren la tendencia feminizante de la ópera, su exceso, su locura (Rutherford, 2006: 162 y 163). Un ejemplo de esta libertad de las *prima donnas* son las arias *di baule*, a veces compuestas por ellas mismas, pero siempre pensadas para exhibir sus habilidades vocales. Estas interpolaciones decayeron conforme se fue imponiendo la autoridad de la figura del compositor y del director (Rutherford, 2006: 175-178). Sobre este tipo de arias cabe reseñar la monografía de Hilary Poriss (2009) y el disco compacto *Maria* de Cecilia Bartoli (2007), que incluye grabaciones de esta cantante de algunas arias de interpolación compuestas por Maria Malibran, la hermana de la Viardot.²⁸

Aunque ofrece comentarios interesantísimos sobre las interpretaciones y trayectorias de Angelica Catalani (1780-1849), Maria Malibran (1808-1836), Adelina Patti (1843-1919) y Nellie Melba (1861-1931), el libro de Susan Rutherford (2006) no estudia tanto las *prima donnas* como la carrera profesional de las cantantes. Incluye, por tanto, a las divas retiradas (unas dedicadas a la docencia, otras a escribir memorias), a las cantantes de reparto, coristas de teatros de ópera locales, cantantes de oratorio (muy especialmente en Gran Bretaña) o de opereta (zarzuela, *soap opera*) que fueron determinantes para que números adaptados de *bel canto* se convirtieran en canciones populares en los EE. UU.,

²⁷ Lo mismo que Hernández Romero encuentra discrepancias entre los datos y lo que las estudiosas feministas han escrito sobre la educación musical de las mujeres en el XIX, otras investigadoras han encontrado esa falta de correspondencia entre los discursos feministas actuales sobre la cumbia villera y lo que piensan las chicas que la bailan (Silva y Spataro, 2017).

²⁸ Como su Rondò di Adina “Prendi, per me sei libero” (1835) Aria alternativa, Acto II, *L’Elisir d’Amore* (1832) de G. Donizetti.

como ya estudiara Charles Hamm (1979: 62-88). También menciona Rutherford otras intérpretes más desconocidas, las que vivían de los recitales para promover la venta de partituras.

El estudio de instituciones como conservatorios y teatros de ópera suministra una cantidad enorme de datos en cuyo estudio es fácil ahogarse. Este peligro ha hecho naufragar alguna biografía sobre Pauline Viardot García (1821-1910), sin duda, uno de los personajes que ha generado más registros, procedentes de compositores, aficionados, críticos, escritores, políticos, pintores, teatros, escuelas de música, etc. a lo largo de unas ocho décadas, nada menos.²⁹ Se presentan así problemas de discrepancias o contradicciones entre fuentes. La escritora Carmen Posadas optó por una creativa salida al problema planteado por la divergencia abismal entre la documentación y la leyenda (concepto que a veces abarca las “memorias”, un género literario al que se dedicaban con frecuencia las cantantes famosas retiradas). En su novela sobre *La Bella Otero*, Posadas fue yuxtaponiendo un capítulo de documentación y otro con aire autobiográfico (igualmente novelado) de esta artista de la *Belle Époque* que cantó también alguna vez el papel principal de la ópera *Carmen*. Esta solución hubiera sido poco práctica en el caso de la Viardot, puesto que tres novelas que se habían basado en su vida alcanzaron un gran éxito de ventas y se debían a la pluma de autoras relevantes.³⁰

Bastante menos glamuroso que el trabajo de las cantantes de ópera es el que llevan a cabo las mujeres en las orquestas. En sus estudios sobre este tema, la socióloga y clarinetista Haycinthe Ravet (2011 y 2015) ha aplicado el modelo teórico ya clásico de Howard Becker, quien firma el prefacio de *L'orchestre au travail*. Para Becker la obra de arte es el fruto de un proceso creador compartido entre diferentes protagonistas mediante las redes: directores, asistentes, instrumentistas, cantantes, director musical, director de coro, director de escena, etc. Este sociólogo y músico de jazz creó un modelo en su libro *Art Worlds* (1982), que fue a su vez aplicado por Ruth Finnegan en su famosa monografía *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (2007) y por Marie

²⁹ Aunque en el segundo volumen Barbara Kendall Davies (2012) procura citar sus fuentes, el aparato crítico es inexistente en el extenso primer volumen (2003), lo cual resta bastante utilidad a esta monografía. Otro punto débil es que Kendall Davies está más interesada en conocer la paternidad de los hijos de la cantante que en explicar sus singularidades vocales o interpretativas, o en describir sus composiciones.

³⁰ George Sand [Aurore Dupin] (1804-1876): *Consuelo* (1842) y *La comtesse de Rudolstadt* (1842-44). George Eliot [Mary Ann Evans] (1819-1880): Daniel Deronda (1876). Willa Cather (1873-1947): *The Song of the Lark*, (1915). Las dos primeras escritoras tuvieron durante años un estrecho contacto con la Viardot.

Buscatto (2007). Insisto en el modelo teórico porque, siendo trabajos sociológicos, no se limitan a la mera presentación gráfica de datos estadísticos acerca de la presencia de las mujeres en el mundo profesional, un tipo de informe que publican diferentes instituciones.³¹ Las estadísticas sirven siempre como aldabonazos para no dejarnos deslumbrar por las divas y las estrellas del piano, el violín o la dirección de orquesta. A estos informes se suman las tesis doctorales sobre orquestas y bandas, que suelen tratar sobre la participación de las mujeres.³²

Tras esta revisión historiográfica, necesariamente incompleta, concluyo con una cita de la historiadora medievalista Gabrielle Spiegel, que ha sintetizado así el cambio actual en la escritura de la historia:

Este cambio de foco desde la semiótica a la semántica, desde estructuras semióticas dadas a la interpretación individual y social de los signos, en pocas palabras, desde la cultura como discurso a la cultura como práctica y *performance* implica, propongo, una recuperación del actor histórico como agente intencional (aunque no del todo consciente de sí mismo).³³

Creo que el movimiento descrito por Spiegel se ajusta bastante a lo sucedido en la musicología y en la etnomusicología, puesto que no existen músicas sin historia. Uno de los mayores retos a la hora de estudiar a una mujer compositora,

³¹ Por ejemplo, se puede consultar el informe titulado *Igualdad y orquestas sinfónicas* de la española Asociación Mujeres en la Música, disponible en www.mujeresenlamusica.es. Se refiere a 26 orquestas españolas. Sin autor ni fecha, se colgó en dicha web en otoño de 2021. El informe de Setuain y Noya (2010) está más elaborado pues contiene algunas comparaciones e interpretaciones. Un caso especial es el trabajo incluido como parte de un informe acerca de la aplicación en España de la ley de igualdad y dirigido por la socióloga Fátima Anllo (2020). Anllo presenta datos estadísticos sobre la participación de mujeres en todas las profesiones implicadas en los dos principales teatros musicales de Madrid, a excepción de las cantantes. Sean primeras figuras, cantantes de reparto o del coro, en tanto no es posible escoger un varón para esa función, es un puesto de trabajo que no puede dar lugar a ninguna discriminación. Si el objetivo es identificar la discriminación laboral, es lógica la utilidad de la exclusión de los y las cantantes. Ahora bien, la imagen que proporciona respecto a la participación de hombres y mujeres en los espectáculos (Anllo 2020: 279) no se corresponde con la experiencia de ningún intérprete o espectador. La utilidad de este informe para un historiador es escasa. A veces, la denuncia política nos impide reconocer nuestros principales puntos fuertes, y la participación de las mujeres en el teatro musical lo es.

³² Esta bibliografía es fácilmente recuperable en varias bases de datos, entre ellas RILM, Proquest, Dialnet, etc.

³³ Es mi traducción de “This shift in focus from semiotics to semantics, from given semiotic structures to the individual and social construal of signs, in short, from culture as discourse to culture as practice and performance, entails, I submit, a recuperation of the historical actor as an intentional (if not wholly self-conscious) agent” (Spiegel, 2014: 153).

intérprete, patrocinadora o consumidora de música es entender su papel como agente, como sujeto histórico, un papel que solo puede comprenderse entendiendo su contexto particular, pero también entendiendo su individualidad. Escribir hoy historia de la música requiere reconocer esta agencia de las mujeres. Lo contrario implica ignorar gran parte de lo que se ha investigado en musicología durante los últimos treinta años.

Bibliografía

- Abbate, Carolyn. 1993. "Opera or the Envoicing of Women". En *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, editado por Ruth Solie, 225-258. Berkeley: University of California Press.
- Anllo Vento, Fátima (dir.). 2020. Avance de la publicación *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* [Online] <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:067e3922-191c-4687-b880-39d683a4d8cf/informe-de-igualdad.pdf> (última consulta: 3-06-2022).
- Alexiéovich, Svetlana. 2015 [1985]. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Penguin Random House.
- Antokoletz, Elliott. 2004. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartok: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*. New York: Oxford University Press.
- Austern, Linda Phyllis; Candace Bailey y Amanda Eubanks Winkler (eds.) 2017. *Beyond Boundaries. Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bartoli, Cecilia. 2007. *Maria*. [CD] London: Decca 475 9077.
- Bain, Jenifer. 2015. *Hildegard von Bingen and Musical Reception: The Modern Revival of a Medieval Composer*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Baldauf-Berdes, Jane. 1993. *Women Musicians of Venice 1525-1855*. Oxford: Clarendon Press.
- Becker, Howard. 2008 [1982]. *Los mundos del arte*. Buenos Aires, Prometeo.
- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, vol. 1 Les faits et les mythes. Paris: Gallimard.
- Bertoglio, Chiara. 2017. Chapter 12 "Music and women". En *Reforming Music. Music And The Religious Reformations Of The Sixteenth Century*, 625-637. Berlin: De Gruyter.

- Blackburn, Bonnie J. y Laurie Stras (eds.) 2015. *Eroticism in Early Modern Music*. Farnham: Ashgate.
- Blanco, Patricia. 2008. *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.
- Blasco Herranz, Inmaculada. 2020. “A vueltas con el género, críticas y debates actuales en la historiografía”. *Historia contemporánea* 62: 297-322.
- Boydston, Jeanne. 2008. “Gender as a Question of Historical Analysis”. *Gender and History* 20 (3): 558-583.
- Brooks, Jeanice. 2013. *The Musical Work of Nadia Boulanger. Performing Past and Future Between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bugyis, Katie Ann-Marie, A. B. Kraebel y Margot E. Fassler (eds.). 2017. *Medieval Cantors and their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History, 800-1500*. Woodbridge, York Medieval Press.
- Buscatto, Marie. 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris: CNRS Éditions.
- Caballé, Anna. 2020. “Una mujer no tan oscura. Dos cartas inéditas”. En *Concepción Arenal. La pasión humanista*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Chartier, Roger. 1994. “‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscripts* 12: 43-62.
- . 2005. “La nueva historia cultural”. En *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, 13-38. México: Universidad Iberoamericana.
- Cipolla, Carlo M. 1991 [1988] “El papel de las especias (y de la pimienta en particular) en el desarrollo económico de la Edad Media”. En *Allegro ma non troppo*, 11-49. Barcelona: Grijalbo.
- Citron, Marcia. 2000 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, Catherine. 1979. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset (1989). *L'Opera, or the Undoing of Women*. London: Virago Press).
- Des Jardins, Julie. 2011. “Women’s and Gender History”. En *The Oxford History of Historical Writing*, Vol. 5. Historical Writing since 1945, editado por Axel Schneider y Daniel Woolf, 136-158. Oxford: Oxford University Press.
- Deutsch, Catherine, y Giron-Panel, Caroline (dir.). 2016. *Pratiques musicales féminines discours, norms, representations*. Paris: Symétrie.
- Elias, Norbert. 1982, [1969, basada en su habilitación de 1933]. *La Sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ellsmore, Caroline A. 2018. *Verdi’s Exceptional Women: Guiseppeina Strepponi and Teresa Stolz*. London: Routledge.

- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fontijn, Claire. (ed.) 2020. *Uncovering Music of Early European Women (1250-1750)*. New York: Routledge.
- Gembero-Ustárroz, María. 2021. “Mujeres en la Plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*: el repertorio musical del monasterio de Santa Ana de Ávila en contexto (1500-1850)”. En *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, editado por M. Gembero-Ustárroz y E. Ros-Fábregas, 113-162. Kassel: Reichenberger.
- Giron Panel, Caroline. 2015. *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des “ospedali” (XVe-XVIIIesiècles)*. Rome: École Française de Rome.
- Hamm, Charles. 1979. “‘Hear Me, Norma’ or, Bel Canto Comes to America – Italian Opera as Popular Song”. En *Yesterdays. Popular Song in America*, chapter 4, 62-88. New York: Norton.
- Hadlock, Heather. 2004. “Women Playing Men in Italian Opera, 1810-1835”. En *Women’s Voices across Musical Worlds*, editado por Jane A. Bernstein, 285-307. Boston: Northeastern University Press.
- Head, Matthew. 2013. *Sovereign Feminine: Music and Gender in Eighteenth Century Germany*. Oxford: Oxford University Press.
- Heller, Wendy. 1999. *Chastity, heroism and allure: women in the opera of 17th-century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- . 2003. *Emblems of Eloquence: Opera and Women’s Voices in Seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- Hernández Romero, Nieves. 2019. *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.
- Kant, Marion (ed.). 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kendall-Davies, Barbara. 2003 y 2012. *The Life And Work of Pauline Viardot Garcia. 2 vols.* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Kennerley, David. 2020. *Sounding Feminine. Women’s Voices in British Musical Culture, 1780-1850*. New York: Oxford University Press.
- Krylova, Anna. 2016. “Gender Binary and the Limits of Poststructuralist Method”. *Gender and History* 28 (2): 307-323.
- Locke, Ralph P. 1994. “What Are These Women Doing in Opera?”. En *Travesti: Women, Gender Subversión, and Opera*, editado por Corinne E. Blackner and Patricia Juliana Smith, 59-98. New York: Columbia University Press.

- Macarthur, Sally, Dawn Bennett, Talisha Goh, Sophie Hennekam and Cat Hope. 2017. "The Rise and Fall, and the Rise (Again) of Feminist Research in Music: 'What Goes Around Comes Around'". *Musicology Australia*, 39 (2): 73-95.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Belén Vega Pichaco (eds.). 2017. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout: Brépols.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. 2017. "Lost voices: women and music at the time of the Catholic Monarchs". En *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, editado por T. Knighton, 549-578. Leuven: Brill.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Wagner androgynne*. Paris: Christian Bourgois.
- Party, Daniel. 2019. "Homofobia y la Nueva Canción Chilena". *El oído pensante* 7 (2). [E-journal] http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopen_sante/article/view/7560 (última consulta: 10-06-2022).
- Perandones Lozano, Miriam (coord.). 2016. *Violencia de género en el Teatro Lírico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Beatriz Martínez del Fresno (eds.). 2021. *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. 2019. "Asociaciones y otras entidades de mujeres y música en España: honrar el pasado mirando al futuro". *Revista Música* 19 (1): 241-254. [E-journal] <https://doi.org/10.11606/rm.v19i1.157989>
- Plesch, Melanie. 2014-15. "Teoría, Musicología y *Antón Pirulero*, (rondó en varias secciones)". *Revista Argentina de Musicología* 15-16: 199-220.
- Poriss, Hilary. 2009. *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Posadas, Carmen. 2001. *La Bella Otero*. Barcelona, Planeta.
- Ramos López, Pilar. 2015. "Traducciones y tradiciones: la práctica musical femenina en *De institutione feminae christianae* (1524) de Juan Luis Vives". *Cuadernos del CEMYR* 23: 85-103.
- Ravet, Hyacinthe. 2011. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Paris: Autrement.
- . 2015. *L'Orchestre au travail: Interpretations, Negotiations, Cooperations (Musicologies)*. Paris: Vrin.
- Ray, Marcie. 2020. *Coquettes, Wives and Widows: Gender Politics in French Baroque Opera and Theater*. Rochester: University of Rochester Press.
- Rice, John. 2003. *Empress Marie Therese and music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rieger, Eva. 2011 [2009]. *Richard Wagner's Women*. Woodbridge, UK: Boydell Press.
- Robinson, Paul. 2002. *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Rosand, Ellen. 1990. "Criticism and the Undoing of Opera". *19th Century Music* 14 (1): 75-83.
- Ruiz Jiménez, Juan. Mujeres y redes musicales. *Historical soundscape* 11 (2021) [Online] http://historicalsoundscapes.com/proyecto_cartografico/5
- Rutherford, Susan. 2006. *The prima donna and opera 1815-1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2012. "Voices and singers". En *The Cambridge Companion to Opera Studies*, editado por Nicholas Till, 117-138. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2013. *Verdi, Opera, Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Senici, Emanuele. 2005. *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Setuain, María y Noya, Javier. 2010. *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe grupo MUSYCA*. Madrid: Universidad complutense [Online] https://www.juntadeandalucia.es/haciendayadministracionpublica/planif_presup/genero/documentacion/Informe_MUSYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf (última consulta: 2-06-2022).
- Silva, Malvina y Carolina Spataro. 2017. "Did Cumbia Villera Bother Us? Criticisms on the Academic Representation of the Link between Women and Music". En *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, editado por Pablo Vila, 139-167. Lanham, Lexington Books.
- Spiegel, Gabrielle M. 2014. "The Future of the Past. History, Memory and the Ethical Imperatives of Writing History". *Journal of the Philosophy of History* 8: 149-179.
- Stauffer, George B. (ed.). 2006. *The World of Baroque Music. New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stras, Laurie. 2018. *Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Till, Nicholas (ed.). 2012. "Introduction: Opera Studies today". En *Cambridge Companion to Opera Studies*, 1-24. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weiss, Susan F., Rusell E. Murray y Cynthia J. Cyrus (eds.). 2010. *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance: Reading and Writing the Pedagogy of the Past*. Bloomington: Indiana University Press.

Wiesner, Mary E. 1993. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.