

# CLARA CAMPOAMOR RODRÍGUEZ

MUJER Y CIUDADANA

1888 – 1972



## CATÁLOGO

### EDITAN

Ministerio de la Presidencia,  
Relaciones con las Cortes y Memoria  
Democrática  
Acción Cultural Española (AC/E)  
Biblioteca Nacional de España

### DIRECCIÓN

Rosa M.<sup>a</sup> Capel Martínez

### COORDINACIÓN

Diana Jiménez Gil  
Susana Urraca Uribe

### TEXTOS

M.<sup>a</sup> de la Cruz del Amo del Amo  
Nerea Aresti Esteban  
Asunción Bernárdez Rodal  
Rosa M.<sup>a</sup> Capel Martínez  
Almudena Cruz Yábar  
Consuelo Flecha García  
Isabel García García  
Beatriz Ledesma Fernández de  
Castillejo  
Miren Llona González  
Mónica Moreno Seco  
María Nagore Ferrer  
Luis Enrique Otero Carvajal  
Francisco Javier Pérez Segura  
M.<sup>a</sup> del Mar del Pozo Andrés  
M.<sup>a</sup> Dolores Ramos Palomo  
Lucía Ruano Rodríguez  
José Luis Sánchez Noriega  
Carmen Sarasúa García  
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Mónica Román González

### IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Factory Spiral S.L.

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Sociedad Mercantil Estatal de Acción Cultural,  
Ministerio de la Presidencia, Relaciones con  
las Cortes y Memoria Democrática y Biblioteca  
Nacional de España, 2022.

© De los textos, sus autores.

© De las imágenes, sus autores y archivos  
fotográficos de las instituciones que se  
mencionan en cada caso.

© Ángeles Santos, Remedios Varo, Maruja  
Mallo, Ricard Opisso, VEGAP, Madrid, 2022.

© Enrique Piñeiro Guerrero.

Los editores han hecho todo lo posible por identificar  
a los titulares de los derechos de propiedad intelectual  
de las imágenes reproducidas en este catálogo.  
Se piden disculpas por los posibles errores u  
omisiones, que serán subsanados en posteriores  
reimpresiones.

ISBN (AC/E) 978-84-17265-33-5

ISBN (BNE) 978-84-92462-77-3

ISBN (MPR) 978-84-7471-160-8

NIPO (MPR) 089220160

NIPO (BNE) 824220120

D.L. M-18325-2022

Impreso en España

Catálogo de publicaciones de la  
Administración General del Estado  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

## ÍNDICE

<b>Las mujeres madrileñas en 1888</b>	20
<i>M.ª de la Cruz del Amo del Amo</i>	
<b>El Madrid de Clara Campoamor, de capital a metrópoli europea</b>	42
<i>Luis Enrique Otero Carvajal</i>	
<b>Clara Campoamor, rompiendo el techo de plomo. El acceso de las españolas al empleo cualificado, 1900-1936</b>	68
<i>Carmen Sarasúa García</i>	
<b>Clara Campoamor y la educación de la nueva mujer madrileña</b>	88
<i>María del Mar del Pozo Andrés</i>	
<b>Llegada de las españolas a la universidad. La Facultad de Derecho de Madrid</b>	110
<i>Consuelo Flecha García</i>	
<b>Ser mujer en el mundo que habitó Clara Campoamor. Los ideales de género en el primer tercio del siglo XX</b>	142
<i>Nerea Aresti Esteban y Miren Llona González</i>	
<b>Sueños de modernidad: el arte durante la Segunda República</b>	162
<i>Isabel García García y Javier Pérez Segura</i>	
<b>Además de actrices: otras mujeres cineastas en los años 30</b>	174
<i>José Luis Sánchez Noriega</i>	
<b>Mujeres y música en la época de Clara Campoamor</b>	194
<i>María Nagore Ferrer</i>	
<b>La mujer ante las urnas. Propaganda y fotografía en las elecciones generales españolas de 1933</b>	212
<i>Almudena Cruz Yábar</i>	

<b>Clara Campoamor y la autodidaxia femenina</b> .....	246
<i>Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós</i>	
<b>Tejiendo las redes de la ciudadanía. Feminismo y sufragismo en España (1888-1936)</b> .....	264
<i>María Dolores Ramos Palomo</i>	
<b>Trayectoria vital de Clara Campoamor (1888-1972), ciudadana y feminista</b> .....	284
<i>Mónica Moreno Seco</i>	
<b>Clara Campoamor, periodista y escritora</b> .....	306
<i>Asunción Bernárdez Rodal</i>	
<b>Los empeños de Clara Campoamor</b> .....	330
<i>Rosa M.ª Capel Martínez</i>	
<b>Amistades y afectos rioplatenses: el exilio más íntimo de Clara Campoamor</b> .....	356
<i>Beatriz Ledesma Fdez. de Castillejo</i>	
<b>El legado de Clara Campoamor y la importancia de su figura para las actuales generaciones</b> .....	378
<i>Lucía Ruano Rodríguez</i>	
<b>Listado de obra expuesta</b> .....	392
<b>Agradecimiento y listado de prestadores</b> .....	417



# MUJERES Y MÚSICA EN LA ÉPOCA DE CLARA CAMPOAMOR

MARÍA NAGORE FERRER

Universidad Complutense de Madrid

En 1903 Emilia Pardo Bazán comienza a publicar por entregas en la revista *La Lectura* su novela *La quimera*. En ella presenta a un personaje, el pintor Silvio Lago, empeñado en la búsqueda estéril de un ideal imposible, de una quimera: el triunfo y la realización a través del arte. En su atormentado recorrido vital encuentra a un personaje femenino, la compositora Minia Dumbria, *alter ego* de la propia doña Emilia, que con su aguda psicología ejerce en el alma de Silvio un influjo benéfico y espiritual. Al margen del significado simbólico de estos personajes, que han sido estudiados en numerosos trabajos, llama la atención que la escritora presente a una compositora de música sinfónica que triunfa en la escena internacional y es admirada por el malogrado pintor. En uno de los encuentros entre ambos, Silvio dice a Minia: “¡Envidiable suerte la de usted! Contra la corriente de los convencionalismos, desdeñando ataques y groserías, escribió usted sus famosas *Sinfonías campestres* [...]. En Buenos Aires las oí tocar, las vi aplaudidas”<sup>1</sup>. La propia novela es concebida por la escritora como una obra sinfónica en cuya coda, tras la muerte de Silvio, “ya segura de que el monstruo acababa de penetrar por los huecos del balcón consagrado a las Musas, Minia descubrió el armonio, se sentó ante él, y empezó a tantear la composición de una sinfonía, tal vez más sentida que las anteriores”<sup>2</sup>.

La imagen de una compositora de éxito escribiendo sinfonías a principios del siglo XX no podía estar más alejada de la realidad y del alcance de la gran mayoría de las mujeres dedicadas a la música, e incluso de la concepción mayoritaria que

---

1 PARDO BAZÁN, Emilia, *La quimera*, cap. I. “Alborada”.

2 *Ibidem*, cap. VI. “Alborada”.

existía en la sociedad española sobre la incapacidad de la mujer para componer o, al menos, para componer en los géneros considerados más elevados a finales del siglo XIX: la música sinfónica y la ópera. Incluso una de las mujeres que luchó por los derechos de la mujer en España en los años veinte y treinta, Margarita Nelken, escribía en 1916: “es que la mujer, en general, no puede ser compositora”<sup>3</sup>. Lo que quería decir Nelken con estas palabras es que, exceptuando casos muy raros, la mujer no estaba capacitada para producir obras grandes:

*La sinfonía, como la tragedia, para tener vida tiene que producir en cada uno todas las sensaciones que uno desee encontrar; debe estar abierta a toda clase de sensaciones; y una mujer, por muy libre que sea, por muy preparado que esté su espíritu, tiene forzosamente que vivir una vida menos completa que la de un hombre, tiene que quedar extraña a un gran número de sensaciones y, por consiguiente, ignorándolas, o conociéndolas sólo indirectamente, no las podrá realizar en una obra*<sup>4</sup>.

El artículo de Nelken estaba dedicado a la compositora madrileña María Rodrigo (1888-1967), una de esas raras excepciones: en palabras de la escritora “la única compositora española, y una de las muy pocas compositoras que hay en el mundo”, comparable a Augusta Holmès o, en el ámbito de la literatura, a George Sand o a Selma Lagerloff. Pero la excepcionalidad de María Rodrigo se debía, no a que fuera la única mujer que componía, sino a que la Orquesta Filarmónica de Madrid iba a estrenar una obra suya, una obra, por lo tanto, del género sinfónico; eso es lo que la convertía en artista: “La mujer que ha hecho una composición para la orquesta Filarmónica tiene que haber sentido todo lo que la música debe ser; «se ha dado cuenta» y, aunque esta composición no lograrse imponerse, será siempre la obra de una artista nada vulgar”<sup>5</sup>.

En las palabras de Margarita Nelken, igual que en las ideas de Emilia Pardo Bazán, subyace una concepción romántica e idealista de la música. La “gran música” era privilegio de los grandes espíritus, identificados con el mundo masculino, alrededor del cual se estaba construyendo el canon de la música occidental. No es casual que Nelken, en su artículo, ponga su acento en Beethoven y Wagner —cuya contraposición serían las mujeres sentimentales y

3 NELKEN, Margarita, “La vida y las mujeres. Las compositoras: María Rodrigo”, *El Día*, 2.ª época, N.º 13.176, 3 de diciembre de 1916, p. 3.

4 *Ibidem*

5 *Ibidem*



Fig. 2. María Rodrigo. *La copla intrusa: Pièce caractéristique*. Partitura, Union musicale franco-espagnole. 1930, París. Biblioteca Musical Víctor Espinós [MP 495(11)].

“sensibleras inconscientes”— y Pardo Bazán, gran aficionada a la música, en el sinfonismo centroeuropeo y sobre todo en Wagner, cuyo eco recorre parte de su obra literaria.

Esto es más relevante de lo que podría parecer, y va más allá de una mera adscripción estética, ya que la música había sido tradicionalmente uno de los pocos reductos permitidos a las mujeres, e incluso uno de los medios de profesionalización que tuvieron a su alcance; sin embargo, pocas de ellas pudieron acceder a los géneros y espacios musicales considerados más elevados, reservados casi siempre a los varones. De ahí la reivindicación con la que cierra su artículo Margarita Nelken:

*En el florecimiento de la música española de hoy día, tampoco hay ningún Ricardo Wagner, y ¿por qué no ha de ser María Rodrigo una de las figuras de esta escuela? Quién sabe, la vida se liberta y se agranda cada día; quizá, junto a los nombres gloriosos de las que supieron hacer sentir lo que sintieron los maestros, tendremos en el porvenir los nombres de las que quisieron hacer sentir lo que ellas mismas han sentido<sup>6</sup>.*

Aunque este deseo sigue siendo una reivindicación, hoy desde el convencimiento de que la mujer tiene las mismas capacidades que el hombre en el ámbito de la creación musical, en el primer tercio del siglo XX hubo algunos avances en el camino hacia la igualdad gracias al trabajo y a la actividad de mujeres como María Rodrigo.

6 *Ibidem*

## MUJERES COMpositorAS

María Rodrigo no era la primera mujer española que componía grandes obras según el canon de la música occidental. Antes que ella había habido otras —pocas— compositoras de obras sinfónicas y/o de gran formato, entre ellas María Dolores Vedruna, autora de una sinfonía estrenada en Barcelona bajo su dirección en 1821; Soledad Bengoechea (1849-1893), que compuso zarzuelas y varias obras sinfónicas; Ascensión Martínez (1855-1934), autora de un buen número de obras orquestales; o Luisa Casagemas (1863-c.1942), compositora de al menos una obra sinfónica y dos óperas. La mayor parte de estas obras, sin embargo, nunca se estrenaron, o se dieron a conocer en ámbitos muy limitados, y sus compositoras no alcanzaron el reconocimiento público que hubieran podido conseguir si hubieran sido varones. Un caso significativo y especialmente doloroso fue el de Luisa Casagemas, activa en la época de Clara Campoamor, cuya ópera *Schiava e Regina*, premiada en la Exposición de Chicago de 1892, no pudo estrenarse en 1893 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, como estaba previsto, debido a un atentado anarquista. Algunos fragmentos de la ópera se darían a conocer dos años más tarde en el Palacio Real ante un público muy limitado, pero la ópera nunca se llegó a estrenar. El autor de un artículo sin firma titulado “Las mujeres compositoras” publicado en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* tras la suspensión de las representaciones, se lamentaba de que se hubiera perdido la oportunidad de que una joven compositora española tuviera la gloria de ofrecer al público, en un teatro tan importante como el Liceo, “una ópera seria con todas las condiciones que caracterizan la música dramática como uno de las manifestaciones más difíciles y más sublimes del arte musical”, y añadía:

*En los tiempos actuales en que la igualdad de facultades y aptitudes entre los dos sexos es tema de ardiente discusión en todas partes, habiendo ganado la mujer mucho terreno en los países más adelantados, particularmente en los Estados Unidos de América, [...] el solo anuncio de su representación en nuestro Liceo es un triunfo para la interesante causa de la mujer, y si el éxito corresponde a nuestros deseos, desde luego auguramos que será un estímulo poderoso para que el bello sexo salga de la rutina de la enseñanza que suele recibir, y más tarde algunas veces transmitir el profesorado. Lanzándose al estudio de la armonía y composición ilustrará y ensanchará sus conocimientos musicales y no han de faltar genios o talentos excepcionales que desarrollar, y que muchas veces quedan perpetuamente ignorados<sup>7</sup>.*

---

7 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VII, N:º 144, 15 de enero de 1894, p. 3.



**Fig. 3.** María Rodrigo en 1909 en el Círculo de Bellas Artes dirigiendo su *Serenata española* ante la orquesta de alumnos del Conservatorio de Madrid. *Actualidades*, Madrid, año II, 67, 26 de mayo de 1909, p. 18. Biblioteca Nacional de España [ZR/868].

En relación con estas y otras compositoras, la trayectoria de María Rodrigo supone un cambio de paradigma: se trata de una de las primeras compositoras españolas que recibió un amplio reconocimiento público. A diferencia de Luisa Casagemas, Rodrigo pudo estrenar su ópera *Becqueriana*, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, el 9 de abril de 1915 en el Teatro de la Zarzuela. Un año más tarde, con el *Quinteto en Fa mayor para piano e instrumentos de viento* (1916), se convirtió en la única compositora cuya música se interpretó en la Sociedad Nacional de Música. Y su obra *¡Alma española! Impresiones sinfónicas* (1917) fue la primera obra escrita por una mujer estrenada por la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Noelia Lorenta<sup>8</sup> ha analizado la diversa recepción de estas obras por parte de la crítica, dividida entre los que atribuían cualidades masculinas al lenguaje de la compositora, como un medio de justificar su acceso a una actividad y a unos espacios propios del varón —“Escribe música como los hombres”<sup>9</sup>— y los que enjuiciaban estas composiciones desde la condición de mujer de su autora —“*Becqueriana*, en cuanto a la sensibilidad que revela, es bien la obra de una mujer. Su ligereza, digamos su fragilidad, su sutilidad de mariposa es la contribución a la música del eterno femenino”<sup>10</sup>— o introducían en sus textos diminutivos que revelan un enorme paternalismo: “Es muy interesante esta mujercita, la primera española, que yo recuerde, que haya escrito música para el teatro”<sup>11</sup>. Es singularmente revelador de la rareza que suponía todavía en 1915 ver en escena la obra de una mujer, el adjetivo “inexplicable” utilizado por el crítico Eduardo Muñoz:

*Aquí, donde la intelectualidad femenina parece todavía algo absurdo, se esperaba el estreno de esta ópera de María Rodrigo como una cosa excepcional y anómala, un fenómeno inexplicable en esta sociedad tan pacífica y asustadiza, donde la mujer es considerada, y a sí misma se considera, como algo encantadoramente inútil, objeto de lujo o de adorno, esclavizado voluntariamente a la vida ociosa y familiar*<sup>12</sup>.

Solo un año antes del estreno de *Becqueriana*, en 1914, el compositor Joaquín Turina había firmado un artículo titulado “Feminismo y música”, en el que escribía: “Niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición”, atacando sin piedad a la “terrible plaga de compositoras y eruditas” que había conocido en París<sup>13</sup>. La propia María Rodrigo, en varias entrevistas concedidas a los medios en 1915 con motivo del estreno de su ópera, confesaba que había tenido que luchar mucho: “He luchado... lo que usted se podrá figurar... Me han hecho bastante guerra, y estaba ya tan desanimada, no obstante mi entusiasmo y mi amor por el arte puro, que me encontraba decidida a dedicarme a componer

8 LORENTA MONZÓN, Noelia, “María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 34, enero-diciembre 2021, pp. 125-146.

9 *El Universo*, 10 de abril de 1915.

10 SALAZAR, Adolfo, “La música en España”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, VII, 17-18-19, julio-septiembre 1915, p. 11.

11 VIDAURRETA, Diego de, “Esta noche en la Zarzuela”, *La Mañana*, Madrid, VII, 1 938, 9-4-1915, p. 1.

12 MUÑOZ, Eduardo, “Teatro de la Zarzuela. *Becqueriana*”, *El Imparcial*, Madrid, año XLIX, N.º 17.293, 10 de abril de 1915, p. 3.

13 TURINA, Joaquín, “Feminismo y música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, n.º 2, II época, año VI, febrero 1914, p. 8.

música para el género chico... Los Quintero me dieron el libro de *Becqueriana* y entonces... respiré. ¡Podía hacer Arte!”<sup>14</sup>.

Traslucen estas palabras algo parecido a lo que se ha visto más arriba: la voluntad de Rodrigo de cultivar grandes obras —identificadas con el “arte puro”—, intentando evitar los géneros considerados menores, como el género chico o la infinidad de obras ligeras, de entretenimiento o de salón que habían sido hasta ese momento el objeto fundamental de la actividad creativa de las mujeres.

María Rodrigo, sin embargo, no estaba sola en esta empresa. En estos mismos años otras mujeres intentaban también salir del confinamiento de la música de salón y ampliar horizontes mediante distintas iniciativas. Un interesante ejemplo es la Sociedad Amigos de la Música, creada en Madrid en 1913 por un grupo de jóvenes músicos con la finalidad de fomentar la música española. La organizadora y alma de la sociedad fue la cantante y compositora Carmen López Peña (1885-1941), y la presidenta María Cruz Redondo, y en el seno de la sociedad se crearon cuatro agrupaciones: la orquesta Benedito, el quinteto España, el trío Ger y una masa coral. Estas agrupaciones ofrecían conciertos en diferentes espacios madrileños, como el salón Montano, el salón del Conservatorio o el Ateneo, y estrenaron muchas obras de compositoras, entre ellas de las propias López Peña y Redondo, de la citada anteriormente Ascensión Martínez o de Ofelia Ochoa, autora de varias obras sinfónicas y una ópera.

Entre las actividades que llevó a cabo esta sociedad, es destacable el concierto organizado el 13 de abril de 1929 en el Ateneo de Madrid, constituido únicamente por obras de compositoras españolas —Carmen López Peña, María Rodrigo, Ascensión Martínez y Carmen Figuerido— y precedido por una conferencia titulada “La mujer como compositora”. Un irónico comentario de Adolfo Salazar en *El Sol*, paradójicamente el crítico que representaba la vanguardia musical progresista en España, demuestra que la normalización de la actividad pública de la mujer estaba lejos de ser todavía una realidad. Salazar ensalza las obras interpretadas, pero escribe: “¿Por qué no han llevado este programa al Club Lyceum, donde hubiera tenido un ambiente más adecuado? María del Carmen López Peña, María Rodrigo, “la grande”, María de la Ascensión Martínez, María del Carmen Figuerido, María del Pilar Romero..., un surtido de Marías en donde escoger”<sup>15</sup>.

14 VIDAURRETA, Diego de, *op. cit.*

15 S.: “Conciertos. La mujer como compositora”, *El Sol*, año XIII, N.º 3.652, 14 de abril de 1929.



**Fig. 4.** Fundadores de la sociedad Amigos de la Música. De izquierda a derecha: María Cruz Redondo, Jaime Martínez y Carmen López Peña. *La Ilustración Española y Americana* N° 25. 8 de julio de 1915. Biblioteca Nacional de España [ZR/112].

Un año antes, en 1928, otra María había obtenido una pensión para la Academia de España en Roma, siendo la primera mujer en conseguirla por oposición: la segoviana María de Pablos Cerezo (1904-1990), primer premio de composición del Conservatorio de Madrid en 1927 con su poema sinfónico *Castilla* y brillante compositora que tampoco recibiría el reconocimiento merecido y aún hoy es prácticamente desconocida. A ello contribuyó su corta carrera, truncada por una enfermedad en una fecha tan temprana como 1934. María Rodrigo había ampliado su formación en Alemania gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, y María de Pablos en Italia y Francia. Ambas volvían con un bagaje y una técnica que les permitirían crear y estrenar composiciones del nivel y la calidad de las que habían visto en el extranjero y, por supuesto, tan buenas o mejores que las de muchos de sus contemporáneos. Sin embargo, ambas tuvieron que vencer numerosos obstáculos para salir del confinamiento al que las empujaban las convenciones sociales, y nunca consiguieron figurar en la historia al mismo nivel que sus colegas. Todavía en 1928, en una entrevista realizada a María de Pablos con motivo de la concesión de la pensión de Roma, el periodista se preguntaba si existía un arte definitivamente femenino o si, por el contrario, al adquirir perfección técnica perdía su carácter delicado, confundiendo con el del sexo contrario y careciendo de atractivo y personalidad artística, y atribuía ese arte de raigambre masculina a una “desviación en la trayectoria cerebral”. Tras esta presentación, manifestaba su sorpresa al no encontrar en María de Pablos a una artista con cualidades masculinas, sino “a una mujer antes que artista, de agradable simpatía, inteligente, sencilla... Muy joven, vedla en el retrato, con sus trenzas rubias a lo *Margarita* de Goethe”<sup>16</sup>.

No es extraño, en este ambiente, que siguiera habiendo mujeres que optaran por esconder su condición femenina bajo un seudónimo o una figura masculina: es el caso de María Martínez Sierra, que tuvo una estrecha vinculación con la música, como libretista, y con músicos como Manuel de Falla o la propia María Rodrigo. María Lejárraga —era su apellido de soltera— empleó dos nombres para firmar su abundante obra literaria: Gregorio Martínez Sierra, el nombre de su marido, y María Martínez Sierra tras la muerte de este. La música aparece en su obra desde el inicio, pero por la importancia de los libretos que escribió —entre ellos los de *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* de Falla y *Las golondrinas* de Usandizaga— merece un lugar de honor en la historia de la música española. Rodrigo y Martínez Sierra colaboraron en tres obras escénicas, *Salmantina*, *Linterna mágica* y *Canción de amor*, y en el ciclo de canciones *Ayes*.

---

16 MIEDES AZNAR, “Mujeres artistas. Hablando con María de Pablos Cerezo, que ha obtenido la pensión de Roma”, en *Boletín Musical*, Córdoba, año I, n.º 6, agosto de 1928, p. 2.

## COMPROMISO SOCIAL Y CONQUISTA DE LA ESFERA PÚBLICA

La actividad de María Rodrigo y María Martínez Sierra no se limitó al ámbito creativo. Ambas se implicaron activamente en la vida pública madrileña mediante su participación en diversas instituciones culturales, llegando a ocupar en ellas puestos de responsabilidad, es decir, espacios de poder. María Rodrigo perteneció a la junta directiva de la Asociación de Cultura Musical, creada en 1922 para divulgar la música entre los sectores más desfavorecidos de la sociedad; fue, igual que Martínez Sierra, una de las fundadoras del Lyceum Club Femenino en 1926 —siendo también presidenta de su sección de música— y de la Asociación Femenina de Educación Cívica en 1932; y tuvo un papel muy activo en la Sociedad de Autores Españoles. María Martínez Sierra, además de su participación en las instituciones citadas y en otras asociaciones femeninas, llegó a ser presidenta de la sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid.

El asociacionismo femenino con fines sociales, artísticos y pedagógicos que surgió en España a principios del siglo XX respondía a la necesidad de la mujer de salir del entorno doméstico y familiar buscando un espacio de sociabilidad propio. María Martínez Sierra se refería en 1915 a la necesidad de que las mujeres tuvieran tiempo y espacio para ellas, fundando clubs:

*Lo esencial es que tengáis un lugar “vuestro” que no sea la casa, que no sea el taller, o la oficina, o la escuela, o la tienda: un salón limpio donde podáis olvidaros una hora al día de la obligación, hablando unas con otras, leyendo periódicos o libros, según vuestra afición; haciendo algo de música, seria o ligera, según vuestra cultura y vuestro estado de ánimo, bailando si os parece [...]”<sup>17</sup>.*

En 1926 esta aspiración se haría realidad con la creación del Lyceum Club Femenino. Rodrigo afirmaba: “En la vida española necesitábamos, las mujeres que a la actividad artística dedicamos nuestro trabajo, un lugar de contacto en el que poder cambiar impresiones, estimular nuestros afanes y crear un poco de ambiente capaz de irradiar algo de arte”<sup>18</sup>. María de Maeztu, presidenta del Club, añadía a estas finalidades la “intervención activa en los problemas

17 MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María Lejárraga), “Para las que nunca se divierten”, artículo recogido en *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Renacimiento, 1916, pp. 151-159.

18 “Vida Femenina. Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español”, *La Libertad*, N.º 2.095, 9 de diciembre de 1926, p. 5.



**Fig. 4.** Retrato de María de Pablos publicado en Boletín Musical de Córdoba (año I, nº 6, agosto de 1928, p. 3)

culturales y sociales de nuestro país. Un guión de lo que ambicionamos hacer son los títulos de las seis secciones del Club: Social, Musical, Artes Plásticas e Industriales, Literatura, Ciencias e Internacional”<sup>19</sup>.

Las actividades musicales del Lyceum Club dieron voz a numerosas mujeres que se presentaron como intérpretes o dando a conocer sus composiciones. Sin embargo, no dejaba de ser un espacio exclusivo y elitista. Se ha visto más arriba la opinión de Salazar, según el cual era más apropiado organizar un concierto de compositoras en el Lyceum Club que en el Ateneo. A la inversa, la imagen de las compositoras que se exhibían en la esfera pública estaba condicionada por su condición de mujeres. Incluso las crónicas de los conciertos del Lyceum, habitualmente firmados por varones, muestran ese sesgo. Un ejemplo muy significativo es la reseña del concierto que ofreció el Trío Anaya el 3 de junio de 1930. El trío estaba constituido por la pianista y compositora Adela Anaya, la violinista Isabel García Moreno y la violonchelista Luisa Alsina. El autor de la crítica se refería a las componentes del trío como “tres bellas jóvenes artistas, ventajosamente conocidas, no solo como maravillosas ejecutantes, sino también como compositora una de ellas, cuyo nombre lleva el terceto; célebres las otras por su belleza”, y finalizaba el texto refiriéndose a “sus espléndidas figuras de mujeres bellas y arrogantes, de inspiradoras musas y de hadas musicales de un jardín romántico de ensueño”<sup>20</sup>.

Adela Anaya (1890-1970), que inició su carrera musical como pianista, comenzó a ser conocida como compositora a partir de 1925, tras la concesión de un premio en el certamen literario-musical en homenaje a la mujer organizado por la Academia de Santa Cecilia de Cádiz. En los años siguientes se harían muy célebres sus canciones de estilo ligero, especialmente sus tangos, difundidos por Unión Radio, y su zarzuela *La Tirolesa*, estrenada en 1927. Pero su mayor éxito le llegó en 1931, con el himno republicano *14 de abril*, con letra de su hermano Francisco. El himno adquiriría mucha fama tras su interpretación en un concierto popular a beneficio de los obreros sin trabajo celebrado en la Plaza de Toros de Madrid el 24 de mayo de 1931, interpretado por los Coros gallegos Rosalía de Castro y las bandas de música de los regimientos de Saboya y Covadonga dirigidos por la propia autora.

---

19 SÁNCHEZ-OCAÑA, V., “El primer club de mujeres de España”, *Heraldo de Madrid*, 5 de enero de 1926, p. 1.

20 DE ORENSE: “Gran mundo”, *El Imparcial*, Madrid, año LXV, n° 21.857, 4 de junio de 1930, p. 3.



**Fig. 5.** Adela Anaya ondeando la bandera republicana en la nueva Plaza de Toros de Madrid el 2 de mayo de 1931 antes de dirigir el himno republicano "14 de abril". *Mundo Gráfico*, año XXI, N.º 1021, 27 de mayo de 1931. Biblioteca Nacional de España [ZR/327].

La imagen de una compositora en una plaza de toros dirigiendo una gran formación vocal e instrumental ante un público muy numeroso dista mucho de la del delicado trío femenino interpretando música clásica en un espacio cerrado. El simbolismo de esta actuación, unido a la efervescencia política y al poderoso efecto expresivo del himno —las crónicas relatan que fue tal el entusiasmo del público que tuvo que repetirse tres veces— explican su repercusión social. El 8 de agosto de 1931 un grupo de admiradores y amigos de Adela Anaya organizaron un homenaje en su honor, en el que se le ofrendó una batuta adquirida por suscripción pública a través del Lyceum Club. Entre los firmantes de la propuesta figuraban María Rodrigo y Matilde Muñoz (1895-1954), escritora, periodista y una de las pocas mujeres que ejerció la crítica musical en esa época. Entre los asistentes al homenaje, además de las dos citadas, estaba también María Martínez Sierra.

## MUJERES INTÉRPRETES

Ver a una mujer dirigiendo una orquesta o una banda de música era muy poco habitual en el primer tercio del siglo XX, igual que lo sigue siendo ahora. Por eso, el regalo ofrecido a Adela Anaya en el homenaje citado, una batuta, tenía una gran carga simbólica. Tanto ella como María Rodrigo, María de Pablos y otras mujeres compositoras —Lolita Soriano en Valencia, Obdulia Prieto en Madrid— se pusieron en estos años al frente de una orquesta o banda de música, pero solo para dirigir sus propias obras. Habría que esperar hasta los años cincuenta para encontrar a una mujer directora de orquesta en España: Elena Romero (1907-1997), que se había dado a conocer como pianista antes de la guerra civil.

La propia Adela Anaya, en una entrevista concedida en 1932, a la pregunta “¿qué proyectos tiene actualmente?” respondía: “El más cercano, puesto que confío realizarlo pronto, es el de formar una orquesta femenina española, como las hay en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Este es mi mayor deseo. Después, seguir haciendo música para teatro”<sup>21</sup>. Casualmente, en esas fechas —noviembre de 1932— la pianista y directora del *Conservatori Femení* de Barcelona, Isabel de la Calle, ponía en marcha la Orquesta Femenina de Barcelona. Se trataba de una orquesta de cuerda, de unas quince componentes, entre profesoras y alumnas, con las que colaboraban ocasionalmente solistas de arpa, violín o piano.

A pesar de que estas iniciativas eran muy excepcionales y seguían apostando por los espacios “feminizados”, representaban un avance en la conquista de actividades hasta hacía poco tiempo vedados a las mujeres. De hecho, el que pudiera constituirse una orquesta de cuerda con mujeres implicaba un cambio en la formación musical respecto a épocas anteriores. Tradicionalmente, la música formaba parte de las enseñanzas de adorno apropiadas para las mujeres de las clases altas. La práctica musical era considerada una virtud social, pero el pensamiento dominante en la sociedad occidental defendía que la práctica intensa o profesional de la música alejaba a las mujeres de sus tareas y obligaciones cotidianas de esposas y madres. Aún así, como ha analizado Nieves Hernández Romero<sup>22</sup>, durante el siglo XIX la música fue un importante medio de profesionalización para muchas mujeres sin

21 SILVEIRA-ARMESTO, Blanca, “Las mujeres en la República. Adela Anaya, o el '14 de abril””, *La Libertad*, año XIV, N.º 3.945, Madrid, 10 de noviembre de 1932, p. 3.

22 HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.

recursos, especialmente como cantantes o profesoras. Sin embargo, las enseñanzas a las que podían acceder en centros como el Conservatorio de Madrid se limitaban al canto, el piano y el arpa, y fueron excepcionales los casos de mujeres que estudiaron composición o algún otro instrumento como el violín. Y, aunque el acceso a la profesión musical era relativamente fácil para las cantantes, debido al auge del teatro lírico, ni en las capillas religiosas ni en las bandas de música ni en las orquestas se admitían mujeres (exceptuando las arpistas), y la práctica pianística se realizaba mayoritariamente en el ámbito privado del salón. En ese ámbito más íntimo, muchas mujeres fueron buenas intérpretes e incluso compusieron, pero en su gran mayoría obras de pequeño formato —sobre todo para piano o para voz y piano—, apropiadas para su interpretación en los conciertos y veladas privados o se mprivados.

Esto comienza a cambiar en el primer tercio del siglo XX. Aunque la mayoría de las mujeres dedicadas profesionalmente a la música seguían siendo cantantes, pianistas, arpistas o profesoras de música, cada vez va siendo más habitual encontrar mujeres que tocan instrumentos de cuerda, especialmente violín y violonchelo. Una vez más, esta realidad es enjuiciada desde la óptica de la “feminidad”, como refleja la noticia publicada en el diario *El Sol* en 1928:

*Según recientes estadísticas realizadas en los Conservatorios de Música, se ha observado que las jóvenes que cursan actualmente estudios musicales se apartan visiblemente del piano, ídolo de nuestras madres, para dedicarse en mayor número al violín y al violoncello, especialmente al primero. La razón de este cambio está, según algunos, en que antes se decía que el violín forzaba a su ejecutante a actitudes poco graciosas, mientras que la línea de la mujer violinista es hoy mirada como muy femenina. ¿Será verdad que en el fondo de todo acto de mujer hay siempre una razón de coquetería?*<sup>23</sup>

Estos estudios permiten a algunas mujeres acceder a las orquestas. Es muy probable que las hubiera en la Orquesta Benedito de Madrid, citada más arriba, surgida en el seno de la Sociedad Amigos de la Música. También en la Orquesta Sinfónica de Bilbao hay constancia en los años 30 de al menos cuatro mujeres violinistas que habían realizado sus estudios en el Conservatorio Vizcaíno, además de las dos arpistas. De la misma manera, el mundo de los coros, que había sido casi exclusivamente masculino en el siglo XIX, se abre a las mujeres, normalizándose los coros mixtos.

<sup>23</sup> *El Sol*, 25 de marzo de 1928, p. 3.

Habría que esperar mucho tiempo aún antes de que las mujeres accedieran profesionalmente a otras formaciones como las bandas de música. Aún así, mientras la composición fue una salida muy restringida para las mujeres, el mundo de la interpretación musical, igual que el de la enseñanza, supuso una oportunidad de profesionalización para ellas, aunque también aquí las convenciones sociales y las cargas familiares limitaron, y en muchos casos cercenaron, sus carreras profesionales. Un caso paradigmático es el de la violinista Lola Palatín (1888-1971), extraordinaria intérprete que recibió numerosos premios y reconocimientos y desarrolló una importante carrera como solista hasta que contrajo matrimonio. Ella misma, en 1932, explicaba: “Desde que me casé dejé de ser concertista para ser ‘ama de casa’, aunque, por gusto de mi marido, sigo ‘haciendo música’, pero en mi hogar, y sólo me presento en público cuando me piden que actúe en alguna función benéfica, por caridad o por compañerismo”<sup>24</sup>.

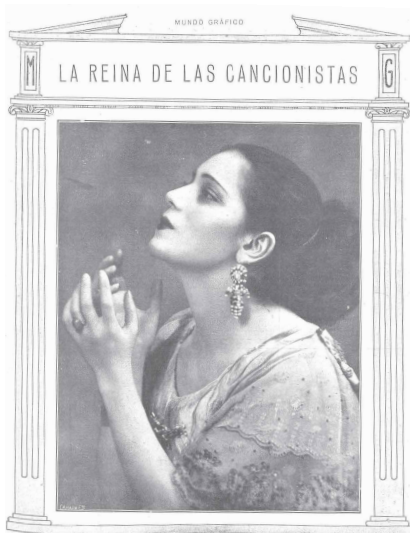
También es conocido el caso de la pianista y compositora Rosa García Ascot (1908-2002), alumna directa de Falla y miembro del Grupo de los Ocho de la generación musical del 27, cuya producción compositiva fue mucho menor que la de sus compañeros de generación, en parte por las obligaciones derivadas de su condición femenina. Un ejemplo contrario es el de la pianista y compositora navarra Emiliana de Zubeldia (1888-1987), que se separó de su marido para ir a París a completar sus estudios y se acabaría instalando en América, donde desarrolló desde 1928 una extraordinaria carrera como pianista, compositora y docente.

En la entrevista con Rosa Palatín citada más arriba, la violinista expresaba su sueño: ir con su marido a América “para llevar arte español puro y digno, distinto por completo del que han llevado cupletistas y ‘bailaoras’”<sup>25</sup>. Revelan estas palabras una conciencia de superioridad moral frente al arte supuestamente impuro e indigno de las cupletistas y bailaoras, otro gran colectivo de mujeres que triunfan profesionalmente en la Edad de Plata. Al principio de este texto se ha subrayado la jerarquía establecida en el ámbito compositivo entre géneros musicales elevados y otros menores; de la misma manera, en el campo de la interpretación se establece una jerarquización entre lo culto (arte) y lo popular (entretenimiento), pero además aquí se añaden connotaciones morales.

---

24 FRIAS, Clara, “Mujeres de hoy. Lola D. Palatín”, *Ellas*, N.º 17, 18 de septiembre de 1932, p. 3.

25 *Ibidem*.



**Fig. 6.** Retrato de Raquel Meller en *Mundo Gráfico*, año XI, n° 496, 4 de mayo de 1921, p. 9.

Palatín era alabada en el texto citado por haber “sabido aunar con su especial vocación artística sus deberes de ‘mujer del hogar’”. Lo opuesto a este modelo era la mujer protagonista del cuplé, que se exhibía en el escenario de las variedades, convertida en mujer-objeto y denostada por gran parte de la opinión pública. Sin embargo, si se pone el foco no en la mirada masculina, sino en la capacidad creativa y la independencia de la propia mujer, se puede considerar a las artistas de variedades, bailarinas y bailaoras protagonistas de una vía de expresión alejada de los convencionalismos e inserta en la modernidad que abriría nuevas vías de oportunidad para las mujeres.

Nombres como los de Raquel Meller —que contribuyó a la dignificación del cuplé—, Concha Piquer, Celia Gámez, Antonia Mercé “La Argentina”, la Argentinista o Pastora Imperio en el terreno de la música popular, conviven en ese momento en la esfera pública con los de las cantantes líricas Ofelia Nieto, Ángeles Ottein, María Barrientos, Conchita Badía y Lola Rodríguez Aragón; las pianistas Rosa García Ascot, Julia Parody, Pilar Bayona y Alicia de Larrocha; las violinistas Albina Madinabeitia y Lola Palatín; o las compositoras citadas más arriba, entre otras muchas mujeres que contribuyeron a hacer realidad en el ámbito de la música lo que manifestaba Clara Campoamor en 1933: «Desde el punto de vista social, la mujer española ha dado pasos decisivos en poco tiempo. [...] Estamos, pues, en un terreno que llamaríamos de esperanza»<sup>26</sup>.

26 “Lo que opina una gran española. Clara Campoamor. Interesantes declaraciones sobre la función social de la mujer. Economía. Política. Religión”, entrevista de J. Sánchez de la Cruz, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1933.