

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.

Consuelo Pérez Colodrero
Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
HUM-263 "Patrimonio Musical de Andalucía"
Universidad de Granada
consuelopc@ugr.es

Resumen.

Entre todas las manifestaciones artísticas, la música fue, a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, la que con mayor frecuencia cultivó el género femenino, que tuvo en la interpretación de determinados instrumentos solistas un medio extraordinariamente útil para desarrollarse, evadirse y, al tiempo, lograr un mejor matrimonio. No obstante, hubo mujeres que alcanzaron una sobresaliente maestría en el arte musical, que las llevó a destacarse entre sus contemporáneos y a dedicarse profesionalmente a la docencia y la interpretación, codeándose como iguales con sus homólogos masculinos. En Andalucía, sus nombres fueron recogidos por el mayor y mejor compilador y divulgador de la cultura andaluza hasta la fecha, Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872 – La Habana, 1943), en su obra *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (La Habana, 1927).

Mi trabajo presenta por primera vez a las andaluzas que más destacaron como intérpretes instrumentales a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, señalando los méritos y valores profesionales y artísticos que las hicieron ser reconocidas por sus contemporáneos y recuperando sus nombres y sus trayectorias, hoy prácticamente desconocidas o silenciadas.

Palabras clave: mujer, música, Andalucía, intérprete, piano, violín.

MUJERES Y MÚSICA A LO LARGO DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Desde los inicios de la Historia, existe constancia de que la mujer ha asumido un papel fundamental en la creación artística, aunque su labor no siempre ha sido reconocida por sus contemporáneos ni por la historiografía posterior. La música ha sido uno de los ámbitos en los que las mujeres han podido desarrollar más y mejor sus capacidades creadoras, aunque éstas han sido limitadas para que no pudieran ejercerse profesionalmente o bien han quedado asimiladas a las de alguna figura masculina cercana. Los casos como los de la polifacética abadesa alemana Hildegard von Bingen (Bermersheim, 1098 – Bingen, 1179) son bastante excepcionales, mientras que los parecidos al de *Nannerl* Mozart (Salzburgo, 1751 - 1829), Fanny Mendelssohn (Hamburgo, 1805 – Berlín, 1847), Clara W. Schumann (Leipzig, 1819 - Fráncfort del Meno, 1896) o Alma Mahler (Viena, 1879 – 1964), compositoras e intérpretes de prestigio cuya labor y trayectoria fue ensombrecida o directamente incorporada a la de sus hermanos, padres o maridos, son mucho más frecuentes.

Durante el Romanticismo, esta tendencia no cambió. La explicación a semejante circunstancia ha de buscarse en el papel al que la mujer seguía relegada durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX en la sociedad occidental, que ha sido, fundamentalmente, el de esposa y madre. Como bien es sabido, no era en absoluto habitual que las mujeres ejercieran una profesión, sino que se dedicaran a las labores relacionadas con el hogar y la crianza, que se le consideraban propias. El entorno no era de ayuda, pues a pesar de los cambios económicos y sociales del siglo XIX, que favorecieron la tímida incorporación de la mujer a la profesión musical, éstas seguían siendo a menudo marginadas en los conservatorios, en las universidades y en las orquestas¹.

Con todo, el Romanticismo musical creó un ambiente adecuado para las habilidades artísticas femeninas, que, centradas en el salón, pudieron por primera vez abrirse paso en sociedad. Como consecuencia natural, proliferaron las publicaciones específicamente dedicadas a su perfil, en el que se conjugaban los consejos domésticos con las transcripciones de los números de ópera y zarzuela del momento, las últimas tendencias en moda con los anuncios de los instrumentos que incorporaban las últimas patentes tecnológicas. El piano fue uno de los instrumentos más representativos de este salón romántico, junto con el violín y la voz, y, por ello, un importante número de especialistas en dichos instrumentos se ocuparon de satisfacer las necesidades y requerimientos de un público progresivamente más selecto. En este contexto, las mujeres comenzaron a destacarse ya no sólo como intérpretes, sino también como pedagogas y compositoras, abriéndose paso gradualmente en un mundo claramente masculino.

La Musicología española, disciplina aún joven, empieza a estudiar las biografías y trayectorias de aquellas mujeres que se desempeñaron como músicos como un factor esencial para entender a cabalidad la Historia de la Música en nuestro país. Son fundamentales, en este sentido, los trabajos de Pilar Ramos, Marisa Manchado Torres o Cecilia Piñero Gil, entre otros autores, que se han ocupado de variados aspectos de las relaciones entre música y mujer (véase la sección bibliográfica).

¹ Para ilustrar este punto, basta traer a colación algunos ejemplos. En primer lugar, que, salvo el conservatorio de Bruselas, que dispensaba clases de composición a las mujeres desde 1833, el resto de conservatorios centroeuropeos no permitieron este tipo de formación hasta al menos 1860. En segundo, que las mujeres no tuvieron permitido estudiar música en la Universidad de Oxford hasta 1921, aunque hubiera fémicas que, como Elisabeth Stirling, hubieran superado los exámenes de ingreso ya en 1856. Finalmente y sin ir tan lejos en el tiempo, orquestas profesionales como la Filarmónica de Berlín no permitieron que las mujeres formaran parte de sus plantillas como miembros plenos hasta 1983 y la Filarmónica de Viena hasta 1997. Para conocer más detalladamente la presencia general de las mujeres en la interpretación musical con especial atención a los siglos XIX y XX, véase: BENNETT (2010), GREEN (2001) y REICH (1993).

Lamentablemente, la mayor parte de las ocasiones, los y las especialistas en esta particular área de conocimiento se enfrentan a una tarea particularmente ardua, pues parte de la dificultad de dar con los nombres y conocer los detalles fundamentales de las carreras profesionales de las mujeres que, en España, han descollado en el arte musical, habitualmente perdidas, olvidadas y/o falseadas ya por los testimonios que han sobrevivido de su misma época, ya por la historiografía posterior.

En el caso particular de Andalucía, la dificultad es mayor si cabe, pues la región, sometida a un retraso y abandono secular por parte de la administración del Estado, presentaba una problemática social y política propia que hacían aún más complicado que las mujeres progresaran en el ámbito cultural y artístico. No obstante, el movimiento regeneracionista y nacionalista de finales del siglo XIX y principios del XX propició la aparición de la colección bio-bibliográfica más importante con la que ha contado la región del sur de España. Me refiero a la 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea' en cuatro volúmenes y seis tomos escrita por el periodista, diplomático e investigador andaluz Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872 – La Habana, 1943), cuyo tercer volumen está dedicado íntegra y exclusivamente a la música y constituye una fuente documental de primer orden para conocer cuáles fueron las mujeres que destacaron en Andalucía como profesionales de la música².

LA GALERÍA DE MÚSICOS ANDALUCES CONTEMPORÁNEOS DE FRANCISCO CUENCA BENET (1872 – 1943).

La 'Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea' (La Habana, 1921-1940) es la obra esencial con la que Francisco Cuenca intenta poner de relieve la aportación de Andalucía a la cultura española. En efecto, el autor considera que las ideas tópicas difundidas por España y América acerca de una Andalucía ignorante, atrasada y holgazana son fruto del desconocimiento de su producción artística en todas sus posibles manifestaciones y niveles, de forma que se propuso el rescate de cuantos nombres ilustres dio Andalucía a lo largo del siglo XIX y principios del XX en todas las ramas del arte. Así, Cuenca confeccionó un total de seis volúmenes que fueron publicados entre 1921 y 1940 en distintas casas editoriales de La Habana.

El tercer tomo de esta colección, la *Galería de músicos andaluces*, ocupa un lugar destacado por reunir casi trescientas cincuenta biografías de compositores, pianistas, violinistas, guitarristas, violonchelistas, directores de orquesta, pedagogos, críticos musicales, músicos de iglesia y militares nacidos en la región del sur de España, que acompaña de un total de ciento veintidós grabados, en su mayoría retratos de los músicos biografiados. En determinadas ocasiones, las reseñas vitales y la relación de obras que se citan en el libro son escuetas y se limitan a la enumeración de títulos de obras y unas cuantas fechas destacadas de la vida del músico en cuestión, pero esta circunstancia no merma el valor y la calidad del trabajo total, que es el único de estas características publicado jamás sobre Andalucía. Aunque los datos sean escuetos, sus contenidos son veraces y extremadamente útiles por cuanto muchas de las fuentes

² En primer lugar salieron a la luz en la Tipografía Moderna los dos volúmenes de la *Biblioteca de Autores Andaluces Modernos y Contemporáneos* (1921 y 1925). Entre estos dos volúmenes, Cuenca publicó, en 1923, su *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*, aunque en otra casa editorial llamada Rambla, Bouza y Compañía. El cuarto volumen que fue dado a conocer es la *Galería de Músicos Andaluces*, editada en la prestigiosa casa habanera Cultural en 1927. Finalmente, cierran la colección los dos volúmenes del *Teatro Andaluz Contemporáneo*, que Maza, Caso y Compañía imprimió en 1937 y 1940. Para una visión completa acerca de Francisco Cuenca Benet y su producción, véase PÉREZ COLODRERO (2009 y 2011).

originalmente empleadas para su compilación hoy no existen, están dispersas o nos son desconocidas.

Pero el volumen destaca no sólo por el número total de artistas y obras reseñados, sino porque es el único tomo de toda la colección en el que Cuenca ofrece una selección bibliográfica de más de veinte títulos, dividida en dos secciones (nacional y extranjera) que garantiza la validez de los datos y resultados que se ofrecen. A pesar de ello, el autor almeriense se lamentó en las páginas iniciales de su trabajo de la escasez de documentación y de trabajos de bio-bibliografía musical reciente en España, que le llevó a recurrir a informantes privados, a periódicos y revistas para elaborar este volumen dedicado a la música (CUENCA BENET, 1927b: 9)³. Le auxiliaron así el cordobés Antonio Arévalo, el abogado José Hermoso y Ruiz, de Málaga, el crítico sevillano Luis de Rojas y el compositor y pedagogo gaditano José María Gálvez Ruiz, además de su hermano Enrique, que en aquellos años trabajaba en la sede que la compañía eléctrica Mengemor tenía en Madrid (CUENCA BENET, 1927b: 10).

Estos informantes, profundamente vinculados a la vida cultural y musical de sus respectivas ciudades, pudieron acceder con considerable facilidad a los datos que Cuenca necesitaba para su *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, proporcionándole información de la que de otro modo no hubiera podido disponer desde La Habana, lugar en el que se compiló y publicó la colección. Sus fuentes debieron incluir a los propios músicos o sus familiares cuando las circunstancias así lo permitieron e, igualmente, los datos aparecidos en la prensa periódica del momento bajo la forma de recensiones, críticas, necrológicas o reseñas. De esta manera, se sumaban al propósito de Cuenca de recuperar los nombres de cuantos músicos andaluces fuera posible para ratificar objetivamente la frase que el poeta modernista Villaespesa incluía en su prólogo para el *Museo de Pintores y Escultores Andaluces* en 1923: “¡Bendita tierra donde la pereza es tan diligente!” (Villaespesa, 1923:48).

Centrando la importancia de la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet en el tema principal de este artículo, es preciso decir que, aun cuando por su título pudiera parecer que este magnífico tercer volumen de la ‘Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza Contemporánea’ sólo se ocupa de los hombres que, habiendo nacido en Andalucía, se dedicaron a la música, en realidad, el tomo recoge igualmente los nombres de las mujeres andaluzas que se consagraron al arte de los sonidos. Debe concederse, no obstante, que el número de estas últimas es significativamente menor que el de los hombres, pues de un total de 298 biografías sólo 17 les corresponden. Con todo, se hace preciso destacar que este escaso 6% del total, que bien pudiera hacer justicia a la proporción real de mujeres que se dedicaran profesionalmente a la música a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, recoge algunos nombres que hoy en día y pese a sus indudables méritos y sus sobresalientes capacidades, han caído en el olvido.

De las diecisiete profesionales de la música de las que Cuenca Benet facilita noticias, mi investigación ha probado la significación, el alcance y la excelencia de siete, que son las que

³ En opinión de Cuenca Benet, desde las *Celebridades Musicales* de Arteaga y Pedrell, publicadas en 1886 y con más músicos extranjeros que nacionales, no se había escrito ningún trabajo español que recogiese apropiadamente noticias biográficas de los protagonistas de la vida musical española. No obstante, Cuenca reconoce el mérito de los tomos editados por Rogelio Villar (*Músicos Españoles*, 1900), Luis Villalba Muñoz (*Últimos músicos españoles del siglo XIX*, 1914) o Manuel Fernández Núñez (*La vida de los músicos españoles*, 1925), extrañando en ellos tanto la ausencia de músicos nacidos en Andalucía como la de un plan de trabajo totalizador al estilo de la *Biographie Universelle de Musiciens célèbres* de François Fétis (Paris, Firmin-Didot, 1860-1865), al *Dictionary of modern Music and Musicians* de Sir Georges Grove (London, Macmillan, 1910) o al *Diccionario biográfico de Efemérides de Músicos españoles* de Baltasar Saldoni (Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881).

presento en este artículo como objeto de estudio. Se trata de seis pianistas y una violinista, naturales de las provincias de Sevilla, Málaga, Cádiz y Almería, que vivieron entre 1847 y 1974. Entre ellas, hay casos prácticamente de todo tipo, como habrá ocasión de comprobar. Sus nombres y el orden por el que las abordaré, estrictamente cronológico, son los que siguen: Eloisa d'Herbil y Silva (Cádiz, 1847 - Buenos Aires, 1943), Rafaela Serrano Rodríguez (Córdoba, 1862 - La Habana, 19¿?), Pilar Fernández de Mora (Sevilla, 1867 - Madrid, 1929), Julia Parody Abade (Málaga 1887 - Madrid, 1973), Dolores Palatín (Sevilla, 1889 - Madrid, 1971), Carmen Pérez García (Cádiz, 1897 - 1974) y Remedios Martínez Moreno (Serón, Almería, 1903 - 1950)⁴. Como es de suponer, mi trabajo no tiene una pretensión enciclopédica, sino que más bien procura facilitar los datos preliminares que, de un lado, verifiquen la importancia que estas mujeres andaluzas tuvieron en el arte musical entre los siglos xix y xx y, de otro, permitan una aproximación más profunda y alienten la investigación de sus biografías, trayectorias y alcance.

ELOISA D'HERBIL Y SILVA (CÁDIZ, 1847 - BUENOS AIRES, 1943) Y LA TRANSGRESIÓN DEL TANGO FUNDACIONAL ARGENTINO.

Eloísa de Herbil es una figura fascinante por su vida azarosa y por su versatilidad artística, que han llevado a numerosos errores a la hora de fijar su lugar de nacimiento, sus primeros pasos en la música y su perfil personal y musical. Hija del Barón de Saint Thomas, José d'Herbil, fugado de Francia a causa de la revolución (ADKINS, 1996: 98), nació en Cádiz en 1842, aunque la historiografía musical posterior ha afirmado erróneamente que su nacimiento se produjo en Cuba⁵. Muy tempranamente descubierta como niña prodigio, la prensa española destacó desde un primer momento su origen andaluz y supo reconocer en ella una calidad que sobrepasaba la de otras jóvenes pianistas del momento, según se lee en el siguiente suelto del diario madrileño *La época*:

¿Has oído hablar de una pianista española de seis años llamada Rosa Baraibar, que ha recorrido las principales capitales de Europa en medio de universales ovaciones? Pues esta niña prodigiosa, de vuelta ya en Madrid, *se ha encontrado con una rival gaditana de la misma edad, cuyo nombre es Eloisa d'Herbil, y que amenaza eclipsarla*⁶.

⁴ Para el resto de mujeres que Francisco Cuenca Benet cita en su *Galería de músicos andaluces*, la insuficiencia de datos hace prácticamente imposible emprender una investigación concluyente por el momento. En el caso de las diez intérpretes andaluzas que presento en este trabajo, es llamativo que solamente seis aparecen en la obra de referencia más importante para la musicología española, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio, que, en la mayor parte de las ocasiones sólo proporciona una versión resumida de los datos que ofrece Cuenca Benet en su *Galería de músicos andaluces* y, en las restantes, apenas la cita del nombre de la biografiada y algunos de sus méritos, sin fechas de nacimiento o muerte o datos acerca de su formación e influencia. Por tanto, para poder completar las informaciones de las que provee Cuenca, ha sido preciso vaciar sistemáticamente la bibliografía existente sobre historia de la música española y, muy especialmente, los fondos hemerográficos relacionados con materia musical que se custodian en varias bibliotecas patrimoniales, con especial importancia de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de Andalucía. Las entradas biográficas en el diccionario de Casares Rodicio a las que aludo están recogidas en la sección de bibliografía de este trabajo.

⁵ La revisión de la prensa española de la época y de las principales obras de la historiografía musical española desmonta completamente la hipótesis de que Eloísa d'Herbil hubiera nacido en Cuba. De un lado, Saldoni (SALDONI, 1868-1880/I: 112) dice que nació el 27 de diciembre de 1847 en Cádiz, Cuenca Benet (CUENCA BENET, 1927a: 127) señala este mismo año y, en general, la prensa española que recoge los conciertos que ofreció por toda la geografía nacional entre esta fecha de su nacimiento y 1870, aproximadamente, confirma este dato. No obstante, los trabajos de investigación de género que se han ocupado de su figura mantienen el error de hacerla nacer en Cuba (COHEN, 1987: 643, y FICHER et. al., 1996: 327).

⁶ Pedro Fernández, "Cartas madrileñas", *La época*, 1814, jueves 22 de febrero de 1855, p.4. La cursiva es mía.

Al parecer, alrededor de 1849 la niña recibió clases del pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk (Nueva Orleans, 1829 – Río de Janeiro, 1869) y audicionó con el pianista y compositor húngaro Franz Liszt (Raiding, 1811 – Bayreuth, 1886), quien afirmó de ella que tocaba las piezas de Chopin como su autor. Esta misma capacidad hizo que Eloísa d'Herbil fue bautizada por la crítica vienesa como «el Chopin con faldas» (GESUALDO, 1992: 34), un apodo que ha venido repitiéndose acerca de su persona y su toque pianístico hasta el presente⁷.

Su carrera concertística fue meteórica. Con ocho años de edad tocó ante la reina Victoria de Inglaterra y su esposo el príncipe Alberto (GESUALDO, 1961: 529) y con menos de quince fue presentada a la reina española Isabel II, que la obsequió con un par de pendientes de brillantes “de gran tamaño, engastados con exquisito gusto”⁸ y con un magnífico medallón, que le fue entregado en el mismo palco real a la vista de todos los asistentes al concierto⁹. La crítica musical madrileña aclaró ya entonces el incuestionable talento y el extraordinario porvenir de Eloísa d'Herbil, que confirman el juicio de la prensa vienesa:

Los dos conciertos que ya la célebre pianista Eloisa d'Herbil ha dado en el regio coliseo en unión con la compañía lírica italiana, y a los cuales han asistido SS.MM., han sancionado la merecida reputación de que goza *esta niña que reúne las cualidades necesarias para llegar a ocupar un día un puesto en distinguido entre las eminencias artísticas: una memoria feliz, agilidad, limpieza y precisión en la manera de ejecutar y sobre todo el acento particular que imprime a los cantos y la claridad con la que los distingue de los acompañamientos*¹⁰.

En torno a 1865, Herbil comenzó a publicar sus primeros trabajos como compositora, de los que afortunadamente han sobrevivido algunas piezas de salón muy del gusto de la época y que verifican la excepcionalidad de su talento y su voluntad luchadora, por cuanto que era completamente inusual que las mujeres vieran editadas sus partituras (IGLESIAS, 1997: 51, 61, 65, 74). Unos años después y quizá huyendo de la Revolución Gloriosa, emigra a Buenos Aires, donde pronto prosigue su carrera como concertista y compositora. La primera noticia de la que se dispone al respecto es que el 24 de julio de 1872 se presentó en el bonaerense teatro de la Victoria como una mujer casada, Eloísa d' Herbil de Romany, y ejecutando en el piano un concierto para piano y orquesta de Henri Herz (Viena, 1803 – 1888), la pieza *Jerusalem, op.13* de Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829 – Río de Janeiro, 1869) y una habanera de su autoría que, en lo sucesivo, le brindó importantes éxitos de público y crítica (*Vente a Buenos Aires*). Poco después, se casaría con Federico de Silva y Barboza, un empresario uruguayo de origen portugués dueño de una gran fortuna con el que viajó con asiduidad por América y Europa. Parece probado que, con ocasión de estos periplos, Herbil trabó amistad con la ilustre

⁷ Nativo de Nueva Orleans, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) es reconocido como el principal virtuoso del piano americano decimonónico y como un compositor de gran importancia, sobre todo por su capacidad para captar el gusto del público contemporáneo y para incorporar influencias europeas, africanas y americanas a su producción. Sus recitales y "conciertos monstruo" asimilaron esta fusión de estilos a cientos de miles de miembros de una audiencia que fue verdaderamente internacional. Sobre su figura e influencia, véase: BEHREND y GOTTSCHALK (2006) y STARR (2000). Junto con Franz Liszt, fue uno de los virtuosos que mayor atracción ejercieron sobre los jóvenes pianistas europeos de finales del siglo XIX, por cuanto que suponen la cristalización definitiva de la escuela del virtuosismo y la entronización de la técnica actual del piano. Para una visión de la vida y trayectoria del músico húngaro, véase: SAFFLE (2004).

⁸ “Crónica de Madrid”, *Gaceta musical de Madrid*, 8, 25 de marzo de 1865, p.6.

⁹ “Crónica de Madrid”, *Gaceta musical de Madrid*, 6, 23 de noviembre de 1856, p.5.

¹⁰ *ibidem*. La cursiva es mía.

pianista venezolana Teresa Carreño (Caracas, 1853 – Nueva York, 1917), a quien visitaba cada vez que pasaba por Caracas (GESUALDO, 1961: 530).

La etapa más interesante de su vida llegó, no obstante, cuando, a partir de 1900, comienza a escribir tangos fundacionales, actividad por la que se la recuerda aún en Argentina como una de las figuras clave de este género bonaerense. A este respecto, el especialista Ricardo Ostuni afirma que Eloísa D'Herbil de Silva «se 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). No debe extrañar, por tanto, que esta fascinante historia de talento y rebeldía haya suscitado recientemente una novela a la escritora argentina Silva Miguens que, como no podía ser de otro modo, ha titulado *La baronesa del tango*.

Lamentablemente, el caso de Eloísa d'Herbil es uno de los pocos en los que la historiografía ha hecho justicia a las mujeres que se han dedicado al arte musical. Otras no tuvieron tanta fortuna y han quedado postradas en el olvido o relegadas a ser las esposas o familiares de algún intérprete o compositor de más o menos renombre. Así ocurre, por citar sólo los casos que aparecen retratados en la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de Francisco Cuenca Benet, con Manuela Reyero Trullá o Josefa Ravé: la primera, siendo una intérprete de reconocida capacidad, renunció a una carrera profesional y, por ello, no se conservan sobre su vida y su trayectoria ni los escasos datos con los que se puede contar sobre la del caso más similar al suyo de los que presento en este trabajo, el de Remedios Martínez Moreno; la segunda, profesora de Arpa del Conservatorio de Lisboa, es únicamente aludida actualmente por haber sido la segunda esposa del padre del afamado compositor cordobés Cipriano Martínez Rucker (Córdoba, 1861 – 1924).

RAFAELA SERRANO RODRÍGUEZ (FERNÁN NÚÑEZ, CÓRDOBA, 1862 – LA HABANA, 19¿?) O RATIFICACIÓN DE LA ESCUELA ANDALUZA DE PIANO EN CUBA.

Eloísa d'Herbil no es el único caso de una intérprete andaluza que marchara a probar fortuna (y la encontrara) en Hispanoamérica. De hecho, el siguiente nombre a destacar en este sentido es el de otra gaditana, Dolores Espadero, quien marchó a La Habana en 1810 y debe considerarse la responsable de la renovación del salón musical habanero y el primer nexo que hubo entre el piano de la península ibérica y el cubano. Pese a ser una extraordinaria pianista, su labor ha quedado oscurecida por la de su hijo, Nicolás Ruiz Espadero (La Habana, 1832 – 1890), una de las grandes figuras del pianismo cubano, de cuya formación fue ella la primera y principal responsable.

La notable concertista de piano y profesora cordobesa Rafaela Serrano Rodríguez (Fernán Núñez, Córdoba, 1862 – La Habana, ¿?) pareció llegar a Cuba, en 1886, para confirmar ese legado y estudiar, precisamente, con Nicolás Ruiz Espadero. Había iniciado sus estudios musicales oficiales en el Conservatorio de Madrid en 1876 como discípula de Dámaso Zabalza (Irurita, Navarra, 1835 – Madrid, 1894) y fue en este centro donde se hizo con varios primeros premios en 1880, el de Piano y el de Armonía, que avalan su formación integral y que la convirtieron en la única alumna de piano elegida para formar parte de la clase de conjunto instrumental creada por Valentín de Zubiaurre (Garay, Vizcaya, 1837 – Madrid, 1914). Después de dedicarse durante un tiempo a ofrecer conciertos, emigró a La Habana, donde se perfeccionó con el ya citado Ruiz Espadero. Unos años más tarde, comenzó a desempeñarse como profesora del Conservatorio Nacional de Música, ocupando las cátedras de piano y armonía. A

partir de 1915, cuando el pianista, compositor y pedagogo holandés Hubert de Blanck Valet (Utrecht, 1856 – La Habana, 1932), considerado el Patriarca de la Música en Cuba, fundó el Conservatorio del Vedado, Rafaela Serrano Rodríguez se ocupó de dirigirlo hasta que se jubiló a finales del curso académico 1927/1928, desarrollando una encomiable labor que la ha llevado a ser considerada una de las grandes pedagogas de la educación musical cubana.

Fruto del cariño y admiración, sus alumnos y colegas organizaron un acto de homenaje motivo de su jubilación que tuvo lugar la tarde del 6 de mayo de 1928 en el Teatro Nacional. El eminente musicólogo y compositor cubano Eduardo Sánchez Fuentes (La Habana, 1874 – 1944) pronunció unas palabras, que resultaron en un artículo dedicado a la figura y aportación a la música y la educación musical cubana de esta pianista cordobesa y que fue publicado la colección *Folklorismo. Artículos, notas y críticas musicales* de ese mismo año de 1928. En esta intervención, Sánchez Fuentes destacaba la cultura artística y los conocimientos pedagógicos de Rafaela Serrano, que quedaron plasmados en su *Teoría razonada de la música*, que fue el texto oficial del Conservatorio Nacional durante muchos años, en dos volúmenes de *Cantos Escolares*, aceptados por la Secretaria de Instrucción Pública y Bellas Artes para el uso en las escuelas públicas de *Kindergarten*, y en varias composiciones para piano, que, lamentablemente, no parecen haber sobrevivido. La labor de Rafaela Serrano Rodríguez fue igualmente destacada por estar plenamente asimilada a la cultura cubana, como prueban sus numerosas adhesiones y participaciones en organismos y sociedades musicales habaneros: fue fundadora y Socia de Honor de la Sociedad de Conciertos que organizó el maestro Modesto Julián (La Habana, 1840 – 1924) en 1886, fundadora de la sociedad Solidaridad Musical y socia de la Liga Musical Cubana y de la Orquesta Sinfónica de La Habana, que vienen a ser las entidades musicales más representativas de la capital cubana de finales del siglo XIX y principios del XX¹¹.

Por toda esta labor de educación, gestión y apoyo a la música cubana, Rafaela Serrano es considerada una primera figura en la que fue su tierra de adopción, aunque por desgracia su recuerdo no perdura del mismo modo en la historiografía musical española.

LA PIANISTA Y PEDAGOGA PILAR FERNÁNDEZ DE MORA (SEVILLA, 1867 - MADRID, 1929), CATEDRÁTICA DEL CONSERVATORIO DE MADRID.

Si el currículum de Rafaela Serrano reclama una atención y un espacio del que actualmente no dispone, los méritos de la ilustre pianista y compositora hispalense Pilar Fernández de la Mora hacen que su caso exija una revisión mucho más urgente. Siendo una niña prodigio, contó muy pronto con la protección de la Familia Real española 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» y que le aguardaba «un porvenir brillante y fuera de lo común»¹².

¹¹ "Homenaje a la profesora doña Rafaela Serrano", *Boletín Musical de Córdoba*, núm.3, junio de 1928, pp.13-14.

¹² "Ecos de todas partes", *La época*, núm.8943, miércoles 9 de mayo de 1877, p.4, y A. Devell, "Crónica Musical", *El Globo*, núm.955, domingo 26 de mayo de 1878, p.3, respectivamente. Siendo protegida de la Familia Real española, Pilar Fernández de la Mora actuó incluso para la Familia Real británica, que quedó en extremo complacida del arte de la pianista andaluza, según informa la prensa madrileña: «La familia real de Inglaterra ha enviado a la notable y joven profesora de piano, D^a Pilar Fernández de la Mora, protegida de la familia real de España, un valiosísimo regalo como recuerdo que a presencia de aquella dio en el palacio de Londres, cuyo obsequio consiste en un precioso brazalete y una lindísima paloma de brillantes, acompañado todo de una expresiva carta de felicitación. /Nuestra distinguida compatriota ha sido además felicitada por varios profesores de música ingleses» (*La correspondencia de España*, 9996, martes 4 de agosto de 1885, p.2).

Su formación corrió, en un primer momento, a cargo del prestigioso profesor de origen húngaro Óscar de la Cinna¹³ y, más adelante, del ilustre pianista Juan María Guelbenzu Fernández (Pamplona, 1819 - Madrid, 1886)¹⁴, culminando sus estudios, por consejo del compositor y pianista ruso Antón Rubinstein (Vikhvatnets, 1829 - Peterhof, 1894) y gracias a la pensión que le concedió la Reina Isabel II, en el Conservatorio de París, donde obtuvo el Primer Premio de Piano en 1884¹⁵.

Tras completar su formación, regresó España para dedicarse no sólo a la docencia, sino también a la interpretación. La bibliografía actual la recuerda, cuando lo hace, como profesora catedrática del Conservatorio de Madrid, puesto al que accedió en 1896, pero el hecho es que Fernández de la Mora fue, además, responsable de la Sección de Música de la Sociedad 'Fomento de las Artes', una institución privada para la educación de adultos de carácter reformista que, en el momento de ejercer su magisterio Fernández de la Mora, tenía sus locales en el número 10 de la madrileña calle de Arrieta¹⁶. Como profesional y especialista en este ámbito, se codeaba como igual con los grandes nombres masculinos del momento, como Tomás Bretón, Emilio Serrano, José Tragó, Joaquín Malats, Juan Bautista Pellicer y Joaquín Larregla, con los que frecuentemente compartía plaza en tribunales y jurados¹⁷. Como intérprete, fue reconocida por los principales nombres de la crítica musical especializada como una de las grandes figuras musicales españolas de la primera mitad del siglo XX, junto al también pianista José Tragó

¹³ Óscar de la Cinna fue un pianista y compositor húngaro afincado en Sevilla desde mediados del siglo XIX. Se conocen muy pocos datos de su vida, pero existe consenso en que fue discípulo de Czerny y en su capacidad técnica y expresiva ante el instrumento, que le permitieron realizar numerosas giras por Europa y América. La *Gaceta Musical de Madrid* lo tenía entre sus intérpretes más admirados, junto al violinista Jesús de Monasterio, y solía describir su capacidad musical en términos como los que siguen: «El Sr. Óscar de la Cinna, con el talento de ejecución que lo distingue, con su sensibilidad exquisita [sic], con el bello sonido que sabe sacar del instrumento, y sobre todo, con su conocimiento del *estilo* y de las cualidades propias del género de estos sublimes patriarcas de la música instrumental, llegó en la interpretación del concierto de Mozart, y muy especialmente en el *andante*, a una altura imposible de describir, y que causó en los oyentes una impresión profunda» ("Crónica de Madrid", *Gaceta Musical de Madrid*, 30 diciembre 1855, citado por: María de los Ángeles Pidal Fernández, "Breve reflexión sobre la *Gaceta Musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX", *Miscelánea Oriol Martorell, Xosé Aviñoa* (ed.), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, p.376). Consagró la práctica totalidad de su producción, cuyo número de opus alcanza el 1945, al piano, instrumento para el que escribió desde frívolas piezas de salón hasta piezas de concierto de considerable virtuosismo, de las que caben destacarse la *Malagueña-jaleada, op.183 bis*, dedicada a Camille Saint-Saëns, y la *Estudiantina, op.287 núm. 5*, dedicada a Antonio Cánovas del Castillo, ambas publicadas por Zozaya. Véase: VIRGILI BLANQUET (2000).

¹⁴ Aunque no llegó a ser profesor del Conservatorio de Madrid, los méritos profesionales y artísticos de Juan María Guelbenzu son incuestionables: fue profesor de piano de la corte española (1841), segundo organista de la Capilla Real (1855), fundó la Sociedad de Cuartetos junto al violinista Jesús de Monasterio (1863) y pasó por ser uno de los mejores pianistas de su época, del que el musicógrafo Esperanza y Sola escribió en su necrológica: «Dotado de un sentimiento extraordinario del ritmo; obteniendo del piano sonidos vigorosos, pero ajenos a toda dureza, o notas suavísimas, gracias a la pulsación delicada y verdaderamente sui géneris que tenía; austero puritano del arte, incapaz de hacer el menor alarde de las dificultades de mecanismo, que magistralmente vencía elegante en la manera de frasear, su manera de decir las obras clásicas conmovía el ánimo, llegaba al alma, sin causar el menor desasosiego ni zozobra. Y esa misma elegancia y ese mismo buen gusto eran el sello distintivo del corto número, relativamente, de las obras que Guelbenzu ha dejado escritas» (José M^a ESPERANZA Y SOLA, "Guelbenzu", *La Ilustración Española y Americana*, año XXX, núm.4, 30 de enero de 1886, p.67).

¹⁵ "Noticias", *El Día*, núm.4516, viernes 1 de agosto de 1884, p.3

¹⁶ Sobre esta fundamental institución educativa de la España liberal no existen monografías completas, pero sí puede recomendarse la lectura de VILLACORTA BAÑOS (1980: 59-70) y TIANA FERRER (1992: 243-252).

¹⁷ Tómese como ejemplo, fuera del caso de los frecuentes tribunales y exámenes del Conservatorio de Madrid, el premio de piano de la afamada casa de pianos barcelonesa Ortiz y Cussó, al que se presentaron algunos de los más importantes pianistas de la época, como José Tragó y Manuel de Falla, y de cuyo jurado formó parte habitual la andaluza Fernández de la Mora junto con los compositores e intérpretes masculinos señalados ("El concurso Ortiz y Cussó", *El Globo*, núm.10765, martes 18 de abril de 1905, p.1)

(Madrid, 1857 – 1934) y al violinista Antonio Fernández Bordas (Orense, 1870 - Madrid, 1950)¹⁸, pues no en vano llegó a acompañar a los ilustres violinistas Pablo Sarasate (Pamplona, 1844 – Biarritz, 1908) y Enrique Fernández Arbós (Madrid, 1863 – San Sebastián, 1939) o al cellista murciano Agustín Rubio Sánchez (Algezares, 1856 – Londres, 1940) y a actuar junto a la célebre pianista venezolana Teresa Carreño (Caracas, 1853 – New York, 1917) (GÓMEZ AMAT, 1984: 81).

Semejante 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 no sólo las obras más relevantes del catálogo estándar europeo (Bach, Beethoven, Scarlatti, Chopin o Liszt, entonces no tan frecuentemente interpretados en nuestro país), sino también de músicos españoles y andaluces contemporáneos, como Isaac Albéniz o Joaquín Turina. De otro lado, sus extraordinarias dotes educativas le permitieron crear un plantel de discípulos reconocidos a nivel nacional e internacional, entre los que descuellan especialmente José Cubiles (Cádiz, 1894 – Madrid, 1971), Antonio Lucas Moreno (Sanlúcar de Barrameda, 1900 – Madrid, 1973) y Remedios Martínez Moreno (Serón, Almería, 1903-1950).

El reconocimiento a tan amplia labor le vino, en primer lugar, con los diferentes puestos que ocupó a lo largo de su trayectoria, pero también con la concesión de la Cruz de Alfonso X 'el Sabio', que le fue impuesta gracias a una comisión de profesores del Conservatorio de Música de Madrid encabezada por Jacinto Benavente que, junto con un nutrido grupo de familiares y amigos de la pianista andaluza, se encargó además de costear la insignia y ofrecerle un pergamino enmarcado en plata con más de doscientas firmas de felicitación y apoyo¹⁹.

A pesar de esta impresionante carrera profesional, es de destacar que Pilar Fernández Mora no renunció a tener una vida personal y familiar, pues se casó en París en 1890, en pleno apogeo de su carrera, con el capitalista catalán Francisco Manuel Pau, constructor del Gran Hotel Internacional de Barcelona, aunque parece ser que el matrimonio no tuvo hijos²⁰.

JULIA PARODY ABADE (MÁLAGA 1887 – MADRID, 1973), UNA DOCENTE Y CONCERTISTA INCANSABLE.

La formación y altura profesional de la pianista malagueña Julia Parody Abade (Málaga, 1887 – Madrid, 1973) no va a la zaga de la de Fernández de la Mora, pues ambas intérpretes compartieron numerosos puntos en común. Como es lógico, Parody Abade inició sus estudios musicales en su Málaga natal, bajo la dirección del profesor José Barranco Bosch (Málaga, 1876

¹⁸ El erudito y fundamental musicólogo y crítico musical andaluz Cecilio de Roda (Albuñol, Granada, 1865 – Madrid, 1912), se expresó respecto a este punto con las siguientes palabras en 1907: "Aunque vive en Madrid y en Madrid ejerce, rara es la vez que el público madrileño ha oído a Bordas. No es él sólo el quien obra y piensa de esta manera extraña. Tragó, hace ya muchos años que nos priva de su arte tan concienzudo y tan honrado; a Pilar Fernández de la Mora, de quien todos dicen que es una maravillosa pianista; no he conseguido oírla nunca. Estos tres artistas, grandes de los más grandes, viven entre nosotros, y sin embargo, para oírlos y gustar de las delicias de su talentos, hay que contentarse con la sesión privada, o salir fuera de Madrid. Es raro pero es así" (Cecilio RODA, "Notas de un veraneo. Conciertos en Galicia", *La época*, núm.20435, lunes 26 de agosto de 1907, p.1). También José María Esperanza y Sola y Rogelio Villar se expresaron en términos semejantes en varias ocasiones y en distintos medios escritos. Véase, por ejemplo: (1) José María ESPERANZA Y SOLA, "Revista Musical", *La Ilustración española y americana*, año 29, núm.16, 30 de abril de 1885, p.6, y (2) Rogelio VILLAR, "Nuestros Grandes Artistas: Antonio Lucas Moreno, profesor del Conservatorio", *La Esfera*, núm.859, 21 de junio de 1930, p.33.

¹⁹ "Noticias", *El Imparcial*, núm.18493, lunes 5 de agosto de 1918, p.5. La prensa se hizo eco de la distinción, sumándose a los méritos y merecimientos de la pianista ("Noticias. Distinción merecida". *El Globo*, núm.14541, domingo 9 de junio de 1918, p.3).

²⁰ "Ecos Madrileños", *La época*, núm.13718, martes 4 de noviembre de 1890, p.2.

– 1919), y los continuó con el que había sido maestro de éste, José Tragó (Madrid, 1857 – 1934), en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo un Primer Premio de Piano y un instrumento Erard, con el que se agasajaba a los vencedores de los concursos extraordinarios de aquel centro (CUENCA BENET, 1927a: 236-238)²¹.

Prosiguió entonces su carrera por los cauces estimados en aquel momento, trasladándose primero a París para matricularse primero en la clase de Antoine François Marmontel (Clermont-Ferrand, 1816 - París, 1898) y, al fallecer éste, en la de Alfred Cortot (Nyon, 1877 – Laussana, 1962), y obteniendo, más adelante, el *Reife der Zeugnis* (Diploma de Perfeccionamiento) del Conservatorio de Berlín. Durante esta estancia centroeuropea ofreció conciertos a solo y con orquesta tanto en las dos ciudades reseñadas como en Munich, Praga, Sttugart y Hamburgo y en los vecinos países de Bélgica, Suiza e Italia, cuyos críticos le tributaron elogios unánimes respecto a su temperamento musical y su técnica interpretativa.

De regreso a España, siguió ofreciendo conciertos en algunas de las salas más importantes, como el Ateneo de Madrid, el Círculo de Bellas Artes o el Casino de San Sebastián, 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 numeraria del Conservatorio de Madrid, puesto del que se jubiló en 1957 (SOPEÑA IBÁÑEZ, 1967: 192)²². Este último fue un mérito por el que luchó y del que se sintió particularmente orgullosa²³ y el que 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).

Su labor también se acercó a la gestión musical pues, en torno a 1933, tomó partido en la organización de la Sociedad de Concertistas, con la que se verificó definitivamente su incesante actividad y sus profundas inquietudes, así como un círculo de relaciones en el que tuvieron un peso fundamental algunas de las intérpretes andaluzas que recoge este artículo y los nombres más destacados de la música andaluza de la época: Joaquín Turina, José Cubiles, Juan Ruiz Cassaux, Lola Palatín, Julia Parody y Luisa Menárguez Bonilla²⁴. Parece ser que esta última, prestigiosa profesora de Arpa del Conservatorio de Madrid, fue una de las parejas artísticas más estables de Parody, pues ambas artistas aparecen en las crónicas de conciertos de diversas

²¹ José Tragó fue uno de los grandes pianistas y profesores de piano con los que contó el Conservatorio de Madrid, donde con a Jesús de Monasterio (música de cámara), Felipe Pedrell (composición) y Víctor Mirecki (violonchelo) el núcleo de renovación de la didáctica musical en la escuela musical madrileña. Fue uno de los primeros especialistas en formarse en el Conservatorio de París. Sobre su biografía y aportación, véase SÁNCHEZ MARTÍNEZ (2005).

²² Julia Parody fue nombrada Profesora supernumeraria de Piano del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 15 de febrero de 1934 (*Gaceta de Madrid*, 46, 15 de febrero de 1934, p.1256) y en agosto de ese mismo año fue ascendida al puesto de Catedrática Numeraria (*Gaceta de Madrid*, 217, 5 de agosto de 1934, p.1269).

²³ Así se desprende de la entrevista que concedió la pianista a la revista *Ellas* pocos meses antes de que finalmente accediera a este puesto docente (C.F. [Clara Frías], “Mujeres de Hoy. Julia Parody”, *Ellas*, núm.23, 30 de octubre de 1932, p.6).

²⁴ De acuerdo con la reseña en prensa que he podido localizar, dicha sociedad estaba constituida al objeto de dotar a los artistas de un organismo defensor de sus intereses, que les facilitara la gestión de sus conciertos y la creación de una red de contactos nacionales e internacionales y pusiera en marcha un Montepío para los concertistas asociados. Su Junta Directiva estaba integrada por Joaquín Turina como presidente, José Cubiles como vicepresidente, Enrique Iniesta en calidad de secretario, Lola Palatín de Higuera como tesorera y Francisco Ember como contador. Los vocales eran Julia Parody, Luisa Menárguez, Yvonne Cénale, Juan Ruiz Cassaux, Ángel Grandes, Bernardo Gabiola y José Ferré fue designado director-gerente (Salvador BACARISSE, “Música”, *Luz*, núm.320, 13 de enero de 1933, p.8).

capitales españolas desde 1915 y hasta al menos 1932²⁵. Como otras de las pianistas ya mencionadas y merced a una formación pianística extraordinaria, Parody igualmente actuaba a solo, con un repertorio que alrededor de 1918, incluía ya a Bach, Schumann, Chopin, Franck, Rachmaninoff, los clavecinistas y los españoles Isaac Albéniz, José María Guervós y Joaquín Turina²⁶.

Como colofón a toda esta vida de dedicación a la música, es de nuevo un nutrido grupo de alumnos y compañeros catedráticos del Conservatorio de Madrid los que solicitaron que se le reconociera su esfuerzo y su valía artística y docente. En abril de 1961 se le impuso la Medalla al Trabajo, que le fue concedida por orden ministerial 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»²⁷. Pese a todos estos merecimientos y cualidades, el nombre de Julia Parody Abade apenas es escuchado en la actualidad.

UNA VIOLINISTA DE RANCIO ABOLENGO: LA SEVILLANA DOLORES DOMÍNGUEZ PALATÍN (SEVILLA, 1889 – MADRID, 1971).

Como Pilar Fernández de Mora, Julia Parody o Rafaela Serrano, la sevillana Dolores Domínguez Palatín (Sevilla, 1889 – Madrid, 1971) dio tempranas muestras de su talento artístico que, en su caso, tenía un largo ascendiente familiar. En efecto, de acuerdo con Baltasar Saldoni y con Francisco Cuenca Benet, los Palatín han sido una de las familias más antiguas de Europa en el arte filarmónico, pues desde el siglo XVI hay algún individuo de ella que sobresale como músico eminente (SALDONI, 1868-1880: III, 190; CUENCA BENET, 1927a: 299).

Lola Palatín, como habitualmente se la conocía, fue alumna de Fernández Bordas a principios del siglo XX en el Conservatorio de Madrid, donde fue Primer Premio de violín, Diploma de Honor y Premio Ordinario Sarasate, siendo la primera mujer que obtuvo este último galardón, que le valió mil quinientas pesetas de la época²⁸. Como era de esperar, más tarde se desplazó a París para ampliar su formación y estudió con el criollo José Blanco White (SALAZAR, 1930: 311). Inició entonces una temprana y exitosa carrera profesional, que la llevó a interactuar con algunos de los más importantes protagonistas de la cultura andaluza del momento, entre los que se incluyen el compositor sevillano Joaquín Turina y el poeta granadino Federico García Lorca.

Un poco más adelante, en 1922, contrajo matrimonio con el escultor giennense Jacinto Higuera Fuentes (Santisteban del Puerto, 1877 – Madrid, 1954), doce años mayor que ella. Siguiendo los convencionalismos de la época, Lola Palatín abandonó entonces su carrera para ejercer de madre de los tres hijos que su marido aportaba a la relación y los otros tres en los que la familia aumentó en los años inmediatamente posteriores. Pese a lo expuesto, entre el escultor y la violinista hubo siempre una relación entrañable, basada en el cariño y el respeto mutuos y en la comunión y necesidad de expresión artística. Un afortunado reportaje de Antonio Otero Seco

²⁵ Entre estas dos fechas, es posible localizar al menos una treintena de ocasiones en las que las dos pianistas ofrecieron un concierto conjunto. Las apariciones de 1915 y 1930 están registradas en: (1) "En el Conservatorio", *La correspondencia de España*, núm.20894, 27 de marzo de 1915, p.5, y (2) "Asamblea Científica. IX Congreso de la Sociedad Internacional de Cirugía", *La Libertad*, núm.3741, miércoles 16 de marzo de 1932, p.7.

²⁶ Rogelio VILLAR, "Pianistas españolas. Julia Parody", *La Esfera*, núm.224, 13 de abril de 1918, p.22.

²⁷ *B.O.E.*, núm.137, 9 de junio de 1961, p.8762.

²⁸ "Los concursos del conservatorio", *Revista Musical Hispanoamericana*, año 9, num.vii, 1917, p.11. Hay constancia de que igualmente fue discípula de Pilar Fernández de la Mora ("Noticias generales", *La época*, núm.18286, martes 7 de mayo de 1901, p.3).

publicado en 1930 en el *Heraldo de Madrid* explica los pormenores de la relación y la convivencia familiar y artística, en la que Lola Palatín ejercía de madre y esposa, pero también de modelo y secretaria para su marido y, con todo, seguía teniendo tiempo para el violín, que entonces únicamente tocaba en el ámbito doméstico. Más allá de este entrañable punto, el reportaje muestra algunas de las pocas imágenes de Palatín y ofrece un extraordinario registro de su talento artístico, no sólo por cuanto que muestra una imagen de la violinista tocando su instrumento y reseña algunas de las obras que interpretó al violín durante la visita del periodista, sino que también ofrece un magnífico retrato que trazó de su esposo durante el escaso rato en el que se entrevistaban con Otero Seco²⁹.

Por esta casa que los Higuera-Palatín compartían en Madrid desfilaron los más destacados artistas andaluces del momento. Así lo muestran algunas sueltas en la prensa de la capital española, de las que destacaré una que describe el taller de Jacinto Higuera y, al tiempo, el inigualable ambiente artístico del hogar que compartía con Palatín, y otra que hace crónica de la fiesta que el matrimonio celebró con motivo del nacimiento de su hija Marilola. Eran frecuentes visitantes el compositor Joaquín Turina (Sevilla, 1882 – Madrid, 1949), los pianistas José Cubiles (Cádiz, 1894 – Madrid, 1971), José María Gervós (Granada, 1870 – Madrid, 1944) y Julia Parody (Málaga 1887 – Madrid, 1973), el poeta y dramaturgo Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898 – Viznar/Alfajar, 1936), el violoncellista Juan Ruiz Cassaux (San Fernando, 1889 – Madrid, 1972), la guitarrista María Rodrigo (Madrid, 1888 – Puerto Rico, 1967), la dramaturga María Martínez Sierra (San Millán de la Cogolla, 1874 – Buenos Aires, 1974) o la soprano griega Crisena Galatti, entre otros, que participaban en las tertulias y conciertos musicales organizadas e improvisadas por su anfitriona³⁰. Vistos estos nombres, es fácil entender tanto la participación de Palatín en el estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* como Marcolfa, en la que Santiago Ontañón y Pilar Bascarán actuaron como protagonistas (PLAZA CHILLÓN, 1998: 228) o sus colaboraciones con la compañía de Margarita Xirgu cuando ésta se hospedaba en el Teatro Español durante la temporada 1931/1932³¹. Con todo, la relación más fecunda que Lola Domínguez Palatín mantuvo fue la que a lo largo de toda su vida compartió con su coterráneo Joaquín Turina, hasta el punto que el músico sevillano fue el padrino de su hija Marilola, que se reveló más adelante como una arpista de talento, y que la misma Lola Palatín no sólo fue la dedicataria de las *Variaciones clásicas op.72*, como es sabido, sino que también fue la encargada de estrenar obras como el cuarteto de “La mocita del barrio”, perteneciente a las *Mujeres sevillanas, op.89* e incluso ofreció algunos conciertos con el compositor³².

²⁹ Antonio OTERO SECO, “Los artistas vistos por sus modelos. Jacinto Higuera y su esposa-modelo”, *Heraldo de Madrid*, núm.13.711, martes 7 de enero de 1930, pp.8-9. Además de las fotografías que facilita este diario madrileño, Lola Palatín fue retratada por el pintor giennense Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, 1881 - Ciudad de México, 1962). El cuadro fue exhibido en Navarra en el Centro de Cultura ‘Castillo de Maya’ y quizá esté disponible en el libro que resultó de dicha exposición, que no he podido consultar (BONET, 2000).

³⁰ Véase: “Estudios de artistas. El escultor Jacinto Higuera, o la sinceridad artística”, *La Libertad*, núm.4166, miércoles 26 de julio de 1933, p.8, y “Gran mundo. Reuniones y fiestas”, *El Imparcial*, núm.21984, jueves 30 de octubre de 1930, p.3, respectivamente.

³¹ “Cartelera”, *Luz*, 31 de mayo de 1932, p.2.

³² Para corroborar y ampliar las dedicatorias de las obras indicadas, véase la página web oficial del compositor Joaquín Turina, especialmente “Op.72. Variaciones clásicas (1932)” (<<http://www.joaquinturina.com/opus72.html>>, consultado 01/04/2011), “Op.100. Tema y Variaciones Ciclo Pateresco, I (1945)” (<<http://www.joaquinturina.com/opus100.html>>, consultado 01/04/2011) y “Op.89. Mujeres de Sevilla (1935)” (<<http://www.joaquinturina.com/opus89.html>>, consultado 01/04/2011), acceso 3 de abril de 2011. Respecto a los conciertos de Lola Palatín con Turina, tómese como ejemplo la reseña que aparece en: “De música”, *La Libertad*, 2167, jueves 3 de marzo de 1927, p.5. Finalmente, las referencias al repertorio de la violinista sevillana provienen de varias críticas de sus conciertos, cuya referencia cito a continuación: (1) “Vida Musical”, *Musicografía*, 1, mayo 1933, p.20, (2) “Los conciertos de la semana”, *Luz*, 97, jueves 28 de abril de 1932, p.8, (3) “Varia”, *Revista Musical Hispanoamericana*, 12, diciembre de 1917, p.13, (4) “En el círculo de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid*, 9529, miércoles 3 de enero de 1917, p.3, (5) “Conciertos”, *El Sol*, 3698, martes 28 de mayo de 1929, p.3.

Sin duda alentada por la efervescencia artística de su hogar, por sus colegas músicos y por una vocación musical fuera de lo común, poco después de alumbrar a su hija Marilola, en torno a 1933, Lola Palatín retomó su carrera concertística, con más que notable éxito. Una vez más, es la prensa madrileña la que testimonia tanto sus compromisos como el repertorio que solía interpretar, que incorporaba los conciertos solísticos del repertorio clásico-romántico centroeuropeo y aun obras de Purcell, Vivaldi, Corelli, Dvorak, Fauré, Falla y Turina.

Pero, pese a su increíble capacidad musical y artística, pese a haberse relacionado y haber colaborado con algunos de los protagonistas indiscutibles de la cultura andaluza y española de la primera mitad del siglo xx, Dolores Domínguez Palatín, o lo que es lo mismo, Lola Palatín, es hasta la fecha una perfecta desconocida para la musicología española, que hasta la publicación del presente trabajo, desconocía incluso las fechas de su nacimiento y muerte³³.

CARMEN PÉREZ GARCÍA (CÁDIZ, 1897 - 1974), UNA NIÑA PRODIGIO AVALADA POR BENITO PÉREZ GALDÓS (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1843 – MADRID, 1920) Y ADORADA POR LA PRENSA.

El caso de la pianista gaditana Carmen Pérez García (Cádiz, 1897 - 1974) es muy similar a los anteriores en tanto que, a pesar de su extraordinaria formación e impresionante carrera profesional, su nombre no ha trascendido a la historia de la música española. Sin embargo, su caso es particularmente interesante por la manera en la que la prensa musical la trató a lo largo de los años en los que se dedicó a la actividad concertística, en los que demostró sentir una verdadera devoción hacia su capacidad técnica y musical.

Alumna de Teresa Colomer en la afamada Academia de Música de Santa Cecilia de Cádiz, la pequeña Carmen Pérez García dio su primer concierto con cinco años en el Salón de Conciertos del Parque Genovés (OSLE Y MUÑOZ, 1997: 19). Como niña prodigio fue llevada a Madrid y logró, como otras de las pianistas reseñadas en este artículo, la protección de la Reina y de la nobleza española, que reconocieron sus extraordinarias facultades sin reservas desde que la niña fue presentada en el palacio de la duquesa viuda de Bailén en febrero de 1906³⁴.

Entró entonces en la clase de José Tragó, que la tomó por discípula predilecta, y becada por la Infanta Isabel cursó los estudios correspondientes a la carrera de piano, compaginándolos con una intensa labor en las salas de concierto. En 1910 obtuvo el primer premio del Conservatorio de Madrid, cautivando al Tribunal que la examinaba y a la concurrencia, hasta el punto que el director del centro, el ilustre compositor Tomás Bretón (Salamanca, 1850 – Madrid, 1923), le dedicó la pieza que había de repentizar al piano para superar los ejercicios:

Dedicada a la señorita María del Carmen Pérez y García, no sólo porque la leyó admirablemente, sino porque fue tan asombroso el mérito que demostró en todo el ejercicio de concurso que el que suscribe, interpretando el deseo unánime del Jurado, que tenía el honor de presidir, hubo de pronunciar breves, pero sentidas palabras, lamentando que el Conservatorio no pueda conceder a la señorita

³³ Mi investigación ha logrado, por primera vez, señalar la fecha y el lugar del nacimiento y muerte de esta extraordinaria violinista gracias a la afortunada localización de su esquelera en las páginas del diario ABC ("Esquelas", ABC, Madrid, 19 de mayo de 1971, p.121).

³⁴ "De sociedad. Una artista en miniatura", *El Imparcial*, núm.13873, sábado 17 de febrero de 1906, p.5.

Pérez mayor premio que el ordinario y felicitándola calurosamente, así como a su ilustre profesor, el señor Tragó. –T. Bretón³⁵.

La Infanta Isabel, enterada de estos progresos y de la extraordinaria acogida que había tenido en su última gira por Argentina, decidió aumentar su pensión para permitirle proseguir su formación en el extranjero. Antes de marchar, Carmen Pérez García demostró que era merecedora de semejante inversión, ganando el premio fin de carrera en el mes de noviembre con un programa que incluía una fuga de Bach, la *Gran Polonesa op.53* de Chopin y la décima *Rapsodia Húngara* de Liszt³⁶. Tras haber conseguido el Primer Premio de Piano por fallo unánime del Jurado en el Conservatorio de París en 1914, Pérez García se embarcó en una intensa gira de conciertos por Europa y América y regresó a Madrid para seguir ofreciendo recitales a solo, de cámara y con orquesta además de convertirse en la solista de la Corte de España y profesora de las Infantas doña María Cristina y doña Beatriz, hijas de Alfonso XIII (CUENCA BENET, 1927a: 240-241).

A lo largo de estos años, 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: los diarios madrileños le dedicaron sueltos completos, encabezados diferenciadamente con su nombre, incluyen la referencia exacta a los programas de concierto que interpreta y se prodigan en elogios, que van más allá del halago cortés para convertirse en verdadera crítica musical e interpretativa que rinde culto a sus prodigios técnicos y artísticos. En efecto, el repertorio que dominaba esta pianista gaditana es inmenso tanto por la variedad que abarcaba como por la dificultad que comprometía. No sólo incluía las piezas más complejas del repertorio para piano solo, debidas a Scarlatti, Bach, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Albéniz, Granados o Turina, sino también del camerístico, pues habitualmente tocaba con su esposo, el violoncellista balear Domingo Taltavull³⁷, e incorporaba igualmente el repertorio orquestal, pues Pérez García tuvo el privilegio de compartir escenario en varias ocasiones con la orquesta filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas (Lorca, Murcia, 1873 – Madrid, 1956). En toda ocasión, para la crítica musical lo más destacable eran su capacidad técnica y su honestidad artística:

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 notable³⁸.

Con semejante trayectoria y referencias, siempre unánimes en cuanto al juicio que su calidad musical suscitaba, Carmen Pérez García sin duda hizo cumplirse las palabras con las que el erudito literato Benito Pérez Galdós supo definirla tras haberla escuchado en un concierto en Santander en 1913:

³⁵ "Artista eminente", *La correspondencia de España*, núm.19150, lunes 18 de julio de 1910, p.5.

³⁶ "Noticias Generales", *La correspondencia de España*, núm.19269, lunes 14 de noviembre de 1910, p.6.

³⁷ El enlace, como tantos otros aspectos de la vida y la carrera de Carmen Pérez García, fue difundido por la prensa madrileña, que explica que tuvo lugar en el Santuario del Perpetuo Socorro y que la madrina fue la mismísima Infanta Isabel ("Capítulo de Bodas", *La correspondencia de España*, núm.22760, martes 6 de julio de 1920, p.8).

³⁸ TRISTÁN, "De Música. Recital de Carmencita Pérez", *El Liberal*, 14289, sábado 17 de mayo de 1919, p.3.

Carmencita Pérez, pianista excelsa en la edad en la que las doncellas más avisgadas apenas logran una superficial confianza con las teclas esquivas, es un prodigioso temperamento músico, que todo se lo encuentra hecho y todo se lo sabe en el laborioso curso de su educación artística. Ante los dioses Beethoven, Chopin y Liszt, es Carmencita la más inspirada y linda sacerdotisa que puede imaginarse. Su pasmoso arte, su gracia y su belleza cautivan a cuantos la oyen y tratan. Esta preciosa niña, gala hoy de España, será el asombro del mundo³⁹.

Curiosamente, para la prensa y sus admiradores siempre fue, preferiblemente, *Carmencita* Pérez, diminutivo protector que compartió con otras mujeres dedicadas a profesiones musicales, como *Rosita* García Ascott (Madrid, 1908 – 2002), extraordinaria pianista y única alumna reconocida por el maestro Manuel de Falla quien, no obstante sus méritos, siempre fue tratada paternalistamente en un contexto musical netamente masculino, el de la Generación del 27.

REMEDIOS MARTÍNEZ MORENO (SERÓN, ALMERÍA, 1903-1950), UNA PIANISTA DE TALENTO PRESA DE LOS CONVENCIONALISMOS DE LA ÉPOCA.

La almeriense Remedios Martínez Moreno (Serón, Almería, 1903-1950), que cierra este conjunto de intérpretes andaluzas, nació en el seno de una familia de tradición musical. Su padre, músico aficionado que tocaba de oído varios instrumentos, viendo el talento de la niña y la próspera situación económica de la ciudad en la que residían, la hizo ingresar primero en el Conservatorio María Cristina de Málaga y luego en el de Madrid, a cuyas clases accedió con menos de diez años de edad y en el que sus progresos fueron portentosos, pues culminó la carrera de piano en sólo dos años como alumna de Pilar Fernández de la Mora (Sevilla, 1867 – Madrid, 1929). Por este motivo, la prensa de la capital saludaba a la pequeña almeriense como a una niña prodigio ya recién llegada a Madrid en 1912 y, en 1914, al terminar la carrera de piano, describía sus logros académicos y artísticos con las palabras que siguen:

En los exámenes recientemente verificados en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, ha llamado poderosamente la atención por su precoz maestría en la ejecución de los ejercicios correspondientes, la hermosa niña de diez años Remedios Martínez Moreno, natural de Serón, provincia de Almería.

Ya el pasado año aprobó, con nota de sobresaliente, y causando la admiración de los tribunales y del auditorio, el segundo y tercer curso de solfeo y los tres primeros años de piano.

Este año, y en los días 22 y 23 del corriente, y asimismo con nota de sobresaliente, aprobó los cursos cuarto, quinto, sexto, séptimo y octavo de piano.

³⁹ Aunque el juicio que emitiera Pérez Galdós sobre Carmen Pérez García aparece en toda reseña sobre la pianista gaditana, nadie hasta ahora parece haber localizado la fuente del mismo. De acuerdo con mi investigación, la cita original proviene del concierto privado que la pianista ofreció en la finca de San Quintín, situada cerca de El Sardinero, el día 29 de agosto de 1913, ya que el dramaturgo no pudo acudir a escucharla personalmente al Teatro Pradera. Las palabras que inserto en el texto principal de este trabajo y que ha venido repitiendo la escasa historiografía musical que se ha ocupado de Carmen Pérez García, son, por tanto, el encomio con el que Pérez Galdós reconoció el talento y buen hacer de la pianista en su visita a su morada particular santanderina (Benito PÉREZ GALDÓS, "Carmencita Pérez. Del maestro a la artista", *El Cantabrico*, 4 de septiembre de 1913, p.2).

[...] 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 excelente⁴⁰.

Pasada las tristes vicisitudes de la I Guerra Mundial y superando la terrible desgracia de perder a sus padres en plena adolescencia, Remedios Martínez Moreno prosiguió los estudios musicales, alcanzando el Premio Extraordinario de piano con diecisiete años. La prensa madrileña vuelve a ser testigo de sus extraordinarios méritos y capacidades, que comparaba con los de dos extraordinarios pianistas, también andaluces, del siglo xx:

Las cualidades de Remedios Martínez, que más que una alumna aventajada es ya una artista, sobreponen el nivel corriente. Hizo primores de interpretación en las difíciles Variaciones, de Paganini-Brahms, ejecutadas con un dominio absoluto del mecanismo del piano; y como posee un temperamento de primer orden, sensibilidad, comprensión y musicalidad, le está reservado el porvenir y la fama de otros condiscípulos suyos notabilísimos, actualmente concertistas, del mérito de Cubiles y Lucas Moreno⁴¹.

En aquel momento, Remedios Martínez Moreno debiera haber proseguido sus estudios en el Conservatorio de París tras haber obtenido una pensión de la Familia Real para, a la postre, ingresar como profesora en el Conservatorio de Madrid, tal y como hicieron sus condiscípulos José Cubiles y Lucas Moreno Fernández y como habían cumplido Pilar Fernández de la Mora o Julia Parody Abade. Sin embargo, contra todo pronóstico, Remedios Martínez Moreno regresó a Almería, donde pronto contrajo matrimonio con el industrial José Rodríguez Pérez. Consciente de su talento musical y de su compromiso artístico, las nuevas obligaciones familiares no consiguieron apartarla completamente del piano al principio y, embarazada de siete meses de su segundo hijo, Emilio, y responsable de su hija Matilde, de dos, ganó el malagueño Premio Barranco para piano en 1925 (CUENCA BENET, 1927a: 185). Un tercer hijo y el desplazamiento de la unidad familiar al cortijo de Llanos de los Pajares, donde trabajosamente logró transportar un piano, cercenaron definitivamente sus aspiraciones artísticas. En cambio, su hermano Leovigildo sí que prosiguió su carrera musical, si bien por otros derroteros, como músico de Jazz, viajando con su grupo por Europa y Oriente Próximo, hasta Estambul (GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, 2003: 26).

Tras la Guerra Civil Española, nacieron las dos hijas menores del matrimonio, Lolina y Remedios, y la actividad de Martínez Moreno en el hogar se intensifica y, con ella, su salud empieza a debilitarse. En enero de 1950, la pianista fallece de neumonía. La carencia de más datos acerca de su vida personal y profesional pese al incuestionable talento y a la prometedora carrera concertística que le aguardaban son testimonio mudo y fiel de la invisibilidad de la mujer aun a principios del siglo xx, de su ausencia de la vida pública y de la irrelevancia de sus vidas y necesidades para la sociedad del momento.

⁴⁰ “Una niña prodigio”, *La correspondencia militar*, núm.11253, martes 29 de septiembre de 1914, p.3.

⁴¹ R.V. “Los concursos de piano del conservatorio”, *Nuevo Mundo*, núm.1384, 23 de julio de 1920, p.18.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores he expuesto los principales acontecimientos biográficos y méritos profesionales de una serie de siete mujeres que se dedicaron a la música entre 1850 y 1925, aproximadamente, que fueron biografiadas por Francisco Cuenca Benet en su *Galería de músicos andaluces contemporáneos* de 1927 y que parecen compartir una serie de características comunes. En primer lugar, coinciden en provenir de familias acomodadas de las capitales andaluzas o de algunas de sus localidades más prósperas, que les permitieron el acceso a una formación que casi siempre pasaba por acudir a o residir en Madrid al objeto de atender clases en el Conservatorio Nacional. En este centro, las clases de las andaluzas Pilar Fernández de la Mora y la de Julia Parody Abade fueron las que, junto a las de José Tragó, ofrecieron más y mejores pianistas ofrecieron al panorama musical español de la primera mitad del siglo xx.

En segundo lugar, se verifica que todas las intérpretes incluidas en este trabajo se iniciaron en la profesión musical como niñas prodigio que dieron conciertos no sólo en España, sino también en los principales países europeos y americanos. Sus méritos y aptitudes musicales les permitieron tener acceso a los mejores profesores del momento, que las acogieron como alumnas predilectas y las formaron en las mismas exigencias técnicas, artísticas y de repertorio, que a sus homólogos masculinos.

En tercer lugar, uno de los resultados de la anterior circunstancia, que fueron sus propios contemporáneos, compañeros de profesión y críticos musicales, los que destacaron a estas intérpretes y pedagogas andaluzas como músicos de primera línea, en igualdad de posibilidades, recursos, talento y resultados que sus colegas masculinos.

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, violinistas y pedagogas andaluzas que, entre 1870 y 1930, volcaron su vida en el ejercicio pleno de la profesión como docente o intérprete o supieron conjugar sus obligaciones y necesidades profesionales y artísticas con las que les imponía la sociedad como mujer. Con ello, confirman que los años que median entre la generación de 1898 y la de 1927 fueron de los más prolíficos para la historia de la música andaluza y española y que, por ello, esta época merece llamarse en justicia nuestra Edad de Plata. Es tiempo ahora de que la musicología rescate definitivamente sus nombres para incorporarlos a la Historia de la Música Española, profundizando en sus biografías y trayectorias profesionales y erradicando, en la medida que sea posible, las informaciones infundadas e incompletas que con frecuencia las rodean.

BIBLIOGRAFÍA

I. ESTUDIOS DE CONJUNTO SOBRE MÚSICA Y MUJER EN ESPAÑA.

a) Libros.

- ADKINS, Patricia y María Luisa Ozaita (1995): *Las Mujeres en la Música. Las compositoras españolas*, Alianza, Madrid.
- ALONSO DEL POZO, María Dolores (1999): *La mujer en la música* [Catálogo de exposición], Diputación Provincial, Córdoba.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (coord.) (2008): *Compositoras españolas: la creación musical femenina en España desde la Edad Media hasta la actualidad (introducción y catálogo)*, Centro de Documentación de la Música y la Danza del Instituto Nacional de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, Madrid.

- INIESTA MASMANO, Rosa (coord.) (2011): *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rivera Mota, Valencia.
- MANCHADO TORRES, Marisa (coord.) (1998): *Música y mujeres: género y poder*, Horas y horas, Madrid.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2001). *Los estudios de género en la música*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- RAMOS, Pilar (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*, Narcea, Madrid.
- SALES SALVADOR, Dora, María Nieves Alberola Crespo y María Juncal Caballero Guiral (eds.) (2003): *"No me arrepiento de nada": mujeres y música*, Universitat Jaume I, Valencia.
- VIÑUELA SUÀREZ, Laura (2003): *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, KRK Ediciones, Oviedo.

b) Artículos científicos.

- CALVO MANZANO, María Rosa (2001): "Música o matrimonio: Historia oculta de la mujer. Música en España". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 663, (407-424).
- DÍAZ FERNÁNDEZ, María Dolores (2002): "Discriminación e importancia de la mujer en la historia de la música" en Trujillo Sáez, Fernando y Fortes Ruiz, María Remedios: *Violencia doméstica y coeducación: un enfoque multidisciplinar*, Octaedro, Barcelona, (105-116).
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2008): "Música y Mujeres, género y poder: Diez años después". *Itamar. Revista de Investigación Musical*, 1 (201-211).
- _____ (2000): "Teoría feminista y música", en *Autoras y protagonistas: I Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid*, Instituto Universitario de estudios de la Mujer, UAM, Madrid, (461-470).

II. REFERENCIAS DEL PRESENTE ARTÍCULO.

- ADKINS CHITI, Patricia (1996): *Donne in música*, Armando, Roma.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (2000): "Reyero, Manuela", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.9, (154).
- BENNETT, Dawn E. (2010): "Las mujeres en la música culta occidental", en BENNETT, Dawn E.: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Graó, Barcelona, (75-79).
- BEHREND, Jeanne y Gottschalk, Louis Moreau (2006): *Notes of a pianist*, Princetown University Press, Princetown
- BONET, Manuel (2000): *Cristóbal Ruiz: 11 de enero - 25 de febrero, 2001*, Caja Navarra, Pamplona.
- COHEN, Aaron I. (1987): *International encyclopedia of women composers*, Books & Music, New York.
- CUENCA BENET, Francisco (1927a): *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Cultural S.A., La Habana.
- CUENCA BENET, Francisco (1927b): "Lector", en Cuenca Benet, Francisco: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Cultural S.A., La Habana, (9-12).
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria y Muñoz Turón, Adelaida (2000): "Serrano Rodríguez, Rafaela", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.9, (955-956).
- ESPINOSA GUERRA, Juan José (2000): "Pérez García, Carmen", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.8 (646).
- FICHER, Miguel, Furman Schleifer, Martha y Furman John M. (1996): *Latin American classical composers: a biographical dictionary*, Scarecrow Press, Lanham.

- GESUALDO, Vicente (1992): "Eloisa d'Herbil de Silva. «El Chopin con faldas»", en: *Todo es Historia*, 304, (34).
- _____ (1961): *Historia de la música en la Argentina*, Ediciones Beta, Buenos Aires.
- GÓMEZ AMAT, Carlos (1984): *Historia de la Música Española. El Siglo XIX*, Alianza, Madrid.
- GREEN, Lucy (2001): "De la afirmación a la interrupción: mujeres que tocan instrumentos", en Green, Lucy: *Música, género y educación*, Morata, Madrid, (58-83).
- CRAGNOLINI, Alejandra (2000): "D'Herbil de Silva, Eloisa", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.4, (462).
- IGLESIAS, Nieves (1997): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915*. Biblioteca Nacional, Madrid.
- MANUEL BONET, Juan (2000): *Cristóbal Ruiz: 11 de enero - 25 de febrero, 2001*, Caja Navarra, Pamplona.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Reunidas, 1985.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (2000): "Parody Abade, Julia", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.8, (473).
- MEDINA, Ángel (2000): "Palatín (Familia)", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.8, (386-387).
- MIGUENS, Silva (2006): *La baronesa del tango*, Sudamericana, Buenos Aires [novela inspirada en la vida y la obra de Eloísa d'Herbil].
- OSLÉ MUÑOZ, Julián y Ramón Muñoz (1997). *Retratos de mujer*, Universidad de Cádiz, Cádiz.
- OSTUNI, Ricardo (2000): *Viaje al corazón del Tango*, Lumiere, Buenos Aires.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo (2009): "La biografía y producción de Francisco Cuenca Benet (1872-1943) en el contexto de la Edad de Plata", en Nagore, María et al.: *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, ICCMU, Madrid, (369-388).
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo (2011): *Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza*, Tesis Doctoral, Antonio Martín Moreno (dir.), Universidad de Granada, Granada.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (1998): *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca*, Caja de Ahorros de Granada, Granada.
- REICH Nancy A. (1993): "Women as Musicians: A Question of Class", en Solie, Ruth A. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, University of California Press, Berkeley, LA, (125-148).
- SAFFLE, Michael (2004): *Franz Liszt. A guide to research*, Roudledge, New York.
- SALAZAR, Adolfo (1930): *La música contemporánea en España*, Atenea, Madrid.
- SALDONI, Baltasar (1868-1880): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Antonio Pérez Dubrull, Madrid.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena (2005): "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)", en *Revista de musicología*, 28/2, pp. 1597-1612.
- SOPEÑA IBAÑEZ, Federico (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Dirección General de Bellas artes, Madrid.
- STARR, Frederyk, (2000): *Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, New York
- TIANA FERRER, Alejandro (1992): *Maestros, Misioneros, Militantes. La educación de la clase obrera madrileña (1898-1917)*, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1992.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco (1980): *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*, Siglo XXI, Madrid, (59-70).
- VILLAESPESA, Francisco (1923): "Prólogo" en Cuenca Benet, Francisco: *Museo de Pintores y Escultores Andaluces*, Rambla, Bouza y Cía., La Habana, (13-49).

VIRGILI BLANQUET, María Antonia (2000): "Cinna, Óscar de la", en Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, vol.3, (713).