

MUJER Y EDUCACIÓN MUSICAL (ESCUELA, CONSERVATORIO Y UNIVERSIDAD): DOS HISTORIAS DE VIDA EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XX ESPAÑOL¹

Desirée García Gil²
Consuelo Pérez Colodrero³

Abstract: Between 1936 and 1939, Spain lived through one of its worst historical and social periods: the Civil War. This was followed by forty years of a totalitarian regime that closed the doors to Europe and prevented the natural development of the country in many fields, including education. In this context, women suffered great a great shock as their work was suddenly confined to the domestic sphere: they had to maintain the family economy but could not have a bank account. A woman could take her children to school, but could not receive training herself.

Nevertheless, music was an extraordinarily useful means of personal development for women and achievement of a social and professional position, defeating the clichés and expectations assigned to their sex.

This work aims to: (1) draw attention to the life and the careers of six women who started their musical training in the last decades of the XIX century or at the beginning of the XX century and who occupied important posts both in educational and artistic areas, such as university teachers or renowned concert performers; (2) emphasize the educational, social and professional difficulties that they had to face in order to make a space for themselves in a system created by and for men. Thus, in this paper we intend to underline the major work that they carried out in Spain's complex circumstances during the first half of the XX century.

Keywords: music; woman; 20th century; education; performance

Resumen: Desde 1936 a 1939 España vivió uno de sus peores momentos históricos y sociales, la Guerra Civil. Ésta fue continuada por cuarenta años de régimen totalitario que cerró las puertas a Europa impidiendo la normal evolución del país en muchos campos, entre ellos el educativo. Dentro de este contexto, la figura de la mujer sufrió uno de los mayores golpes ya que su labor se restringió al ámbito de lo privado: debía mantener una economía familiar pero no podía tener una cuenta en el banco, podía llevar a sus hijos al colegio, pero no podía tener una formación propia.

No obstante, la música fue, para la mujer, un medio y resquicio extraordinariamente útil para desarrollarse y situarse social y profesionalmente, venciendo los tópicos y las expectativas asignadas a su género.

Desirée García Gil; Consuelo Pérez Colodrero (2014). Mujer y Educación Musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 6 (2014) março, 171-186

La presente propuesta [1] llama la atención sobre la vida y la trayectoria de dos mujeres que, habiendo empezado su educación musical en las últimas décadas del siglo XIX o en las primeras del siglo XX, consiguieron ocupar puestos de relevancia en diferentes ámbitos educativos y artísticos, bien como profesoras universitarias, bien como concertistas de renombre, [2] acentúa las diversas problemáticas educativas, sociales y profesionales que debieron afrontar para hacerse un hueco en un sistema pensado por y para el Hombre. De este modo, se aspira a subrayar la importante labor que, dentro del complicado contexto musical de la España de la primera mitad del siglo XX, realizaron estas mujeres.

Palabras Clave: música; mujer; siglo XX; educación; interpretación

Introducción

En los cien años que discurrieron entre 1874 y 1974, España vivió algunos de los momentos históricos y sociales más importantes de su contemporaneidad, entre los que descuellan la Restauración de la Monarquía Borbónica, la crisis de 1898, la II República o las dictaduras de Primo de Rivera y de Francisco Franco.

Durante buena parte de dicho siglo, «los procesos de socialización de hombres y mujeres» estuvieron determinados por la «dominación masculina» ya que incluso «la manera y la eficacia de transmitir» los conocimientos se realizó privilegiando al primero y manteniendo por lo tanto, una relación de subordinación entre ambos (Sierra Pellón, 2002: 13-17). Esto conllevó a que se fortaleciese un «orden patriarcal» que dictaba «lo que [era] legítimo y lo que no lo [era] para cada uno de los dos grupos sexuales» contribuyendo «a la perpetuación de los géneros en las nuevas generaciones» (Subirats, 1999: 27). En definitiva, la figura de la mujer fue concebida de manera subyugada a la del hombre, quedando limitada por un discurso político-social que la circunscribía al ámbito de lo privado.

No obstante, la música fue para este «segundo sexo» (Beauvoir, 1949), un medio y resquicio extraordinariamente útil, ya que le permitió desarrollarse y situarse no solo dentro de la ciudadanía, sino también profesionalmente, venciendo los tópicos y las expectativas asignadas a su sexo.

Partiendo de lo expuesto, este trabajo pretende [1] averiguar de qué modo los cambios educativos, culturales y legislativos acaecidos en el país entre 1874 y 1974 afectaron directamente a la mujer, con lo cual se podrá [2] vislumbrar cuáles fueron las conquistas, las vicisitudes y los cambios que mejor reflejan la transformación de dicho colectivo. Para ello, se llama la atención

sobre la trayectoria vital y profesional de dos féminas que, recibiendo su educación musical bien en las últimas décadas del siglo XIX bien a finales de la primera mitad del siglo XX, consiguieron ocupar puestos de relevancia en diferentes centros de formación y cenáculos artísticos, ya fuese como concertistas de renombre o como profesoras universitarias.

Al efecto, se ha empleado una investigación biográfico-narrativa, en tanto que «no persigue generalizaciones, no consta de predicciones ni de explicaciones causales, sino que estudia una realidad concreta, busca lo particular y detallado y concede al sujeto individual todo el protagonismo» (Ocaña Fernández, 2006: 232). Así, para el registro del itinerario personal y laboral de la pianista nacida ciento cincuenta años atrás, se siguen y estudian interlocuciones realizadas en vida de ésta, además de relatos autobiográficos publicados en la prensa de la época mientras que, para la informante que vive en pleno siglo XX se han utilizado la entrevista abierta, llevada a cabo el 16 de octubre de 2012. Así, aplicándose una técnica híbrida en cuanto a las herramientas de recogida de datos, las historias de vida resultantes se han obtenido tanto de manos de terceros, como de forma directa: en el primer caso, el vaciado histórico y la consecuente revisión de las fuentes primarias anulan cualquier sombra de duda sobre la veracidad de los datos obtenidos. Este procedimiento ha permitido vehicular de manera coherente un arco de información que engloba el traspaso de un período histórico a otro, y que por consiguiente, admite el análisis cruzado de las concordancias y diferencias de cada uno de ellos.

El resultado es, entonces, la presentación de dos biografías articuladas a lo largo de un siglo, en las que se destacan los esfuerzos parciales de sendas especialistas musicales en diferentes contextos educativos y artísticos. Los logros de cada una de ellas quedaron reflejados de forma directa en el hallazgo de un lugar propio en dichos ámbitos, abriendo, además, barreras a la mujer y a esta enseñanza artística.

1. Mujer y educación musical en los siglos XIX y XX

Desde la Revolución Francesa, momento en el que se estrecharon los lazos entre masculinidad y ciudadanía, se alzaron voces reivindicando los derechos de la mujer y demandando que se la liberase de su situación de sometimiento (Caine; Sluga, 2000). Los esfuerzos estuvieron íntimamente relacionados con el despertar de la conciencia de ésta en tanto que individuo capacitado para la

mejora integral de todas sus capacidades y para el desarrollo de actividades de cualquier tipo, en igualdad de condiciones respecto a los hombres (Lacalzada de Mateo, 1996).

Algunos de los más importantes logros y avances conseguidos por estos movimientos sociales a lo largo del siglo XX estuvieron implicados, precisamente, con el acceso a la educación y el desarrollo social y profesional del género femenino, que ha facilitado la justa igualdad «de oportunidades» (Espín López; Marín Gracia; Rodríguez Lajo, 2006: 78). En semejante contexto, la educación musical habitualmente ha constituido un área privilegiada para el desarrollo de las capacidades de la mujer. Por ello, es importante revisar cuál ha sido la presencia de este arte en el contexto de la educación española y para la horquilla de tiempo señalada, pues resulta un aspecto clave a la hora de entender las trayectorias vitales y profesionales de las dos músicas y docentes que constituyen el nudo gordiano de la presente investigación.

A finales del siglo XIX, la formación musical se contemplaba como asignatura de Canto «en la Escuela Central de Maestras [...] no así en la de Maestros» durante los dos primeros cursos del Grado Elemental y con una carga de tres horas semanales (López Casanova, 2002: 31). Esta normativa era coherente con la manera en la que se concibió la disciplina dentro de la Educación Primaria, en la que quedaba implícitamente englobada entre las «enseñanzas artísticas» (Toro Egea, 2010: 177) y, en cualquier caso, «relegada al gusto estético y a la inquietud de los maestros» (López Casanova, 2002: 30).

Paralelamente, se fundaron en España algunos de los primeros conservatorios de música con el objetivo de «formar músicos competentes» en la ejecución del repertorio clásico, es decir, «centroeuropeo»: el «interprete se separ[ó] del compositor» y los especialistas «se dedica[ron] a [...] ejecutar las obras ya escritas según las indicaciones específicas de la partitura» (Ochoa Escobar, 2011: 39). Los datos ofrecidos por Hernández Romero muestran que estos centros se constituyeron como un entorno «en el que las mujeres [tuvieron] más opciones educativas y profesionales [...] y en el que llegaron a ser consideradas por muchos hombres de igual a igual» (Ochoa Escobar, 2011: 33).

A principios del siglo XX, la instrucción musical pareció generalizarse merced a la Ley de Romanones, que institucionalizó la asignatura de «Canto» en cada uno de los cursos del grado elemental (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, MIPBA,

1900), y al Instituto Escuela, en el que todos los futuros maestros y maestras estudiaban «Música y Canto» durante dos horas lectivas semanales en los tres grados de la 'Sección Preparatoria' (MIPBA, 1918). No obstante, durante la Dictadura de Primo de Rivera se produjo una involución, pues la música solo se consideró tácitamente, con el fin de «fortifica[r] las virtudes cristianas, el patriotismo y otras virtudes cívicas» a través de «cantos sencillos de carácter religioso, patriótico y popular» (Blanco y Sánchez, 1930: 89, cit. Longueira Matos, 2011: 70).

Con el advenimiento de la II República Española, su espíritu renovador conllevó una mejora ante todo desde el punto de vista metodológico. En efecto, todas los cambios introducidos en materia de educación musical tuvieron como fin proporcionar al docente, fuera hombre o mujer, los «conocimientos técnicos necesarios para que, de una forma amena y eficaz, [pudiera] despertar y desarrollar en el niño el sentimiento artístico y el amor a la buena tradición lírica de[ll] [...] país» (MIPBA, 1933: 108). Es en este sentido como deben entenderse las audiciones y la organización de coros de las Misiones Pedagógicas o bien la formación musical que contemplaba el *Proyecto de Bases de la Enseñanza Primaria y Segunda Enseñanza* de 1932 (Molero Pintado, 1991).

El levantamiento de 1936 y la posterior Dictadura de Francisco Franco hicieron cambiar la situación de la música en el ámbito educativo, pues ante todo se la entendió al servicio de la ideología del sistema y de sus pilares básicos —la educación religiosa, patriótica, física y cívica—, que en todo caso, la empleaban para tareas como el izado de la bandera o el fortalecimiento del sentimiento de grupo (Ministerio de Educación Nacional, MEN, 1938). Esta tendencia permearía incluso en el Reglamento de Escuelas del Magisterio de 1950 (MEN, 1950), que comprendió la disciplina fundamentalmente como canto colectivo (ya fuese religioso, patriótico o escolar), concibiéndola entonces al servicio de las directrices del Estado y prestando «poca importancia [...] a los contenidos didácticos y a los procedimientos pedagógicos de [su] enseñanza» (Castañón Rodríguez, 2009: 100).

No obstante, a los fines que persigue este trabajo, el aspecto relevante del periodo es que la música volvió a vincularse mayoritariamente a la educación femenina, según se comprueba en los diversos ámbitos. De un lado, a partir de 1945, los conservatorios modificaron sus planes de estudios y recibieron una gran afluencia de estudiantes, de los que un aplastante número

fueron mujeres (Cabrera Pérez, 2005). En este caso, es un hecho fehaciente que si ellas cursaron mayoritariamente estas enseñanzas, su idea no fue obtener, a partir de las mismas, una salida profesional, sino que respondió a los planteamientos de una «formación de adorno»: así, incluso en la Exposición del Reglamento del Conservatorio de Madrid de 1831 se indicó que el centro «pretendía» instruir «tanto» a «profesores», es decir, a especialistas, «como» a «aficionados» que se deberían ocupar del «ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones» (Hernández Romero, 2011: 5). De otro lado y en el contexto de la educación general, la instrucción musical se confinó dentro de las 'Enseñanzas del hogar', imprescindibles para la obtención del título de Bachiller (MEN, 1944) e impartidas por profesionales de la Sección Femenina (MEN, 1941).

Los cambios llegaron lentamente, a partir de la década de 1970, más a nivel de las estrategias de enseñanza-aprendizaje que a nivel de cuestiones de género. En este sentido, conviene señalar que ya en el Plan de Magisterio de 1967 se advirtió un notable avance en cuanto a su concepción de la dinámica de las clases, al subrayar que éstas «fueran vivas y participativas, apoyándose en el lenguaje musical como una consecuencia racional de todas aquellas sensaciones experimentadas de forma rítmica y sonora» (Rodríguez Cruz; Alonso Medina, 1999: 102). De cualquier modo, estas directrices anticiparon el espíritu de la posterior ley de 1970, firmada por Villar Palasí (Jefatura del Estado, 1970) y la incorporación de la metodología Orff en los cuestionarios de los cursos de especialización publicados en 1972 (Ministerio de Educación y Ciencia, MEC, 1972).

Hasta aquí, el contexto legislativo e histórico en el que se formaron los sujetos objeto de estudio, en el cual, tal y como se ha podido apreciar, la educación musical estuvo especialmente vinculada al género femenino en cuanto que ambos, es decir, la educación musical y la mujer, fueron relegados a un segundo plano dentro de la sociedad y la política emergente. El siguiente apartado denotará cómo a pesar de las trabas que pudieron encontrar, las especialistas estudiadas consiguieron ser figuras cumbres dentro de sus respectivos contextos profesionales.

2. Dos historias de vida

A continuación se presentan las historias de vida de dos mujeres que desarrollaron sus carreras, en torno a la música, entre los siglos XIX y XX. La finalidad de su exposición es conocer cómo estas pianistas y docentes crearon y reflejaron el mundo que las rodeó, suscitando un marco interpretativo a través del cual se revele el sentido de sus respectivas existencias (Jones, 1983; Vallés, 1997; Pérez Serrano, 2002) y, más importantemente, se puedan transmitir conocimientos y experiencias a generaciones presentes y futuras.

2.1. Pilar Fernández de la Mora (Sevilla, 1867 - Madrid, 1929)

La sevillana Pilar Fernández de la Mora ha sido saludada unánimemente como una extraordinaria pianista, una inigualable profesora y un ser humano sin parangón. Según informa Villar (1927), fue su madre quien le enseñó las primeras reglas musicales y, poco después, sería Óscar de la Cinna quien continuara formando a la niña. Ésta prosiguió sus estudios bajo la tutela de José María Guelbenzu (Pamplona, 1819 - Madrid, 1886) en Madrid, de Louise-Aglaré Masson Massart (París, 1822-1887) y Louis Diemer (París, 1843-1919) en París, ciudad a la que encaminó sus pasos por consejo expreso de Antón Rubinstein (Vikhvatínets, 1829 - Peterhof, 1894), y de Teresa Carreño (Caracas, 1863 – Nueva York, 1917) en Alemania (N.R., 1929). Sus resultados en estos establecimientos fueron prácticamente inigualables: con catorce años se hizo con el Primer Premio del Conservatorio de París, que le reportó un piano de cola y una retribución en metálico apodada *Papelín*, siendo la primera alumna española que conseguía tal honor. Además, los conciertos que ofreció contemporáneamente en Centroeuropa fueron aclamados por la crítica experta (Villar, 1917).

A lo largo de sus más de veinticinco años de desempeño profesional como intérprete y como docente, sus méritos fueron extraordinarios, especialmente si se considera la situación de la mujer en la España del momento: desarrolló una amplia carrera concertística, tristemente desconocida por especialistas posteriores (Villar, 1917; Forns, 1929); ganó por unanimidad la oposición al Conservatorio de Madrid frente a ocho candidatos masculinos y un tribunal compuesto por los más selectos y reputados músicos y profesores del momento, siendo la primera mujer que accedió a dicha posición docente⁴; fundó y fue la pianista de la Sociedad de Cuartetos (S.N., 1897); fue condecorada por el Gobierno francés como *Officier d'Academie* y como *Officier d'Instruction Publique* por

solicitud de Planté, Bernard y Diemer; se desempeñó como directora y profesora de piano en la sección de Música de la Junta Protectora del Fomento de las Artes, cuya finalidad fue la docencia musical exclusivamente femenina y obrera (S.N.,, 1903; Villar, 1917)⁵; instauró un premio con su nombre en la Real Academia de Música de Santa Cecilia de Cádiz, en 1916; y fue galardonada con la Cruz de Alfonso XII, cuyas insignias fueron costeadas y entregadas por sus compañeros del Conservatorio, capitaneados por Jacinto Benavente (Villar, 1927).

Más concretamente, en el terreno de la formación instrumental legó un brillante plantel de alumnas y alumnos en el seno del Conservatorio de Madrid y en las salas de conciertos españolas y europeas. Esto fue posible gracias a que siendo Rodríguez Sampedro ministro de Instrucción Pública, la Reina en persona pidió una gracia especial para ella que le permitió dar clase también a hombres (Villar, 1927). Fue así posible que de su magisterio salieran no solo Dolores Benaiges, Ana de la Vega o Eloisa Távares, sino también los eximios Antonio Lucas Moreno y José Cubiles, entre otros muchos (Villar, 1917; Forns, 1929). De ellos escribía Julio Gómez que no era necesario nunca que dijeran quiénes eran, pues «lo dicen ellos mismos a voces en cuanto se sientan al piano... todos tienen algo de su espíritu» (Gómez, 1929: 1). A su vez, Villar la equiparaba con el mismo Tragó, calificándola como una «figura artísticopedagógica de extraordinario relieve, de indiscutible autoridad» (1927: 14).

Por si lo anterior no fuera suficiente, Fernández de la Mora también dio a la imprenta varias obras, de las que la mayor parte fueron de tipo didáctico, destacando una versión en notas dobles del *Estudio en fa menor [op.10, núm.9? op. 25 núm.2?]* de Fryderyk Chopin y, muy especialmente, su colección de ejercicios titulada *Una hora de mecanismo*, publicada por la Sociedad Didáctico-Musical—. También debe señalarse su puesta en música de textos poéticos, como por ejemplo, la excepcional y rara musicalización de tres poemas del libro *Caritat* (1885) de Jacinto Verdaguer, que el mosén dedicó a beneficio de los damnificados por un terremoto en Andalucía.

Pilar Fernández de la Mora falleció en 1929. A su muerte, la mayor parte de los diarios madrileños recogieron la luctuosa noticia y fueron algunas de las mejores plumas del momento, como las de José Forns (1929), Rogelio Villar (1929) o Julio Gómez (1929), las

que redactaron panegíricos a su vida y trayectoria, destacando siempre su calidad humana, profesional y artística.

2.2. María dels Angels Subirats Bayego (n. Barcelona, 1944)

El interés de María dels Angels Subirats Bayego hacia la música fue posiblemente heredado de la afición de su padre. La informante recuerda cómo en su niñez, éste se acompañaba el canto con una guitarra, realizando además improvisados conciertos caseros zarzuelísticos junto a su esposa.

En el colegio religioso *Jesús y María* cursó estudios desde 1947 a 1957, recibiendo durante una hora al día lecciones extraescolares de piano: debido a esto, la entrevistada debía participar, aunque a regañadientes, en el recital anual del colegio. A los diez años, los exámenes de ingreso a Bachillerato Elemental motivaron que, por un tiempo, dejase abandonado el estudio del instrumento. Durante este plan de estudios formó parte del restringido coro del centro: esto le obligó a aprender las canciones en latín que ejecutaba durante las obligadas celebraciones religiosas. Subirats recuerda muy especialmente, lo que ella misma denomina, la asignatura de *Ensayo de cantos* en la que la religiosa que estaba al cargo creó la *orquesta de cacharros*, merced a ésta, las alumnas acompañaban sus interpretaciones vocales con instrumentos de elaboración propia.

«[...] Y, las nueve bien avenidas, bueno... y nos montó una orquesta de cacharros, decía ella. Para mí, fue el primer contacto con una orquesta, con tocar en conjunto, ahí había una barra de cortina de esas de metal de esas de latón que le das brillo y parece no sé qué, no sonaba afinada eh? Sonaba... y lo tenía todo guardado en una cesta de mimbre, y el premio, porque claro, nos enseñaban a cantar en latín para cantar en la misa diaria, y todas las celebraciones. Eso era, otra época. Y entonces, a veces, de repente había un premio, ¿no?, cantábamos una canción cualquiera infantil normal y corriente y la acompañábamos con los cacharros.»

La Sección Femenina, que acudía al centro cada año, fue la encargada de examinar a las niñas del repertorio tradicional aprendido en clase.

«[...] entonces estaban las señoras de Sección Femenina que te venían a examinar para el bachillerato. Venían ellas porque como era el colegio de monjas tú no salías mucho por ahí... Te examinabas como libre en un instituto pero toda la cuestión música, labores, gimnasia, si se puede llamar gimnasia, y ¿qué más nos

enseñaban?... bueno el, el educación... [...] Y todas estas cosas pues venían ellas y entonces tenías que saber solfeo, pero no creo que supiéramos mucho porque nos aprendíamos de memoria, la tonadilla y el nombre de las notas y ya está. Quiero decir ... no sé.»

Paradójicamente, a través de los *libros verdes* que el régimen franquista implantó como texto obligatorio para Bachillerato, la especialista en educación musical aprendió, fuera de su ambiente familiar, la primera canción en catalán.

Gracias a que las monjas vieron en ella denotadas condiciones intelectuales y, contando también con el respaldo de su padre, ésta pudo seguir estudiando. Así, tras los exámenes de cuarto de Bachillerato se matriculó en Peritaje Mercantil, con lo que podría, aunque no fuera de su agrado, llevar las cuentas del negocio familiar.

«[...] había un plan nuevo, empalmé con peritaje mercantil que era lo que me iba a dar la habilidad de llevar las cuentas, en mi casa tenían tienda, las cuentas y ¡boh!, y ahí pues en la tienda, ¿no? Yo siempre pensé que yo en una tienda no, que no, que... esas señoras que van a comprarse un jersey, los desdoblán todos no compran nada que yo las hubiera mandado... así, a freír espárragos, y que, que no me iba, y que además estar de contable... que no, que no lo veía claro, ¿no?»

Posteriormente, en 1961, al terminar la primera de sus doce carreras académicas, entró a trabajar en la *Institución escolar Hispania* de Barcelona. En dicho centro, Subirats intentó, procurando no molestar al resto de clases, enseñar música a sus alumnas: en contra de la costumbre establecida éstas cantaban melodías no siempre religiosas. Y así, ahorrando todo el dinero que ganaba, pudo presentarse, a los veinte y un años, a las pruebas de acceso a Magisterio, compaginando esta formación con su mencionado trabajo de maestra y en el que volvió a entrar en contacto con el aprendizaje de la disciplina musical durante su segundo curso.

A los 23 años, se matriculó en el Conservatorio de Barcelona y por diversos motivos, acabó enlazando titulación tras titulación. El elenco de profesores de los que recibió lecciones estuvo conformando por un plantel de especialistas de primera talla, imprescindibles en el panorama musical de la Cataluña de principios de siglo XX como Enric Ribó (profesor de Canto Coral), Josep Poch (Solfeo), Joan Pich Santasusana (Armonía), Maria Cateura (Pedagogía Musical), y Alex Crivillé (etnomusicología).

A partir de 1972, una vez en posesión del título de maestra, compaginó su trabajo en la escuela con unas horas de docencia nocturna en la Escuela Normal de Magisterio: seis años más tarde, en 1978, le hicieron un contratado propio.

Las pruebas a titular y a catedrática de Universidad en las que participó debieron ser evaluadas por un tribunal compuesto por profesores del área de Musicología, debido a la inexistencia de un grupo especialista. Para las primeras, presentó una investigación sobre la canción y la voz, mientras que para las segundas, su trabajo versó sobre canciones populares catalanas recopiladas por una folclorista de la tierra.

En su carrera profesional, cabe destacar que Subirats estuvo implicada en la creación en 1995 del doctorado en Didáctica de la Música. En la actualidad participa como comité asesor y científico en revistas como Eufonía, es miembro de la ESER, y la EERA, además de evaluadora para, entre otros, proyectos europeos en el Ministerio de Educación.

Conclusiones

Para finalizar, se presentan las conclusiones obtenidas a partir de los datos expuestos, realizando un análisis cruzado entre las dos historias de vida que se han ofrecido, y respondiendo además a los dos objetivos propuestos al inicio del presente estudio.

Con respecto al primero de ellos, que pretendía averiguar de qué modo los cambios educativos y legislativos acaecidos entre 1874 y 1974 afectaron directamente a la mujer española, se debe subrayar, en primer lugar, el hecho de que poco a poco, la reglamentación académica fue abriendo vías, cada vez más amplias, para encauzar la activa participación de las féminas en todas las esferas y dimensiones de la sociedad. Acercando esta afirmación al ámbito de la enseñanza, es posible destacar que, si bien los estudios musicales se consideraron tradicionalmente integrados en la «educación de adorno» que recibió la mayor parte del «segundo sexo», parece que igualmente se constituyeron en un área muy propicia para que éste, alejándose de los cometidos que se le asignaban, irrumpiera en el mundo laboral y profesional: así, su destino pudo trascender las expectativas que se le asignaban *a priori* en función de su sexo.

En este sentido, conviene subrayar que la educación musical se vinculó especialmente al género femenino porque fue una de las disciplinas que éste debía recibir para su desempeño en

el ámbito de lo privado —en tanto que materia de ornamento—. Por extensión, durante buena parte del siglo XX, la instrucción en dicho arte fue concebida únicamente dentro de la formación de las maestras, debido a que éstas debían inculcar la música, en tanto que mujeres, a los discentes. Así debe entenderse no solo el diseño de los Planes de Magisterio ya del siglo XIX, sino también que ésta debiera estudiarse en las «Enseñanzas del Hogar» de la Sección Femenina. Fueron necesarias varias revisiones y, sobre todo, la modernización y adaptación de la educación musical a los estándares europeos para que las connotaciones descritas desaparecieran.

Se prueba entonces que la normativa fue abriéndose poco a poco para que, de un lado, el papel de la mujer fuera equiparándose progresivamente al del hombre, lo que significó reconocer una situación que en la práctica ya se daba. En consecuencia, tanto Fernández de la Mora como Subirats fueron percibidas, una vez en su madurez, como iguales por sus homólogos masculinos; de otro lado, para que la disciplina musical fuera reconocida como una materia esencial en la formación de todo individuo, liberándose de las connotaciones sexistas que el sistema y la sociedad le adjudicaron.

En lo que se refiere al segundo de los objetivos planteados, que aspiraba a vislumbrar cuáles fueron las conquistas, las vicisitudes y los cambios que mejor reflejaron la transformación del colectivo femenino, debe acentuarse que los dos casos propuestos han servido como claro ejemplo de ruptura con todas las convenciones culturales de la España de sus respectivas épocas.

En el caso de Fernández de la Mora el avance se produce en el tipo de práctica y desempeño musical: educada inicialmente como niña prodigio y en principio encaminada a entretener a un público aristocrático pero diletante, la pianista superó estos modestos límites, llegando a ocupar el más alto puesto en el mundo artístico y académico de su tiempo. Por lo que respecta a Subirats, el avance se produce en un sentido muy semejante, pues, como primogénita, la tradición social la obligaba a hacerse cargo del negocio familiar, formándose especialmente para este menester, pero, con la mirada siempre puesta en aquello a lo que la sociedad la encaminaba por su condición biológica, esta pedagoga musical consiguió asimismo despuntar sobre las expectativas creadas. En ambos casos puede decirse que, en desmedro de los logros alcanzados, estas dos mujeres a pesar de ser plenamente

conscientes de las obligaciones que les imponía la sociedad, obraron con libertad, encauzando su vida personal y profesional sin seguir más dictados que los de su voluntad, capacidad e inquietud.

Por supuesto, debe tenerse en cuenta que sus logros sirvieron como ejemplo a otros grupos de féminas. Fernández de la Mora las instruyó dentro de las enseñanzas instrumentales del Conservatorio de Madrid, volcando sus méritos y talentos a lo largo de sus más de treinta años de servicio docente, de manera que su ejemplo caló en sus contemporáneas, haciéndolas participes de aquello que el esfuerzo y la voluntad puede conquistar. La problemática que le tocó combatir estuvo relacionada, de un lado, con el acceso a un puesto superior en la docencia del centro madrileño, para el que compitió con colegas masculinos y fue evaluada por un tribunal asimismo masculino; de otro lado, con la posibilidad de impartir clases a hombres, aspecto sobre el que conviene poner de relieve la intervención de la Reina Isabel II en persona, un hecho sin precedentes hasta entonces y que abrió el camino a otras docentes del mismo centro, como Julia Parody (Málaga, 1887 – Madrid, 1977), que impartió clase a Esteban Sánchez o José Luis Gálvez, entre otros.

También la trayectoria profesional de Subirats ha estado dedicada a la enseñanza de la música, en este caso particular, muy especialmente en lo referido a la educación superior. Así, las posibilidades de docencia en pleno siglo XX y en Democracia, difieren con la de la pianista estudiada, pues en esta ocasión, su ámbito de actuación incluyó los dos géneros por igual. Por consiguiente, su labor ha consistido en la formación de maestros a quienes ha transmitido un amor por la disciplina que difiere marcadamente del modo en que ella la había recibido, esto es, como vehículo de un marcado adoctrinamiento patrio. De hecho, incluso cuando impartió clases en Primaria, sus pretensiones fueron superar las directrices que debía respetar como docente, aumentando el típico repertorio tradicional de sus alumnas. Cabe recordar también, las posibilidades que abrió a los investigadores en pedagogía musical al presentarse a pruebas de titularidad y cátedra, porque además de validar estos conocimientos dentro del mundo académico, puso énfasis en la necesidad de gestación de un grupo de especialistas adecuado que pudieran hacer frente, entre otras cuestiones, a dichas evaluaciones.

A la postre, el mayor logro de las dos mujeres objeto de estudio es que cada una de ellas, de forma individual y aislada,

rompió barreras para la siguiente generación, tomando como objeto de deseo y de lucha la misma disciplina que ayudaba a circunscribirla a un determinado contexto y ámbito de actuación, la música.

Referencias

- Bacarisse, S. (1933): Música. *Luz*, 320, 13 de enero (1933) 8.
- Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. 2 vols. París: Gallimard.
- Blanco y Sánchez, R. (1930). *Pedagogía Fundamental. Teoría de la Educación*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Cabrera Pérez, L. A. (2005). *Mujer, trabajo y sociedad (1839-1983)*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- Caine, B.; Sluga, G. (2000). *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea.
- Castañón Rodríguez, M. R. (2009). El profesorado de educación musical durante el franquismo. *REIFOP*, 12, 4 (2009) 97-107.
- Espín López, J. V.; Marín Gracia, M. A.; Rodríguez Lajo, M. (2006): Las imágenes de las mujeres en la publicidad: estereotipos y sesgos. *Redes.com*, 3 (2006) 77-90.
- Forns, J. (1929). La muerte de una gran artista. Pilar Fernández de la Mora y su labor en el Conservatorio. *El Heraldo de Madrid*, 13587, 15 de agosto (1929) 5.
- Frías, C. (1932). Mujeres de Hoy. Julia Parody. *Ellas*, 23, 30 de octubre (1932) 6.
- García Fraile, J. A. (1987). *Actividades educativas de la sociedad "El Fomento de las Artes" (1847-1912)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.
- Gómez, J. (1929). Pilar Fernández de la Mora. *Boletín Musical*, 19, septiembre (1929) 1-3.
- Gómez, J. (1959). La enseñanza de Composición en el Conservatorio Madrileño y su profesorado. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8 (1959) 29-58.
- Guereña, J. L.; Tiana, A. (Eds.) (1989). *Clases populares, cultura, educación, siglos XIX – XX*. Madrid: Casa Velázquez.
- Hernández Romero, N. (2011): Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15 (2011) 1-41.
- Jefatura del Estado (1970). Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. *Boletín Oficial del Estado*, 187, de 6 de agosto de 1970, 12525-12546.
- Jones, G. R. (1983): *Life history methodology*. En G. Morgan (Ed.), *Beyond Methods. Strategies for Social Research*, 147-160. California: Sage.
- Lacalzada de Mateo, M. J. (1996). La emancipación de los seres humanos. La toma de conciencia de la mujer como persona (S. XVIII-XIX). *Psychosocial Intervention*, 5/13 (1996) 67-78.

Mujer y Educación Musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español

Longueira Matos, S. (2011). *Educación Musical: un problema emergente de intervención educativa. Indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.

López Casanova, M. B. (2002). La Música en el Magisterio de las Escuelas Normales y su proyección a la primera enseñanza desde 1837 hasta 1930. *Música y Educación*, 49 (marzo 2002) 29-44.

Ministerio de Educación Nacional (1950). Decreto de 7 de julio de 1950 por el que se aprueba el Reglamento para las Escuelas del Magisterio. *Boletín Oficial del Estado*, 219 (7 de agosto de 1950) 3468-3478.

Ministerio de Educación y Ciencia (1972). Resolución por la que se publican los cuestionarios que han de regir los cursos de especialización en las materias de Música y Dramatización. *Boletín Oficial del Estado*, 207 (29 de agosto de 1972) 15880.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1896). Anuncios Oficiales. Rectificación. *Gaceta de Instrucción Pública. Periódico Semanal*, 254 (15 de enero) 355-356.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1900). Real Decreto aprobatorio del reglamento orgánico de primera enseñanza. *Gaceta de Madrid*, 189, de 8 de julio de 1900, 116-118.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1918). Real orden aprobando las reglas que se insertan, propuestas por la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, en cumplimiento de lo prevenido en el Real decreto de 10 de Mayo último, y a las cuales habrá de atenerse el funcionamiento del Instituto Escuela de segunda enseñanza, creado por dicho Real decreto. *Gaceta de Madrid*, 199, de 18 de julio de 1918, 163-167.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1933). *Los estudios de Magisterio. Organización y Legislación*. Madrid: Publicaciones de la Inspección Central de Primera enseñanza.

Molero Pintado, A. (1991). *La educación durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1939)*. Madrid: Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia.

N. R. (1929). Noticias Varias. *Boletín Musical*, 17, julio (1929) 6-7.

Núñez Pérez, M. G. (1989). *Trabajadoras en la Segunda República: un estudio sobre la actividad económica extradoméstica (1931-1936)*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Ocaña Fernández, A. (2006). *Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

Ochoa Escobar, J. S. (2011). Formas de producción del deseo en la educación musical universitaria tipo conservatorio. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5, 7 (2011) 36-47.

Pérez Serrano, G. (2002). *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla.

Rodríguez Cruz, J. A.; Alonso Medina, M. P. (1999). Evolución histórica de la formación musical de los maestros (1900-1967). *Boletín Millares Carlo*, 18 (1999) 87-106.

S. N. (1897). Sociedad de Cuartetos. *El Día*, 6113, 14 de mayo (1897) 2.

S. N. (1931). Círculo de Bellas Artes. Las clases de Música. *El Imparcial*, 22271, 18 noviembre (1931) 3.

Sierra Pellón, C. (2002). "El aprendizaje de los roles de género: de la inferioridad intelectual a la igualdad curricular", *Género y educación. La escuela coeducativa*. Barcelona: Graó.

Subirats, M. (1999): Género y Escuela. En Lomas, C. (Coord.) *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*, 19-32. Barcelona: Paidós.

Toro Egea, O. M. (2010). *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Vallés, M. (1997). *Técnicas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Villar, R. (1917). Artistas Españolas. Pilar Fernández de la Mora. *La ilustración española y americana*, 38, 15 octubre (1917) 596-597.

Villar, R. (1927). *Músicos españoles. II: Compositores, directores, concertistas, críticos*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, S.A.

Villar, R. (1929). In Memoriam. Pilar Fernández de la Mora. *Esfera*, 825, 26 de octubre (1929) 14.

¹ ***Woman and Musical Education (school, conservatoire, university): two life stories at the crossroads of the Spanish 20th century***

² Doctora.

Universidad Complutense de Madrid (España).

E-mail: desiree.garcia@edu.ucm.es

³ Doctora.

Universidad Internacional de la Rioja (España).

E-mail: consuelo.perez@unir.net

⁴ De acuerdo con la convocatoria del examen, los candidatos eran Jenaro Vallejos y Urricalqui, Mariano Barber y Sánchez, Javier Jiménez Delgado, Emilio Sabater y Domenech, Antonio Picó y Pujol, Antonio Puig y Ruiz-Funes, Ricardo Alzola y Balanda y Enrique Granados y Campiña, quedando el tribunal conformado con el compositor Emilio Serrano y Ruiz en el cargo de Presidente y, como vocales, el pianista José Tragó y Arana, el científico Manuel Mendizábal, el organista y compositor Ildefonso Jimeno da Lerma, el musicólogo y crítico musical José María Esperanza y Sola, y los armonistas y compositores Pedro Fontanilla y Joaquín Larregla (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1896).

⁵ Sobre esta particular entidad madrileña, debe consultarse García Fraile (García Fraile, 1987) y Guereña y Tiana (Guereña; Tiana, 1989).