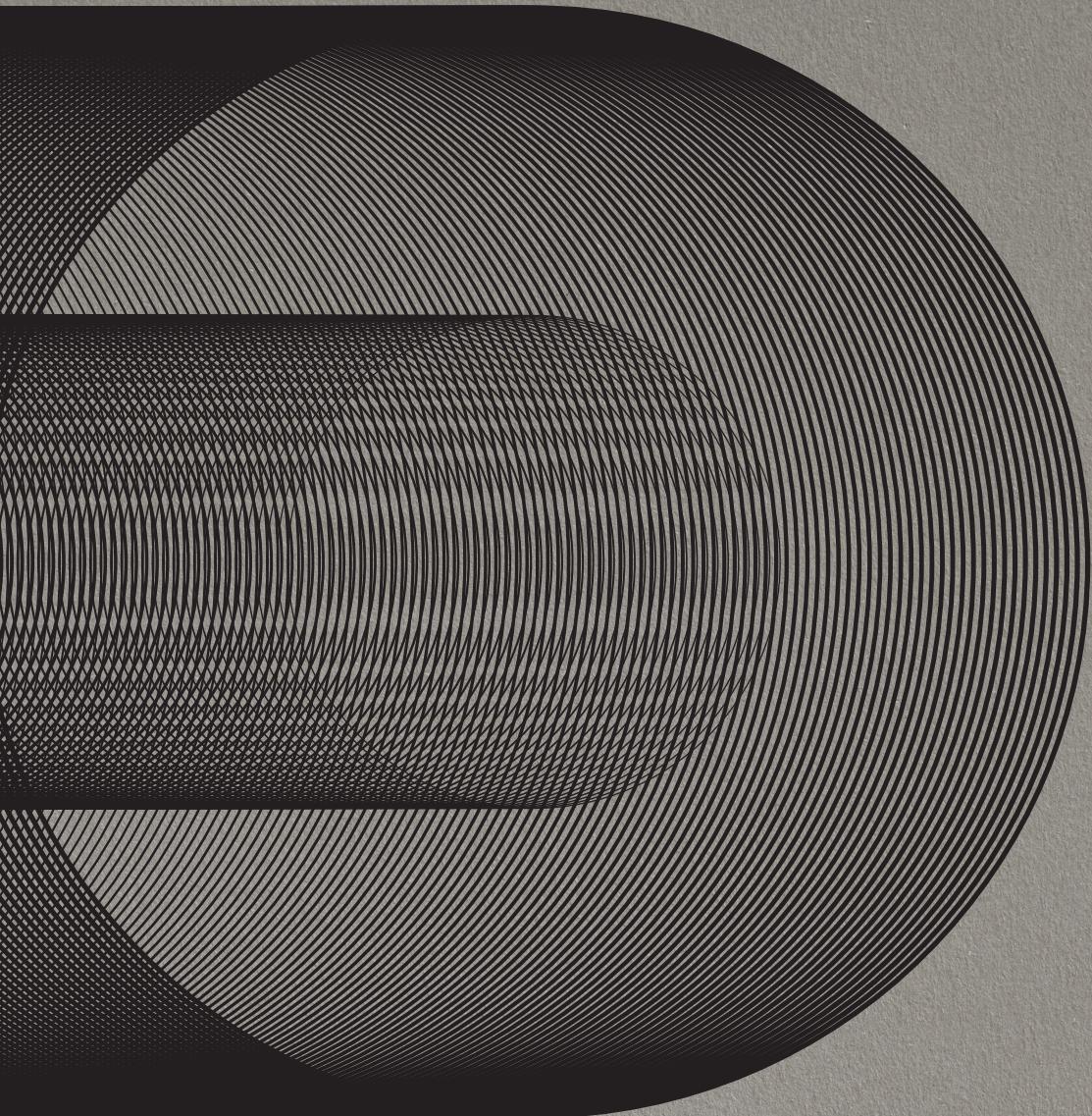


FOCUS



FESTIVAL

PIONERAS Y EXILIADAS. DIÁLOGOS MUSICALES CON LATINO- AMÉRICA

El propósito del festival Focus es prestar atención al patrimonio musical reciente y a los aspectos menos conocidos de los movimientos y las personas que han definido los caminos de la música contemporánea. En la presente edición, el ciclo que la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) organiza cada temporada cumple con esta aspiración y sitúa con acierto la memoria histórica y la reivindicación de género en un punto central de su discurso. Focus viaja al exilio musical español, un espacio de creación a menudo desconocido, y, en concreto, al legado de las compositoras que vivieron y trabajaron marcadas por esta circunstancia. Ha llegado el momento de visibilizar los logros de mujeres decisivas a las que les tocó lidiar no solo con la inercia social de aquellas décadas, en las que la lucha de las mujeres era aún incipiente, sino con los estragos de una feroz guerra y la tragedia de una dictadura que las empujó al exilio. Aunque alguna acabaría volviendo a España, la mayoría nunca regresó a su país perdido. En todos los casos, aquel largo paréntesis marcó sus carreras y sus obras.

Hablamos de un conjunto de mujeres asombrosas. La compositora Rosa García Ascot, alumna de Granados y Falla, dinamizó junto a su marido, Jesús Bal y Gay, la vida cultural en México. Fue la única mujer del Grupo de los Ocho. María Teresa Prieto, otra destacada compositora, coincidió con ambos en el exilio mexicano, donde su casa fue epicentro de la actividad intelectual. María Rodrigo, la primera compositora que estrenó una ópera en España, alumna de Beer-Walbruun y compañera de estudios de Orff y Furtwängler, pudo haber tenido un protagonismo brillante en la escena de comienzos de siglo. De nuevo, el estallido de la contienda española la llevó a un éxodo hasta terminar sus días en Puerto Rico. Montserrat Campmany, pianista, cantante, pedagoga y compositora, fue pródiga en piezas a lo largo de las décadas, primero en Barcelona, finalmente en Buenos Aires. La misma suerte corrió Francisca Madriguera que, antes de acabar en el exilio uruguayo, había sido alumna de Granados y, ante todo, pianista y compositora de prestigio internacional. Y, en fin, vemos la historia repetida en otras mujeres a cuya memoria hace justicia este ciclo, tan relevantes en lo histórico como reivindicables en lo musical. Con la acertada selección de este Focus Festival, la OCNE, con la inestimable colaboración de la Fundación Juan March, nos invita un año más a disfrutar y aprender, dos caras inseparables de una misma vocación.

PAZ SANTA CECILIA ARISTU

Directora General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

Cantar al exilio desde la cámara

Con demasiada frecuencia, la historia de la música española ha olvidado su pasado. Desde que, a mediados del siglo XIX, se publicaran los primeros relatos historiográficos, se consolidó una visión centrada casi exclusivamente en la geografía peninsular. Esa mirada reducida ha dejado en la sombra un amplio caudal de relaciones artísticas que, durante siglos, unieron a España con los territorios iberoamericanos, y cuya influencia recíproca modeló estilos y repertorios.

El Focus de este año —organizado por la Orquesta Nacional de España en colaboración con la Fundación Juan March— propone precisamente un desplazamiento de perspectiva. A través de la obra de las mujeres transterradas, busca comprender el sentido del exilio republicano español y su impacto en la creación musical. Cinco conciertos, entre repertorios sinfónicos y camerísticos, aspiran a iluminar este fenómeno y a convocar la memoria de un episodio histórico tan decisivo como poco conocido.

El auditorio de la Fundación Juan March acogerá tres de estas citas los miércoles 15, 22 y 29 de abril. El primer programa, a cargo de la pianista Noelia Rodiles, centra su atención en México, destino privilegiado para quienes huyeron tras la Guerra Civil. Allí se asentó un notable grupo de compositores afines a los lenguajes neoclásicos, entre los que figuran Rosa García Ascot, Jesús Bal y Gay y María Teresa Prieto. Música y palabra se entrelazan en el segundo concierto. Las canciones de María Rodrigo, interpretadas por Luciana Mancini y Aurelio Viribay, dialogan con los versos de Rosa Chacel, Concha Méndez y Ernestina de Champourcin recitados por Flor Saraví, revelando un universo poético-musical de singular delicadeza.

El ciclo culmina con un recorrido por las geografías del exilio republicano, de Argentina y Uruguay a Puerto Rico y México, a través de la voz de Elena Copons, junto a Angelo Montanaro e Irene Alfageme. Sus interpretaciones desvelan los intercambios culturales que unieron a artistas como Montserrat Campmany, Francisca Madriguera o Concha Badía. Cantos del exilio que, en la intimidad de la sala de cámara, evocan un pasado que, por fin, comienza a emerger del silencio.

MIGUEL ÁNGEL MARÍN
Director del Programa Musical de la Fundación Juan March

SOBRE ARTISTAS	TRAZOS Y VOCES EN FUGA: RESONANCIAS ARTÍSTICAS DE LAS ESPAÑOLAS EXILIADAS EN AMÉRICA LATINA	CARMEN GAITÁN SALINAS	8
SOBRE COMPOSITORAS	COMPOSITORAS ESPAÑOLAS EN LA EDAD DE PLATA: HACIA UN RELATO PLURAL	ELENA TORRES CLEMENTE	26
SOBRE EXILIO	VOCES AL MARGEN: MÚSICAS ESPAÑOLAS EXILIADAS EN MÉXICO	CONSUELO CARREDANO	48
SOBRE EXILIO INTERIOR	ROMPER EL CONTRATO: ESTIGMAS DE GÉNERO Y EXILIO INTERIOR	PILAR SERRANO BETORED	70
SOBRE MARÍA TERESA PRIETO	COMPOSITORA ENTRE DOS TIERRAS. RECUPERACIÓN DE UN LEGADO SINFÓNICO OLVIDADO	ISABEL GRACIA BERNAD	86
	MEMORIAS DE TÍA NENE	CARLOS MIGUEL PRIETO	106
SOBRE ICONOGRAFÍA	VERLAS PARA ESCUCHARLAS: MUJERES MÚSICAS EN LA EDAD DE PLATA	BÁRBARA BALLESTEROS RALERO Y ELENA TORRES CLEMENTE	114
PROGRAMA	FOCUS I FOCUS II FOCUS III FOCUS IV FOCUS V		168 176 182 184 186

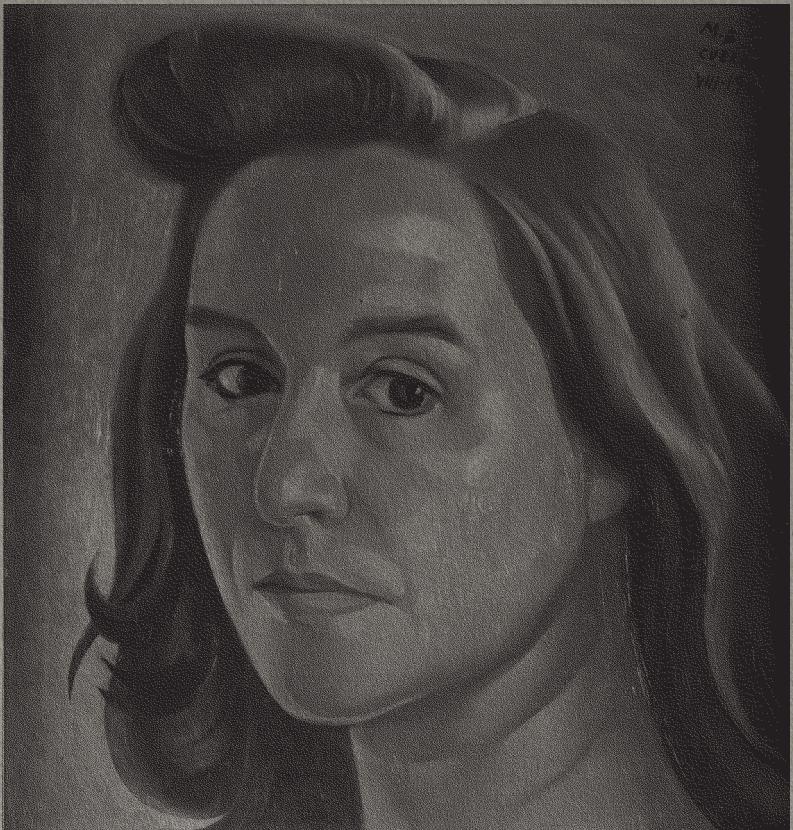
SOBRE ARTISTAS

CARMEN
GAITÁN
SALINAS

TRAZOS Y VOCES EN FUGA: RESONANCIAS ARTÍSTICAS DE LAS ESPAÑOLAS EXILIADAS EN AMÉRICA LATINA¹

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos «Hacedoras de cultura: conexiones e intercambios artísticos transatlánticos en el siglo xx» (PID2022-142633OA-I00), financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER. Una manera de hacer Europa, y «Creadoras de la escena musical madrileña en la Edad de Plata» (PHS-2024/PH-HUM-351), financiado por la Comunidad de Madrid en la convocatoria de Procesos Humanos y Sociales (convocatoria 2024).

Fig. 1 Manuela Ballester,
Autorretrato, 1950.
Museu de Belles Arts
de València. Colección
Real Academia de Bellas
Artes de San Carlos
(n.º inv. 1/2003).



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

AZNAR SOLER, Manuel y MURGA CASTRO, Idoia (coords.), 1939. *Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, Rodríguez Luna. *Pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, 1994.

GAITÁN SALINAS, Carmen, *Las artistas de exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

GUASCH MARÍ, Yolanda, *Mujeres artistas en México. Las generaciones del exilio español*, Gijón, Trea, 2022.

4 de septiembre de 1945. Martes

Me esfuerzo por madurar la idea para mi cuadro del *Quinteto en mi* de Schumann. No lo veo claro. En la cabeza del Apolo Castellani es donde hasta ahora he visto las facciones más de acuerdo con mi idea. Mirándola entre otros, mientras oigo el quinteto, multitud de imágenes se entremezclan en mi imaginación, pero ninguna permanece, quiere decir que no son auténticas. Sé que cuando surja la verdadera, ella quedará fija en mí.

Veo un rostro con la serenidad triste de las cabezas de Praxíteles, algo exaltado, los ojos sin pupilas como dos lagos tranquilos de agua transparente y limpia que se desbordan sobre el rostro pálido como iluminado por la luna, la boca entreabierta en una semi sonrisa angustiada (si es posible). Este rostro etéreo y material, encerrado y arrastrado en el espacio por una cabellera impulsada por el viento hacia un espacio celeste, luminoso y sereno. Fríamente iluminado en pugna con la tempestad obscura e imponente, densa, tenebrosa. No sé todavía cómo acoplar sobre el cuadro estos elementos. En cuanto a la técnica, es posible que [sea] la de Dalí de su primera época, pero no me place. No hay materia, es lento y meticoloso. Yo deseo algo más nervioso y libremente hecho. No puedo hacerme planes técnicos, luego acabo pintando como puedo².

En estas páginas de su diario se revela el imaginario que inspiró a Manuela Ballester [Fig. 1] en su diálogo con el *Quinteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor*, op. 44, de Robert Schumann, una composición a la que dedicó, al menos, un boceto³. Era, según nos cuenta en sus notas íntimas, su obra preferida. A Schumann lo escuchaba durante largas horas a través de distintas piezas,

² Manuela Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Renacimiento, Sevilla, 2021, pp. 330-331.

³ En nuestras investigaciones aún no hemos localizado esta obra. Sin embargo, en sus diarios, la artista menciona en varias ocasiones que ha trabajado sobre el «bosquejo del cuadro»: 16, 17, 18, 19 y 22 de abril de 1946, pp. 402 y 403.

aunque era siempre el quinteto el que se llevaba el protagonismo. Incluso llegó a tener su espacio en la agenda de tareas que la artista se imponía semanalmente. Y es que Ballester era una melómana empedernida. Entre sus muchas anotaciones también hacía referencia a Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Ravel, Debussy, Chaikovski, Stravinski, Gofré y otros muchos compositores incluidos en una larga lista de discos comprados en la primavera de 1945, donde también tuvieron cabida los españoles Albéniz, Falla y Granados. Estos solían mezclarse con músicas de todo tipo que basculaban desde canciones populares y folclóricas mexicanas hasta espirituales negros y música de Tahití, pasando a menudo por los conciertos que retransmitía la Radio Metropolitana de la Ciudad de México.

Aquella diversidad sonora encontraba un reflejo en los intereses de Manuela Ballester Vilaseca, nacida en Valencia en 1908 en el seno de una familia culta y con una profunda inclinación hacia las artes. Su padre, Antonio Ballester Aparicio, era profesor de arte y restaurador; su tío, Vicente Ballester Aparicio, fue un afamado barítono español y su otro tío, Estanislao Vilaseca, fue un importante impresor valenciano. Además, Ballester, que se había formado como pintora en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, mantuvo durante las primeras décadas del siglo XX un interesante círculo de amigos que compartían sus inquietudes artísticas. En ese contexto, conoció al que se convirtió posteriormente en su marido, el también artista Josep Renau, quien, el 9 de septiembre de 1936, fue nombrado director general de Bellas Artes, cargo que le hizo responsable de distintas iniciativas, entre ellas la de impulsar la revista *Música*⁴.

Así las cosas, no es de extrañar que la pintora tuviera una especial predilección por el arte del sonido, lo que la llevó a inculcarle ese amor a sus hijos mayores, Ruy y Julieta, quienes, en México, lugar al que se tuvo que exiliar toda la familia debido a sus convicciones políticas, recibieron clases de piano.

⁴ Esta surgió a raíz del Consejo Central de la Música, creado en junio de 1937 y presidido por el propio Renau. La revista tuvo cinco números impresos, publicados entre enero y mayo de 1938. Su importancia fue indiscutible para el panorama musical nacional del momento y para los debates entre arte y compromiso político. Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007, p. 51 y Cèsar Calmell, «Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment. Ponència llegida al Congrés Barcelona, 1938. Capital de tres governs. Política i cultura, organitzat per la Fundació Pi i Sunyer», *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008, pp. 323-344.

Allí la artista construyó, con el paso de los años, no solo un contexto de amigos republicanos que le sirvieron de apoyo en los momentos más difíciles del exilio, sino también una sólida profesión. Esta se centró, por un lado, en la creación pictórica, y, por otro, en la producción gráfica y editorial. Este ámbito le permitió trabajar con otras artistas del exilio republicano español como Mary Martín, y algunas de ellas también con inquietudes escénicas, como Elvira Gascón.

De ese entramado de músicas, imágenes y memorias parte la estructura de este estudio, que se despliega en dos partes complementarias: la primera traza una panorámica de la actividad creativa de las artistas españolas en el exilio, mientras que la segunda se centra en el mundo de la escena americana, donde aquellas voces y trazos emprendidos por algunas artistas encontraron nuevas resonancias.

La creación en tránsito: artistas españolas en el exilio

Frente a la situación de crisis que implicaba la diáspora, las mujeres se vieron en la necesidad de aportar al máximo en el ámbito familiar y doméstico⁵. Algunas, como Elisa Piquer, llegaron incluso a interrumpir la actividad artística que habían desarrollado en España para dedicarse de manera exclusiva a su familia. Otras, en cambio, buscaron constantemente equilibrar su papel de apoyo a los maridos e hijos con el desarrollo de sus carreras artísticas. La propia Manuela Ballester perseveró en su empeño y dejó constancia, en los diarios anteriormente citados, de las dificultades que enfrentó durante su exilio en México para cumplir con sus obligaciones familiares al tiempo que continuaba con sus intereses y proyectos creativos.

Las restricciones impuestas por el exilio sobre los y las españolas llevaron a las creadoras plásticas a involucrarse en un amplio abanico de actividades y trabajos artísticos. Estos abarcaron desde la ilustración en revistas, publicaciones periódicas y libros, hasta la organización de exposiciones

⁵ Para un estudio detallado de las artistas del exilio republicano español en América Latina véase: Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas de exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

individuales de pintura y grabado; pasando por la decoración de muebles y objetos, la experimentación con formatos diversos como el muralismo y la escenografía, la creación de figurines teatrales y de moda, así como la docencia artística. Todas estas labores no solo permitieron la continuidad de sus trayectorias, sino que también contribuyeron a sostener la vida cultural y económica en los países que las acogieron, siendo México, Argentina y Chile los tres núcleos principales de asentamiento para estas creadoras.

México recibió al mayor número de artistas españolas que huyeron de la guerra, en gran parte porque sus puertos, sobre todo el de Veracruz, fueron los principales puntos de entrada desde Europa. Entre ellas, Juana Francisca Rubio llegó el 13 de junio de 1939 a bordo del vapor Sinaia, que trasportó a un gran porcentaje de refugiados españoles, mientras que Manuela Ballester hizo su entrada de manera diferente: tras arribar a Nueva York en el Veendam con la Junta de Cultura Española, continuó su viaje hasta Ciudad de México en autobús. A partir de ese año, la capital mexicana se convirtió en un punto de encuentro de trayectorias muy diversas. Por un lado, estaban las artistas que ya habían construido su carrera en España —Remedios Varo, Manuela Ballester, Carmen Cortés, Elvira Gascón, Juana Francisca Rubio, Soledad Martínez, Elisa Piqueras, Alma Tapia o Elena Verdes Montenegro—; y, por otro, las que llegaron muy jóvenes, completaron allí su formación y comenzaron a desarrollarse como creadoras —Paloma Altolaguirre, Rosa y Josefina Ballester, Maruja Bardasano, Mary Martín, Marta Palau, Regina Raull o Lucinda Urrusti—. Y junto a estos dos grupos, se encontraba un tercer conjunto de artistas que, siendo adultas al llegar, iniciaron en México su carrera artística, entre las que destacan Montserrat Aleix de Pecanins, Julia Giménez Cacho, Isabel Richart o María Teresa Toral. Cada una de ellas, con su llegada y recorrido, fue tejiendo una trayectoria distinta que contribuyó al diverso, rico y plural panorama artístico del exilio.

La ilustración se convirtió en uno de los campos en el que las artistas exiliadas interactuaron con mayor frecuencia, ya fuera en publicaciones mexicanas o, especialmente, en aquellas impulsadas por los propios refugiados. Durante los años cuarenta, Alma Tapia, Manuela Ballester, Elvira Gascón y Juana Francisca Rubio colaboraron con la editorial Leyenda, fundada por el exiliado José Bolea, así como con el Fondo de Cultura Económica, donde la

labor de Gascón resultó especialmente relevante. Su presencia también se hizo notar en periódicos y revistas como *Las Españas* o *Nuestro tiempo* y en publicaciones locales como *Pont Blau*, en la que contribuyó Carme Millà.

Menos frecuente fue la participación en cartelismo y publicidad, aunque algunas artistas recurrieron a estos encargos como medio para complementar los ingresos familiares. Entre ellas se encuentran Ballester, que diseñó carteles publicitarios, la húngara Kati Horna y Mary Martín. La creación de figurines de moda constituyó otro ámbito de actividad, sustentada por la idea extendida en México de que toda española era costurera. Así, Pilar Villalba conserva múltiples diseños en sus libretas personales, la propia Ballester realizó numerosos dibujos de trajes o Amparo Muñoz Montoro hizo figurines para revistas, mientras que Remedios Varo dibujó modelos para *Feminidades* y pintó muebles ^[Fig. 2], objetos decorativos e incluso instrumentos musicales para la casa de decoración Clardecor⁶. A estas actividades se sumaron también Roser Closes, Alma Tapia y Amelia Abascal.

Paralelamente a su actividad creativa, muchas artistas españolas combinaron la práctica artística con la docencia, sobre todo en la enseñanza media, un ámbito tradicionalmente asociado al género femenino. Así, Elena Verdes Montenegro y Elvira Gascón impartieron clases en el Instituto Luis Vives y en la Academia Hispano-Mexicana, centros formados por exiliados españoles. Carmen Cortés, que abandonó la música por las artes plásticas⁷, fue profesora en la Universidad de Monterrey, mientras que Mary Martín ofrecía lecciones de dibujo en la UNAM. Otras, como Rosa y Josefina Ballester, o Elvira Gascón, emprendieron talleres —grabado en el caso de las primeras, esmaltes en el de la última—, consolidando la enseñanza como parte central de su trayectoria. De hecho, Josefina Ballester había aspirado inicialmente a ser pianista, matriculándose en la Escuela Nacional de Música⁸ con ese objetivo, aunque no llegó a completar la carrera.

⁶ Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, México D. F., Ediciones Era, 2007, pp. 98-99.

⁷ Carmen Gaitán Salinas, *op. cit.*, 2019, p. 43.

⁸ Entrevista de Carmen Gaitán Salinas a Roseta Mijares Ballester, Ciudad de México, 18 de septiembre de 2015. Roseta Mijares Ballester no recuerda si fue la Escuela Nacional de Música o el conservatorio.



Fig. 2 Remedios Varo, Caja para Norah Horna (exterior), 1948. Colección particular. VEGAP.

Al mismo tiempo, el muralismo, un lenguaje especialmente desarrollado en México, atrajo a algunas de estas creadoras, entre ellas Manuela Balles-ter, Elvira Gascón, Mary Martín y Regina Raull, quienes se enfrentaron al gran formato con éxito. Con todo, la experimentación con estas manifestaciones artísticas y las diversas ocupaciones no les hizo descuidar la actividad expositi-va: desde 1940 comenzaron a integrarse en numerosas muestras colectivas y algunas incluso protagonizaron exhibiciones individuales de gran relevancia —como la individual de Remedios Varo en la Galería Diana⁹ (liderada por la pianista, compositora y gestora artística Rosa García Ascot), en 1956, por citar una destaca-dada—, consolidando su presencia en el panorama artístico mexicano.

En Argentina, la llegada de artistas españolas se produjo incluso antes de las grandes oleadas del exilio. Entre las pioneras se cuentan la pintora Maruja Mallo y la escenógrafa Victorina Durán, quienes desembarcaron en América en fechas tempranas: Mallo en febrero de 1937 y Durán en septiembre de ese mismo año. Aunque ambas compartieron amistades comunes, tanto en España como más tarde en Buenos Aires, resulta llamativo que no mantuvieran contacto durante el exilio, una etapa en la que los refugiados españoles solían refor-zar sus vínculos profesionales y personales. Aun así, sus trayectorias presentan varios puntos de convergencia, pese a la evidente distancia entre sus intereses y estilos artísticos. Por razones de espacio no abordaremos aquí sus recorridos vitales, ya estudiados en otros trabajos¹⁰, aunque sí nos detendremos en el apartado siguiente en algunas de sus producciones escénicas, donde la música adquiere un papel fundamental y permite comprender mejor el diálogo entre las artes que ambas cultivaron desde la distancia del exilio.

A las costas chilenas llegaron también varios barcos con refugiados españoles, entre ellos el Massilia, el Formosa y el Winnipeg. Este último, fletado por Pablo Neruda, transportó al contingente más numeroso con destino a aquel país. Entre quienes hicieron de Chile su segunda patria se cuentan artistas como la grabadora Amparo Martínez o la ilustradora Amparo Iranzo,

⁹ Sobre esta galería véase: Samuel Díz, «Galería Diana (Ciudad de México, 1954-1965)», conferencia pronunciada en Madrid, Residencia de Estudiantes, 7 de octubre de 2024, en <http://www.edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/acto.jsp?acto=7818>.

¹⁰ A este respecto, véase: Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, «Victorina Durán y Maruja Mallo. Encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 26(2), 2019 (ejemplar dedicado a: «Los exilios de las mujeres»), pp. 399-425.

formada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. También recaló en Chile la grabadora y pintora Magdalena Lozano, quien, tras abandonar su carrera diplomática al término de la Guerra Civil, se dedicó a la docencia artística. Pero la figura más destacada entre las artistas exiliadas en este país fue Roser Bru, quien viajó en el Winnipeg —como también lo hiciera la pianista y compositora Diana Pey Casado— y llegó siendo aún adolescente. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde años más tarde impartiría clases de Dibujo y Pintura en la Universidad Católica de Chile (1964-1968), además de integrarse en el Taller 99 dirigido por Nemesio Antúnez. Como muchas otras exiliadas, Bru cultivó la ilustración, realizó portadas para la revista *Germanor*, el libro *El juglarcillo de la Virgen*, de José María Souvirón (1942), y programas teatrales. La artista de origen catalán también exploró las posibilidades del gran formato a través del muralismo, un lenguaje que ya había atraído a sus compañeras en México. Hacia 1959, llevó a cabo un panel de mosaicos para la Escuela de Niñas del coronel Antonio Salamanca Morales, en colaboración con C. Pérez Mathey, y más tarde las decoraciones murales para una sede institucional de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD, 1972), la Galería Anáhuac en el cerro San Cristóbal (1978) y los decorados para la obra teatral *La plaça de Sant Joan*, de Joan Oliver y Xavier Benguerel¹¹.

La diversidad de estos caminos y lenguajes revela la vitalidad del arte en el exilio. En el ámbito escénico, como veremos a continuación, esa energía creativa encontró una de sus expresiones más intensas en el diálogo entre las artes visuales y la música.

La escena: un cúmulo de inquietudes artísticas

El vínculo entre las artistas españolas exiliadas y el ámbito escénico fue, en muchos casos, una extensión natural de sus intereses plásticos y de su experiencia en los círculos de vanguardia anteriores a 1939. En América Latina, ese diálogo entre pintura, teatro y música se reactivó en nuevas condiciones,

ya que el exilio abrió espacios de colaboración transdisciplinar y ofreció a las creadoras un territorio fértil donde continuar experimentando. Maruja Mallo, Victorina Durán y Elvira Gascón fueron, cada una a su modo, parte de esa confluencia entre el arte visual y el escénico, un terreno donde se entrelazaron los ecos de su formación y las adaptaciones necesarias para sobrevivir y crear lejos de España.

De Maruja Mallo conocemos su participación en la *Cantata en laumba de Federico García Lorca* [Fig. 3], una producción concebida por Alfonso Reyes, Margarita Xirgu y Jaume Pahissa en 1937, en plena Guerra Civil. La artista gallega fue la responsable de la escenografía y el vestuario, prolongando así la línea de exploración visual que había desarrollado los años anteriores en España. La colaboración con Reyes no era fortuita, pues compartían amistades, inquietudes estéticas y un mismo compromiso antifascista. La cantata se estrenó el 23 de diciembre de 1937 como entreacto de *Bodas de sangre*, y obtuvo una atención crítica que, sin embargo, omitió toda referencia al trabajo escenográfico de Mallo. Pese a ello, el proyecto despertó el interés de ser llevado al cine, como se desprende de la correspondencia entre Reyes y Mallo, en la que el escritor expresaba su entusiasmo por los «magníficos escenarios» diseñados por la artista¹². Aunque la película nunca llegó a realizarse, Mallo elaboró un escenario arquitectónico en la línea de los que había diseñado para *Clavileño* —con partitura de Rodolfo Halffter—, donde la geometría y el volumen dominaban tanto en el espacio como en el vestuario. Los diseños de la cantata fueron expuestos en los locales del diario *Crítica* y empleados posteriormente en la representación organizada con motivo del acto de bienvenida al embajador de la Segunda República, Ángel Ossorio y Gallardo. Aquel homenaje a García Lorca, cuya recaudación se destinó a los niños españoles, sirvió de marco para que Mallo proyectara su imaginario plástico sobre una escena que unía arte, música, memoria y compromiso político.

Aunque su vínculo más directo con la música durante el exilio se manifestó a través de esta producción, Maruja Mallo frecuentó en Buenos Aires diversos círculos donde convergían figuras de todas las disciplinas artísticas. Uno de ellos fue el entorno de la revista *Lyra*, órgano de difusión del Teatro

¹¹ Manuel Aznar y José-Ramón López (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2017, vol. 1, p. 418.

¹² María Antonia Pérez Rodríguez, «Análise da correspondencia entre Maruja Mallo e Alfonso Reyes (1938-1945)», *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, n.º 16, 2013, p. 77.

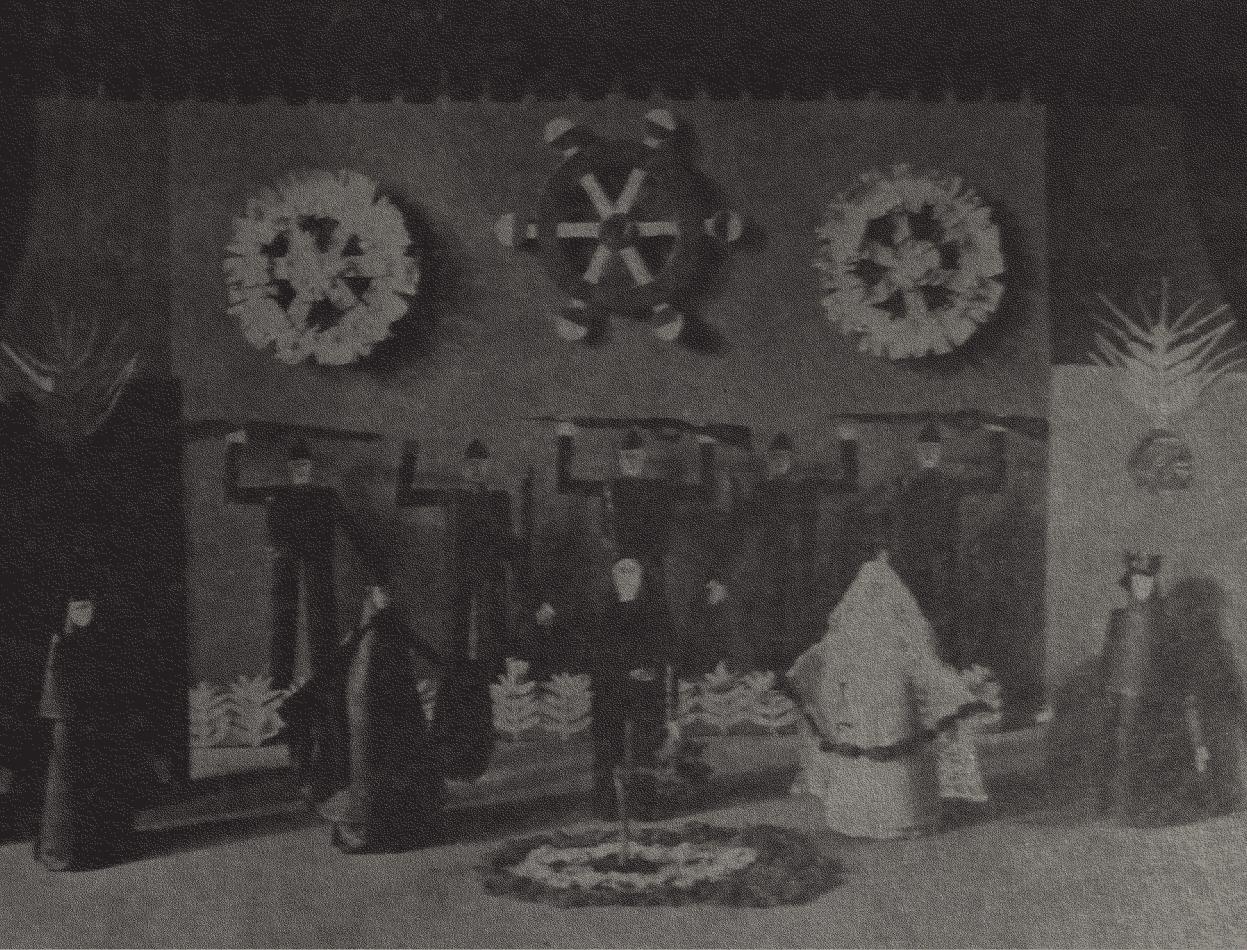


Fig. 3 Maruja Mallo, escenografía y figurines de la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, 1937.
Archivo Lafuente, MNCARS.

Colón, para la que realizó la portada del número doble 31-32, correspondiente a febrero y marzo de 1946. La publicación organizaba con frecuencia actos y celebraciones en torno a acontecimientos culturales destacados, espacios en los que Mallo coincidió con miembros de la alta sociedad porteña y con personalidades del mundo artístico, entre ellas el compositor Carlos Guastavino, con quien fue retratada en 1945 y volvió a encontrarse años más tarde, en 1952¹³.

La trayectoria de Victorina Durán en Argentina fue, en cambio, más prolongada y estructurada institucionalmente. El 17 de mayo de 1938, gracias a la mediación del periodista Natalio Botana, la artista fue contratada por el Teatro Colón de Buenos Aires como «ayudante 2.º, sastre, categoría F»¹⁴. A partir de ese momento inició una carrera de más de una década en el prestigioso teatro, donde elaboró los planos de los decorados y tomó las fotografías de las producciones. Su reconocimiento artístico llegó en 1946, cuando Héctor Basaldúa le confió el diseño de los figurines de *Vidala*, un *ballet* con música de Ana Serrano Redonnet —quien por entonces se había labrado una importante trayectoria como compositora, con especial interés en lo popular— y libreto de Miguel P. Tato. La obra, estructurada en un prólogo, seis cuadros y epílogo, se inspiraba en danzas folclóricas argentinas y respondía al impulso nacionalista que buscaba dotar a la danza del país de una identidad propia. El programa de mano definía la *Vidala* como «voz y aliento de nuestra América», un eco vivo de la tierra y del alma indígena y criolla, con un propósito explícito de elevar el arte popular al rango de dignidad estética que se merecía¹⁵. Estrenado el 23 de noviembre de 1946, el *ballet* contó con coreografía de Margarita Wallmann, danzas nativas de Angelita Vélez y decorados de Basaldúa, diseñados en coherencia con los figurines de Durán. La participación de la escenógrafa madrileña en *Vidala* marcó el inicio de una etapa de intensa actividad, comenzada en Madrid a través de su nombramiento a la cátedra de indumentaria en el entonces Conservatorio Nacional de Música

¹³ En la foto aparecen Maruja Mallo con el compositor Carlos Guastavino, Adela Ruiz Díaz y el doctor José Rivero: «Lyra agasaja a descollantes figuras del círculo artístico internacional, en ocasión de su despedida», *Lyra*, año III, n.º 26, octubre de 1945, s. p. Con el mismo compositor coincidió en 1952, con motivo de la misma celebración: «Los amigos de Lyra agasajan a su director», *Lyra*, año X, n.º 110-112, diciembre de 1952, s. p.

¹⁴ Victorina Durán, *Mi vida. Sucedío* (introducción, edición crítica y notas de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas), vol. 1, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, p. 52.

¹⁵ Programa de mano de *Vidala*, temporada 1946. Biblioteca del Teatro Colón, Buenos Aires.

y Declamación. En 1949 colaboró en el Concierto coreográfico representado por el Teatro Politeama Argentino, inspirado en *El lago de los cisnes*, además de colaborar en la puesta en escena de *Rapsodia en azul* de Gershwin, y del ballet *Angustia*, junto a otras producciones que reflejaron su creciente interés por las culturas orientales. En los años siguientes creó los figurines para el *Ballet Hindú Mrinalini Sarabhai* (1951), fundó junto a Susana de Aquino la asociación La Cuarta Carabela y participó en proyectos teatrales e infantiles hasta la creación del Teatro de Indias en 1963 [Fig. 4]¹⁶. En Durán, que también había estudiado música durante largos años en el conservatorio, la práctica escénica se convirtió en una forma de síntesis entre su formación plástica y musical, su curiosidad etnográfica y su compromiso con el diálogo entre culturas.

Por su parte, Elvira Gascón desarrolló también un importante trabajo escenográfico en México. Su primera colaboración fue en *La estrella y la sirena*, ballet estrenado el 22 de enero de 1954 en el Palacio de Bellas Artes por el Ballet de la Universidad, con coreografía de Magda Montoya, libreto de José Durand y música de Luis Herrera de la Fuente. La propuesta buscaba, según Montoya, «reflejar en escena la pintura moderna mexicana, que hablaba de la libertad del pueblo y de los problemas del país»¹⁷. Gascón diseñó una escenografía dominada por «una gran estrella que se hundía en el mar» y un vestuario en tonos negro, azul y rosa, con mallas, mantones y pelucas que evocaban a los personajes principales —los príncipes Negro, Rosa y Azul [Fig. 5]¹⁸—. Aunque las críticas no fueron favorables, la obra condensó un ideal de integración entre artes visuales y escénicas, en sintonía con el espíritu de experimentación que caracterizó al exilio republicano en México.

Así, los trabajos de Mallo, Durán y Gascón demuestran cómo el espacio escénico se convirtió en un terreno de confluencia entre las artes plásticas y las escénicas, donde la música jugaba un papel fundamental. Desde la arquitectura visual de Mallo hasta el sincretismo cultural de Durán o la síntesis simbólica de Gascón, las artistas exiliadas en América Latina encontraron en la escena no

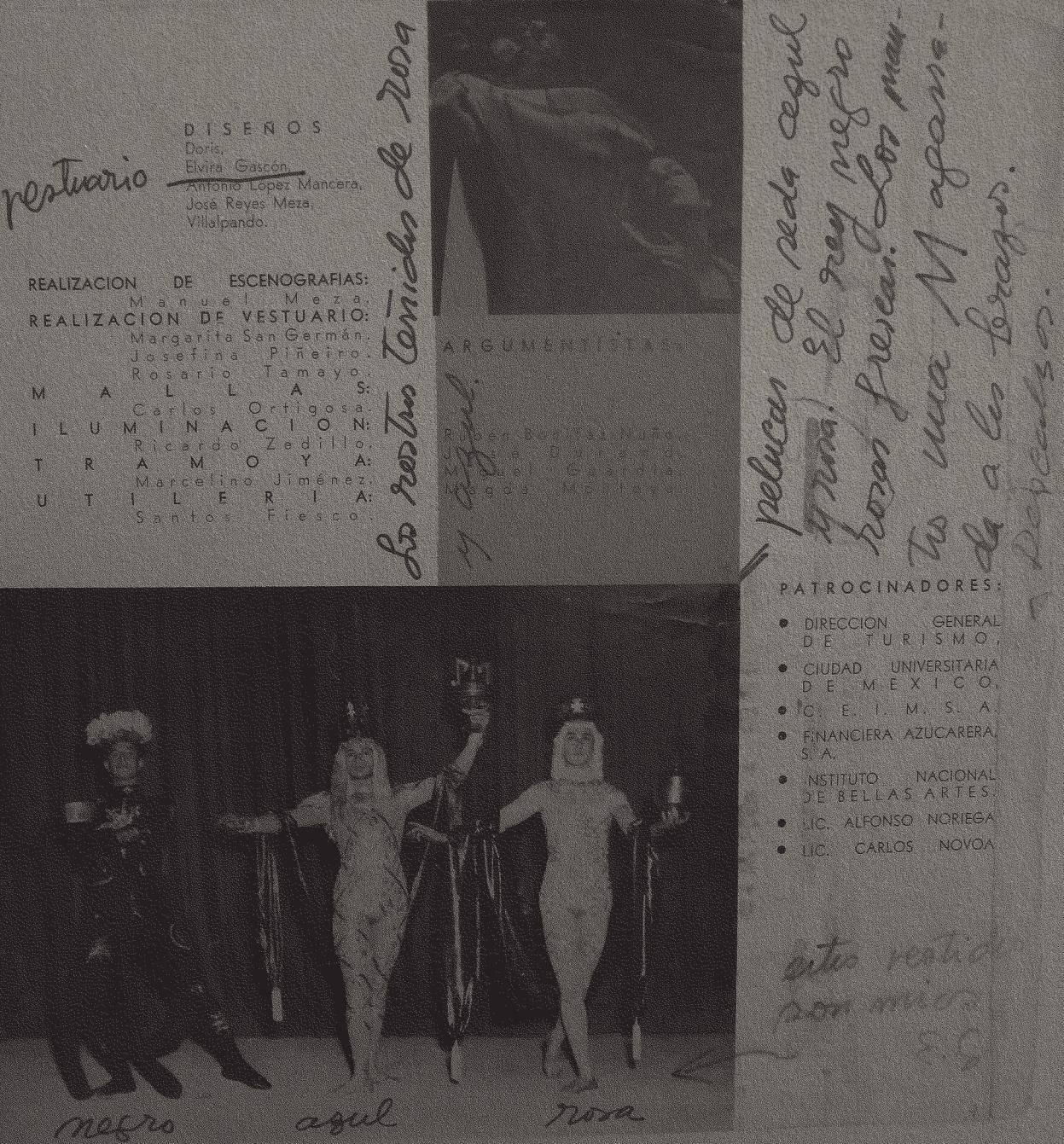


Fig. 4 Victorina Durán, *Teatro de Indias*, Ballet de Arroyo (escenografía), 1963. Museo Nacional de Artes Escénicas.

¹⁶ Victorina Durán, *op. cit.*, pp. 90-92.

¹⁷ Margarita Tortajada Quiroz, *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 34.

¹⁸ «Programa de mano de la 1.ª temporada de invierno del Ballet de la Universidad», 1954, sección Catálogos de Exposiciones (individuales), caja 1, expedientes 1-11 (1955-1972), Fondo Elvira Gascón, COLMEX y Carmen Gaitán Salinas, *op. cit.*, p. 181.



solo un medio de subsistencia, sino también un lenguaje capaz de articular sus búsquedas estéticas y de mostrar sus redes interdisciplinares de colaboración. Entre ellas, Manuela Ballester nos ofrece un ejemplo de esa intensidad vital y estética:

4 de junio de 1944. Domingo

Después de cenar hemos oído Renau y yo el *Quinteto de Schumann*, cada día es más mío. Después he puesto *La consagración de Stravinski* y no hemos podido oírla. Estas cosas tan literarias hay que oírlas en ciertas situaciones, mejor dicho, dentro de un estado de ánimo apropiado, no cuando se está cansado por una jornada de intenso trabajo intelectual. Es música que plantea problemas que hay que ir resolviendo mientras se oye. Si me gusta Mozart es porque siempre proporciona descanso, es mi música, como un viento fresco en medio de una tarde calurosa¹⁹.

Sus palabras reflejan la manera en que las artistas exiliadas integraron la música en su práctica creativa y en la organización de su vida cotidiana, mostrando cómo la escucha atenta y la formación estética podían condicionar sus decisiones pictóricas, gráficas y escénicas. Este vínculo entre disciplina artística, experimentación y sensibilidad contribuyó a consolidar redes de colaboración, a mantener vivas las tradiciones culturales españolas y a generar nuevas formas de expresión adaptadas a los contextos de los países de acogida, evidenciando así la vitalidad y el alcance del exilio femenino en el panorama cultural del continente americano.

CARMEN GAITÁN SALINAS
Instituto de Historia, CSIC

¹⁹ Manuela Ballester, *op. cit.*, pp. 154-155.

SOBRE COMPOSI- TORAS

ELENA
TORRES
CLEMENTE

COMPOSI- TORAS ESPAÑOLAS EN LA EDAD DE PLATA: HACIA UN RELATO PLURAL¹

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto «Creadoras de la escena musical madrileña en la Edad de Plata» (PHS-2024/PH-HUM-351), financiado por la Comunidad de Madrid en la convocatoria de Procesos Humanos y Sociales (convocatoria 2024).

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- CHIBICI-REVNEANU, Claudia Christina, «Migrating Towards Growth and Oblivion? A Contextual Account of the Lives and Work of Spanish-Mexican Composers María Teresa Prieto and Emiliana de Zubeldía», *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, tomo 6, febrero-diciembre 2020, pp. 1-34.
- DÍAZ MORLÁN, Isabel, *Emma Chacón, una compositora bilbaína*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 2000, 57-83.

- LORENTE MONZÓN, Noelia, *La compositora María Rodrigo (1888-1967): una mujer entre maestros*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024.
- PALACIOS, María, «Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo xx», *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, María Paz López Peláez Casellas (coord.), Universidad de Jaén, 2021, pp. 57-83.
- SERRANO BETORED, Pilar, *María de Pablos: el sueño truncado*, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón / Ayuntamiento de Segovia, 2020.

Habitualmente, se ha evaluado la relevancia de un compositor atendiendo a la influencia que ejerce sobre otros creadores o al reconocimiento obtenido en el medio artístico. Hitos como estrenar en grandes salas de conciertos, colaborar con editoriales de prestigio u obtener repercusión en prensa se han considerado indicios de calidad y, por tanto, han funcionado como salvoconductos hacia la fama. Sin embargo, los marcadores de éxito que barajamos para juzgar a los artistas masculinos se muestran inoperativos si los aplicamos a la creación femenina. Una gestión diferente de los tiempos, una circulación por circuitos y espacios alternativos —generalmente de carácter privado—, junto con una crítica muy sesgada por la visión de género nos obligan a revisar caso por caso para situar a las mujeres en el lugar que les corresponde dentro de la historia de la música. En resumidas cuentas, si hablamos de ellas, salas llenas, catálogos nutridos o primeras planas de periódicos no son sinónimo de relevancia ni de solvencia artística. Hay que buscar más allá.

Para empezar, la actividad laboral desarrollada por las compositoras de la Edad de Plata es mucho más compleja que la de los hombres, porque a lo largo de su vida se suceden entradas y salidas del mercado de trabajo condicionadas por las obligaciones domésticas asociadas al género. En numerosos casos, las trayectorias profesionales de estas mujeres se vieron interrumpidas por los estereotipos sociales, ya que —según el sentir colectivo— eran ellas quienes tenían que asumir las cargas familiares. Esto propició que carreras prometedoras o plenamente consolidadas desembocaran en una pronta retirada o, en el mejor de los escenarios, en una interrupción temporal de la actividad creativa, asociada, en la mayoría de los casos, al matrimonio o a la maternidad. Quien más y quien menos, todas tuvieron que lidiar con el papel de ángel del hogar al que, por convicciones morales, parecían predestinadas.

Ni siquiera Luisa Casagemas Coll [Fig. 1], laureada en el extranjero y con más de trescientas obras a sus espaldas, pudo zafarse de los compromisos domésticos. Tras saborear las mieles del éxito con su ópera *Schiava e Regina* y acaparar la atención de numerosos periódicos entre 1893 y 1895, Casagemas desapareció por completo de la vida pública cuando contrajo matrimonio con un miembro de la burguesía catalana, en 1896. Y así, ahogando su don creativo, permaneció hasta 1924, momento en que enviudó y pudo recuperar su actividad musical. Lógicamente, esos veintiocho años alejada de los



Fig. 1 Grabado de Luisa Casagemas, reproducido en *Ilustración Musical Hispano-Americanana*, n.º 74 (15-2-1891), p. 458.

escenarios le pasaron factura: cuando reapareció, lo hizo con una proyección mucho menor y centrada casi exclusivamente en el ejercicio de la docencia. El hecho de que se desconozca su fecha exacta de fallecimiento da buena muestra del olvido en que cayó su figura. ¿Cómo es posible que la artista que había merecido el epíteto de «compositora revelación de España» muriera sin un obituario, o peor aún, sin una simple esquela de defunción? Su caso ejemplifica lo difícil que era mantenerse en la escena musical del momento, sobre todo siendo mujer.

La historia de vida de Casagemas se replica en los cuerpos de otras muchas compositoras e intérpretes de comienzos del siglo xx. Parafraseando a la popular violinista Lola Palatín, una vez que la mujer tuviera descendencia, debía «callar la artista y hablar la amantísima madre»². De este modo, Graziella Pareto (1889-1973), una de las sopranos españolas más importantes del periodo de entreguerras, abandonó los escenarios en 1926, al contraer segundas nupcias con un profesor de Química de la Universidad de Asís³. Aunque la pareja no tuvo hijos, Pareto dejó de ser la diva, la artista cosmopolita, para cumplir el papel de «intachable acompañante» de su esposo. Por su parte, la pianista y compositora Francisca Madriguera (1900-1965) detuvo su brillante carrera en 1922, aun cuando llevaba años siendo ovacionada, primero como niña prodigo y después como virtuosa consagrada durante sus giras por España, Europa y América. El motivo de esta retirada de la vida pública volvió a ser el mismo: su casamiento, en este caso con un miembro de la alta sociedad montevideana. Es fácil imaginar el esfuerzo de Madriguera para reanudar su carrera artística en Barcelona, once años después, viuda y con tres hijas pequeñas.

Evidentemente, la casuística es muy variada. Hubo mujeres que no frenaron su ritmo productivo, a pesar de su matrimonio o de su maternidad —sirva como ejemplo la actividad frenética que desplegaron las sopranos Ángeles Ottein o Mercedes Capsir—. Pero estas son una minoría y, en gran medida, requerían de la aprobación de su propio entorno familiar. De este modo,

² Clara Frías, «Mujeres de hoy: Lola D. Palatín», *Ellas*, Madrid, 18-9-1932, p. 3.

³ «Barcelona. La Pareto se casa», *La Época*, Madrid, 11-10-1926, p. 1. Para más información sobre este tema, véase Zoila Martínez Beltrán, *Voces caleidoscópicas. Sopranos de coloratura españolas en la Edad de Plata (1890-1930)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022, p. 767.

si la compositora Emma Chacón pudo retomar su carrera en 1942 —después de treinta años sin inscribir una sola obra en el Registro de la Propiedad— fue porque contó con el beneplácito de su esposo y sus hijos, quienes —superado el periodo de crianza— se implicaron activamente en la difusión de su obra.

Por otro lado, no deja de ser sintomático que las compositoras que eludieron el matrimonio encuentren una mayor regularidad en los tiempos creativos y una presencia más asidua en la esfera pública. Ahí quedan los casos de María Rodrigo, María de Pablos, Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto o Montserrat Campmany, precisamente las creadoras que gozaron desde el comienzo de una proyección mayor⁴. Pero también ellas tuvieron que hacer frente a prohibiciones tácitas que impedían su acceso a determinados espacios u obstaculizaban sus carreras por sesgos de género —los denominados techos de cristal—. Así, vemos que el poema sinfónico *Gándara*, de María Rodrigo, fue la única obra de las seis premiadas en el concurso convocado en 1912 por el Círculo de Bellas Artes que ni se citó en prensa ni llegó nunca a ser estrenada. La historia volvió a repetirse un año más tarde, con su *Cuarteto en la menor* (1913): a pesar de resultar vencedor en el concurso de la Exposición de Bellas Artes, la composición fue silenciada y no llegó a ver la luz pública —como sí ocurrió con el resto de las obras galardonadas⁵—. Son, qué duda cabe, dos agravios comparativos que evidencian ese trato desigual, y permiten intuir el ejercicio de resistencia y superación al que tuvieron que enfrentarse las mujeres creadoras durante la Edad de Plata.

Tampoco la crítica del momento puede servirnos de guía para apreciar el valor intrínseco de las obras compuestas por mujeres. Antes de analizar el talento de las autoras o la factura de sus obras, los periodistas suelen encerrarse en otro tipo de consideraciones que poco o nada tienen que ver con su quehacer musical. Las reseñas abundan en fórmulas estereotipadas que inciden en la sexualización del cuerpo femenino, al tiempo que minimizan su labor. Esto se observa en la noticia que recoge la revista ilustrada *Baleares* sobre el concierto ofrecido por Francisca Madriguera en el Teatro Principal

de La Palma, en enero de 1919⁶. Gracias a esta cobertura mediática, tenemos un retrato vívido de la artista que sobresale por su contenido poético y su tendencia a la infantilización. Pese a haber alcanzado ya la mayoría de edad, la pianista y compositora es presentada como una «mujercita bellísima» o una «linda muñeca» de «guedejas rubias», «carita blanca como la cera», «ojos azules, dulces y soñadores», y «labios sonrosados que dibujan constantemente una sonrisa graciosa»; pero, a fin de cuentas, no sabemos nada ni del programa ni de su manera de interpretar. Otro caso análogo es el que aparece en la revista de espectáculos *Eco Artístico*, en alusión a la guitarrista y cantaora Teresa España, y a la cupletista Granito de Sal, ambas muy exitosas en la escena de las variedades. Al informar sobre su reciente actuación en Valencia, el crítico de turno realiza la siguiente valoración frívola y profundamente sexista, que se ve acompañada de un aluvión de fotografías mayoritariamente de artistas femeninas: «Teresita España y Granito de Sal constituyen la mejor calefacción en estos días en que el termómetro desciende con general alarma»⁷.

Esta concatenación de circunstancias explica que, hasta tiempos relativamente recientes, las mujeres compositoras de la Edad de Plata brillaran por su ausencia, cercenadas de nuestra memoria. Apenas un nombre, citado de forma anecdótica y paternalista, había resistido el paso del tiempo. Se trata de Rosa García Ascot —Rosita, como se la denominó habitualmente—, miembro de la Generación del 27 y única integrante femenina del denominado Grupo de los Ocho de Madrid, un colectivo que contribuyó notablemente a la introducción de la vanguardia en España. Sin embargo, según la historiografía tradicional, sus principales logros fueron el ejercer como alumna, compañera y esposa de grandes hombres del panorama musical. Es parte de la semántica dominante, autolimitada por los discursos hegemónicos. Ahora bien, si nos despojamos de esos apriorismos y atendemos a la autenticidad, la maestría técnica, la capacidad de transmitir emociones o la coherencia de un proyecto, aflora un horizonte artístico más rico y plural, donde las mujeres pueden tener voz propia. De hecho, en la Edad de Plata asistimos a un periodo en que la nómina de compositoras se ha ensanchado de forma abrumadora, y todavía se ensanchará más.

⁴ Emiliana de Zubeldía contrajo matrimonio en 1919. Sin embargo, la unión duró poco, pues la compositora se fue a París en 1922 y nunca más regresó al domicilio conyugal.

⁵ Noelia Lorenta Monzón, *La compositora María Rodrigo (1888-1967): una mujer entre maestros*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024, pp. 93-105.

⁶ Cirano, «Vida social», *Baleares*, año III, n.º 73 (10-1-1919), p. 6.

⁷ «Varietés», *Eco Artístico*, año X, n.º 292 (5-1-1918), p. 17.

Trazar un mapa de autoras y tendencias es complicado, pues muchas de ellas permanecen en el anonimato, y es ingente lo que resta por investigar. Solo en el ámbito de la música teatral, hemos localizado 96 compositoras y 190 libretistas activas entre 1900 y 1939⁸, lo que nos obliga a reescribir la historia. Pero tenemos ya una selección de imprescindibles, protagonistas de nuevos espacios de apertura creativa, marcadas a un mismo tiempo por los diálogos con sus pares masculinos y por la aparición de nuevas posibilidades estéticas y sonoras. En ellas pondremos el foco en las siguientes páginas, para tratar de tomar el pulso de la Edad de Plata desde todas sus perspectivas.

Pioneras y transformadoras

Según la RAE, dícese pionero/a «de la persona que abre nuevos caminos en una actividad o disciplina». En esta acepción, todas las compositoras de la Edad de Plata pueden ser calificadas de pioneras: primero, porque el hecho en sí de ejercer el acto creativo fue una forma de inmiscuirse en actividades tradicionalmente asociadas a los varones; y segundo, porque esta práctica conllevó una serie de conquistas de espacios, junto con importantes logros artísticos y sociales.

Bien es sabido que, desde siglos atrás, las ciudades se habían configurado de acuerdo a los intereses impuestos por la libre circulación de capital, lo que, a su vez, implicó restringir el tránsito de todas aquellas identidades que no se ajustasen a la del hombre burgués. Se buscó así la ocultación de lo no-funcional y no-productivo, o lo que es lo mismo, se arrinconó a las mujeres, homosexuales, pobres y demás colectivos marginados⁹. En consecuencia, el sexo femenino quedó oculto en el interior del hogar, atrapado en el mantra de que su virtud debía ser doméstica, privada, modesta¹⁰. Concha Espina evoca

poéticamente el ostracismo al que fue condenada la mujer, cuando alude a esa «criatura muchos siglos detenida junto al galope del tiempo, obligada a la multiplicación de las gentes, sola y triste en el erial de su ignorancia...»¹¹.

Sin embargo, desde primeras décadas del siglo xx, ciertas intelectuales comenzaron a invadir la calle y a hacerse presentes en los hasta entonces inviolables reductos de la masculinidad. Entre ellas hubo importantes figuras del gremio musical que contribuyeron a la promoción cultural y, sobre todo, a despertar conciencias. Su incorporación a instituciones, y la subsiguiente ocupación de puestos de representación y poder, las dotó de cierto estatus y visibilidad. Por fin, las futuras generaciones no crecerían huérfanas de esos modelos femeninos de referencia.

Gracias a los testimonios gráficos podemos retrotraernos en el tiempo para elucubrar acerca de cómo vivieron ellas estos procesos y cómo impactaron sus acciones en la retina de sus coetáneos. En este sentido, la fotografía de María de Pablos y su madre —Manuela Cerezo—, fechada en 1928, representa una magnífica ventana a la historia, que alberga siempre diferentes capas [Fig. 2]. La instantánea está tomada en la capital italiana, a donde ambas se habían trasladado para disfrutar de la plaza de la Academia de España en Roma, un puesto que De Pablos acababa de obtener por oposición, convirtiéndose así en la primera mujer en alcanzar tan prestigioso reconocimiento. El peso de la institución, y las posibilidades artísticas y laborales que se abrían ante la compositora hacen augurar un estado anímico marcado por la satisfacción, incluso por la euforia. Sin embargo, el gesto adusto de ambas mujeres, sus labios apretados y la seriedad en sus semblantes muestran otra cara de la realidad. Y es que, más allá del duelo migratorio, De Pablos y su madre tuvieron que lidiar con un problema mayúsculo: convivir en unos espacios creados por y para hombres, sin desatender las exigencias morales aplicables a cualquier mujer española de los años veinte. Por si pudiera caber cualquier tipo de duda sobre esas dificultades de adaptación, sabemos que la fotografía fue enviada al domicilio familiar, junto con una tarjeta postal firmada por ambas, en la que Manuela Cerezo

⁸ Datos provisionales tomados de la plataforma Barbieri, que recoge las obras de teatro lírico en España e Hispanoamérica. Proyecto en curso realizado en el marco del I+D «Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata II» (PID2022-1139688NB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

⁹ «Las mujeres en el espacio público: una breve historia de destierro y conquista», blog de la Fundación Arquitectura Contemporánea, 8-3-2023, en: <https://www.arquitecturaccontemporanea.org/las-mujeres-en-el-espacio-publico-una-breve-historia-de-destierro-y-conquista>.

¹⁰ Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 59.

¹¹ Concha Espina, «Tierra y espíritu, en Dios y en la humanidad», *Mujer*, año I, n.º 1 (6-6-1931), p. 1.

Fig. 2 María de Pablos y su madre, Manuela Cerezo, en Roma, 1928. Reproducida con la amable autorización de la Fundación Juan de Borbón.



anotó: «A mi queridísimo esposo e hijas: estamos mal pero no importa, os quieren mucho, Manuela y María»¹².

Entre esas imágenes que moldearon la historia encontramos otras semblanzas icónicas de mujeres que asumieron el papel de directoras de orquesta, una profesión altamente masculinizada en la que, tímidamente, también ellas empezaron a tener cabida. Nos consta que María Rodrigo tomó la batuta en diferentes ocasiones, como en el reestreno de su ópera *Becqueriana*, acaecido el 18 de julio de 1917 en el Teatro Cómico de Barcelona, o en la presentación de *Canción de amor*, una ópera de cámara escenificada por primera vez en Madrid, el 10 de noviembre de 1925¹³. Incluso hay varias fotografías de ella dirigiendo, como la que publicó la revista *Actualidades* en 1909. En dicha imagen se observa a Rodrigo, batuta en mano, posando ante la Orquesta del Conservatorio de Madrid [Fig. 3]. Para hacer honor a la verdad, fue Tomás Bretón —situado en el primer plano de la imagen, a la derecha— quien tomó las riendas de la agrupación aquel día, mientras que María Rodrigo concurrió al acto en calidad de compositora. Sin embargo,

PIESTA MUSICAL
MADRID. CONCIERTO EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Fig. 3 María Rodrigo posando delante de la Orquesta del Conservatorio de Madrid, 1909. Fotografía de R. Cifuentes, *Actualidades*, Madrid, 26-5-1909, p. 18. Biblioteca Nacional de España.

era tan atractivo para el público ver a una mujer desenvolviéndose en esas lides, que el fotógrafo del semanario debió de preferir esta instantánea prefabricada como forma de eternizar el presente. Nada más actual para el fotoperiodismo de inicios del siglo xx que este estudiado posado.

Real y sumamente efectista es esa otra fotografía de Adela Anaya dirigiendo su himno en favor de la Segunda República, durante el acto celebrado el 24 de mayo de 1931 en la recién concluida Plaza de Toros de Madrid [Fig. 4]. Tanto la prensa como los testimonios gráficos hablan de un lleno rebosante —recordemos que Las Ventas tenía un aforo de más de veinte mil espectadores—, así como de la asistencia de relevantes figuras políticas, como el entonces ministro de Trabajo (Francisco Largo Caballero), el alcalde de Madrid (Pedro Rico) o el gobernador civil (Eduardo Ortega y Gasset)¹⁴. Hasta tres

¹² Pilar Serrano Betored, *María de Pablos: el sueño truncado*, Madrid, Fundación Don Juan de Borbón / Ayuntamiento de Segovia, 2020, p. 38.

¹³ Noelia Lorenta Monzón, *op. cit.*, pp. 163 y 254.

¹⁴ «Los obreros parados», *El Sol*, Madrid, 26-5-1931, p. 12.

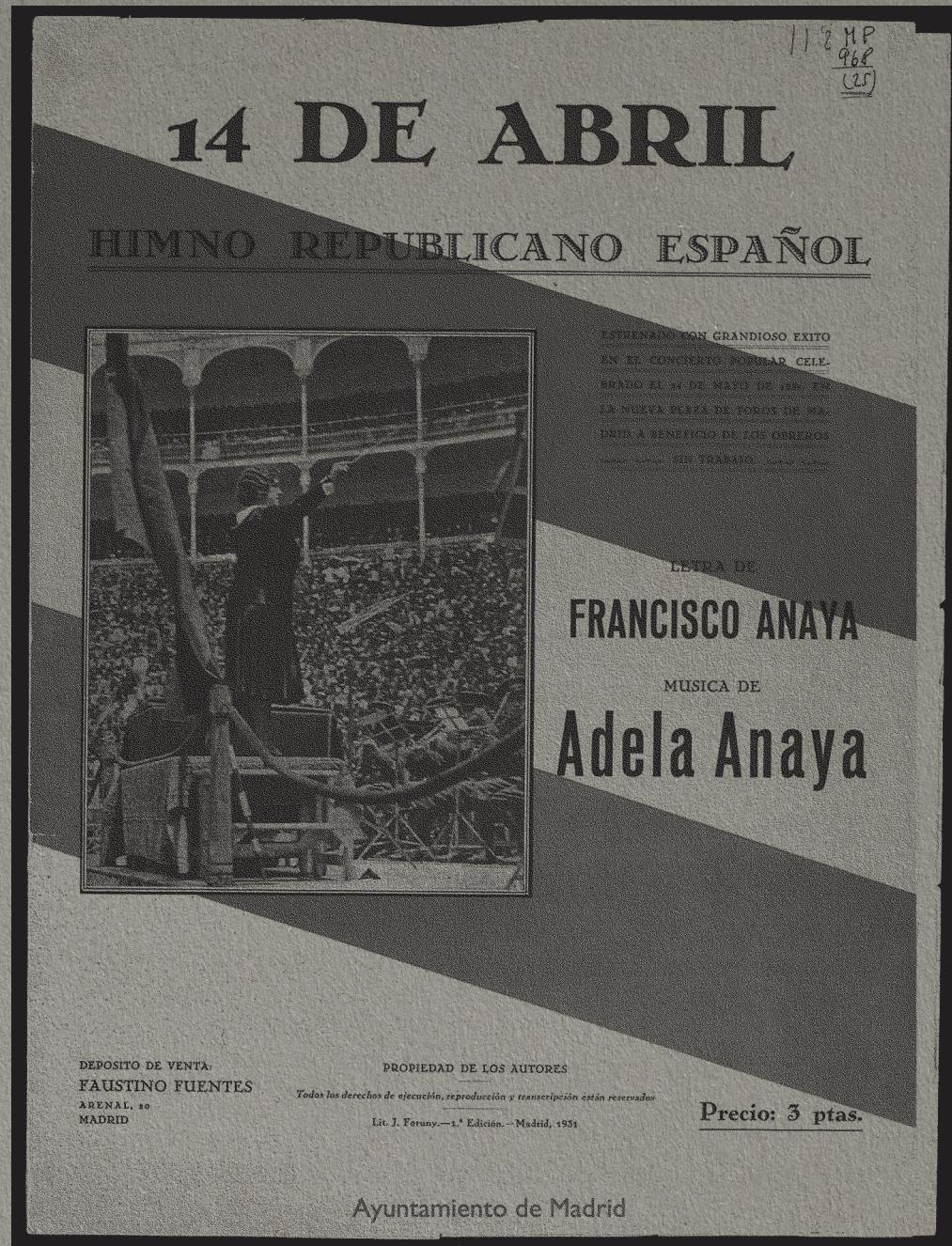


Fig. 4 Cubierta de la partitura *14 de abril. Himno republicano español*, con música de Adela Anaya y texto de Francisco Anaya, Madrid, Faustino Fuentes, 1931. Biblioteca Musical Víctor Espinós.

veces tuvo que repetirse la pieza, ante el fervoroso entusiasmo del público. La cantidad y calidad del auditorio bastarían para impresionar al director más experimentado; sin embargo, la cámara captó a una Adela Anaya confiada en sí misma, con un pleno dominio de la escena y un gesto enérgico y preciso. Que la imagen no nos miente lo demuestra un noticiario sonoro recientemente localizado, en el que se incluye una secuencia dedicada precisamente a esta interpretación histórica¹⁵. Vista en el audiovisual, Anaya gana en efectismo y seguridad; la directora y compositora encarna como nadie la imagen del empoderamiento en música.

Además de legitimarse como directoras de orquesta, las creadoras de la Edad de Plata mostraron una gran determinación para integrarse en los circuitos profesionales. Este es el caso de Montserrat Campmany, cuya trayectoria resume como pocas la unidad cultural entre España y América. Tras establecerse en Buenos Aires, la compositora de apenas veinte años se convirtió en la primera mujer en ingresar como socio activo en la Sociedad Nacional de Música, la actual Asociación Argentina de Compositores. Con ello, abrió un nuevo camino para la validación femenina y contribuyó a reducir la desigualdad de género. Desde el ámbito provincial, un elevado número de mujeres puso su mayor empeño en culminar y/o validar sus estudios a través del Conservatorio de Madrid. Buen ejemplo de ello es Obdulia Prieto, quien consiguió una beca de la Diputación de Ourense para seguir formándose en la capital. Era una de las primeras ayudas, si no la primera, que concedía esta administración provincial a una mujer, lo que demuestra que, desde la periferia del país —donde las inercias eran más difíciles de romper—, también los obstáculos se empezaban a resquebrajar.

Si nos centramos en el terreno puramente musical, la lista de hitos y «primeras veces» muestra una puesta al día vertiginosa de estas mujeres, capaces de transgredir las prácticas institucionalizadas. Antes señalábamos que la compositora catalana Luisa Casagemas Coll fue la primera mujer en escribir una ópera en España. Nos referimos a *Schiava e Regina*, una obra en tres actos concluida en 1892, cuando la autora contaba con dieciocho años de edad. Pese a la buena acogida que tuvo en las audiciones privadas, al galardón recibido

¹⁵ *El amanecer de una nueva era en España*, noticiario sonoro de Fox Movietone, Madrid, 1931, en: <https://www.youtube.com/watch?v=8AsNI-HloXY>.

en la Exposición Universal de Chicago (1893) y a las sucesivas previsiones de estreno por parte del Teatre del Liceu, la partitura nunca se llegó a representar en público —otra más—. Sí lo consiguió María Rodrigo con *Becqueriana*, una ópera en un acto inspirada en una rima de Gustavo Adolfo Bécquer, posiblemente escrita durante su estancia formativa en Múnich, en 1913. El estreno se realizó dos años más tarde en el Teatro de la Zarzuela, con gran repercusión mediática. El hecho de ser la autora una mujer hizo que fuera entendido como un acontecimiento excepcional y anómalo, y propició la circulación de todo tipo de prejuicios y chanzas. De ahí la siguiente afirmación del crítico Argos, quien, entre bromas y veras, se hacía eco de las tensiones a las que se enfrentaría María Rodrigo durante los días y horas previos al montaje: «Yo, si fuera señorita compositora y leyese tales conceptos, me retiraba discretamente por el foro o me desmayaba antes de llegar»¹⁶.

En último término, la escasez de óperas firmadas por mujeres y sus dificultades para hacerse un hueco en la escena musical estuvo condicionada por la creencia de que las compositoras debían evitar el gran formato y ceñirse a los géneros menores, con particular énfasis en la canción. Sinfonías, conciertos, óperas o cuartetos requerían de racionalidad y genio, dos cualidades consideradas ajenas al género femenino, que, por naturaleza —afirmaban—, tendía a lo irracional, lo pequeño y lo infantil¹⁷. Ante tal argumento —convertido en falsa verdad biológica—, llama la atención que Casagemas o Rodrigo plantasen cara a esos falsos mitos y se atrevieran a inmiscuirse en el teatro lírico. Como resulta osado que Rosa García Ascot, María de Pablos, María Teresa Prieto o Emiliana de Zubeldía —entre otras muchas— hicieran caso omiso a esos prejuicios revestidos de ciencia y produjeron un importante corpus orquestal.

Exiliadas y diversas

La conquista de géneros fue paralela a la apropiación de lenguajes creativos. En sí misma, la Edad de Plata fue una época marcada por la riqueza y diversidad de propuestas e itinerarios artísticos. Quien se acerque a este periodo descubrirá numerosas obras impulsadas por los movimientos de vanguardia —fundamentalmente, por el neopopularismo, el neoclasicismo y el dodecafónismo—, en convivencia con otros repertorios que perpetúan lo mejor del canon decimonónico centroeuropeo. A ello se suman las canciones y cuplés propios de la escena popular, así como numerosos títulos de zarzuela, que en estos años seguía siendo una de las principales formas de ocio urbano. Pues bien: ni una sola de estas tendencias fue ajena a las mujeres, abiertas a esa pluralidad de técnicas y caminos compositivos que se vieron multiplicados con la experiencia del exilio.

En ese marco heterogéneo, caracterizado por el antídogmatismo y la búsqueda de nuevos medios de expresión, destacan las propuestas aperturistas de diferentes autoras que vivieron a caballo entre España y Latinoamérica, a donde llegaron empujadas por el exilio en sus diversas variantes. Sin ir más lejos, la compositora hispano-mexicana María Teresa Prieto (1895-1982) transitó por el romanticismo, el neopopularismo y el dodecafónismo, lo que demuestra su capacidad camaleónica para reinventarse, dando respuesta a la exigencia de novedad impuesta por las vanguardias. Pese a esa apertura creativa, en su amplio catálogo reaparecen dos rasgos que le otorgan un sello personal: la inclinación hacia un lenguaje modal y la incorporación recurrente de melodías populares. Conste, sin embargo, que incluso en sus creaciones con reminiscencias españolas, Prieto termina siendo distintivamente mexicana, lo que nos lleva a analizar su obra como un auténtico crisol de influencias.

La trayectoria artística de Emiliana de Zubeldía (1888-1987), también afincada en México, demuestra igualmente los efectos enriquecedores de la movilidad geográfica. Su temperamento inquieto la llevó a tentar todos los «ismos» y a romper con los medios de expresión heredados. En su primera etapa, ligada a Pamplona y París, hizo incursiones en el bitonalismo, el atonalismo y la modalidad, y se hizo eco de las prolongadas resonancias de Stravinski y, sobre todo, de Debussy. Desde los años treinta, y ya en tierras americanas,

¹⁶ Argos, «Madrid al día. Impresiones», *La Región Extremeña*, Badajoz, 13-4-1915, p. 1, en Noelia Lorenta Monzón, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷ Alejandra Quintana, «Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico», *Universitas Humanística*, n.º 58, 2024, pp. 114-135.

Zubeldía exploró un nuevo sistema compositivo entroncado en las teorías acústicas del investigador mexicano Augusto Novaro. Con todo, esa permanente tendencia modernizadora se alimentó siempre del germen popular, a menudo entronizado como epítome de su propia identidad.

La transferencia cultural y la originalidad son también las claves para entender la producción de Montserrat Campmany (1901-1995), una compositora nacida en Barcelona, pero que desarrolló buena parte de su carrera en Argentina. Desde los ocho hasta los veintiocho años se estableció junto con su familia en Buenos Aires, a donde regresó en 1939 huyendo de la dictadura franquista, tras un paréntesis de diez años de residencia en la Ciudad Condal. Desde entonces, vivió plenamente integrada en el grupo de compositores argentinos, bebiendo de las escalas incas y estimulada por la labor de jóvenes creadores como Alberto Ginastera. Según ella misma reconoce en unas notas autobiográficas, Campmany cultivó en los años treinta un lenguaje de corte stravinskiano, enriquecido por las escalas pentatónicas y los ritmos incisivos de las danzas indias americanas. Sin embargo, tras escuchar algunas obras de Alban Berg y leer los textos de Carlos Paz sobre el dodecafonismo, la autora abrazó este sistema de composición, lo que acabó por asentar su estilo (inter)nacionalista.

La compositora madrileña María Rodrigo (1888-1967) fue la que más prestigio adquirió en los círculos profesionales españoles durante las primeras décadas del siglo xx, lo que no impidió que, tras su marcha al destierro, fuera incluida en los relatos históricos únicamente de forma marginal, segregada de sus compañeros varones, como parte de una excepcionalidad. Su catálogo, fuertemente condicionado por las circunstancias externas, evidencia la síntesis entre el wagnerismo, el debussysmo y los rasgos populares de carácter andalucista. A partir de los años treinta, Rodrigo depuró su lenguaje, en consonancia con las tendencias neoclásicas que triunfaban en la época. Ciertos es que su salida al exilio coincidió con una reducción drástica de su actividad compositiva; sin embargo, la autora dejó una profunda huella en Colombia y Puerto Rico, gracias a la intensa labor docente que ejerció.

En este cruce entre exilio y vanguardia, no podemos ignorar la experiencia de Rosa García Ascot (1902-2002), quien siguió en su obra el modelo neoclásico de Manuel de Falla. Durante su periodo formativo, y bajo la tutela

del maestro gaditano, la joven compositora analizó en detalle diferentes sonatas de Domenico Scarlatti [Fig. 5]. Esta inmersión en el lenguaje dieciochesco se traslució luego en su quehacer musical, que imbrica los retornos al pasado con los efectos armónicos más avanzados. Hasta hace relativamente poco, la trayectoria de García Ascot había servido para ejemplificar el efecto devastador del exilio sobre las mentes creadoras, pues la autora abandonó la composición al instalarse en México, en 1939, y se retiró de los escenarios como intérprete en 1947. Desde luego, no hay que minusvalorar la tragedia que supuso el desplazamiento forzoso de los vencidos en la Guerra Civil y el efecto inhibidor que tuvo el desarraigamiento en numerosos artistas. Siempre resonarán en nuestra memoria los versos de Luis Cernuda, cuya voz poética transmite como pocas la nueva condición del exiliado, solo anclado a la vida a través de la memoria:

Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
de todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.
[...]
Amargos son los días
de la vida, viviendo
solo una larga espera
a fuerza de recuerdos¹⁸.

Pero las recientes investigaciones demuestran que la compositora y pianista desarrolló una intensa actividad como galerista en México, lo que supone otra forma de crecimiento y desarrollo artístico. Es la cara y el envés del exilio, con sus complejos y multifacéticos procesos.

Tras poner la lente sobre estos itinerarios biográficos, podemos concluir que, a nivel global, las redes de contacto desarrolladas en el exilio influyeron notablemente en el reconocimiento alcanzado por la mayoría de las compositoras expatriadas. Por añadidura, es posible que la experiencia vital

¹⁸ Luis Cernuda, «Un español habla de su tierra», *Las nubes*, 1939.

Analisis de la sonata número 49 de
Scarlatti (compuesta en la mayor)

Tono de si menor.

Los diez primeros compases están en si
menor pero se advierte en el bajo un mo-
vimiento de Tónica sub-dominante hasta
el dominante y va en la primera mitad del
compas 11º a la sub-dominante, a la
segunda a la dominante y al compas
12º va a la Tónica: es decir una cadencia
perfecta.

En el compas 13 en la última
parte de la segunda mitad, por un fol.

Fig. 5 Ejercicio de análisis de Rosa García Ascot de una de las sonatas de Domenico Scarlatti, p. 9.
Reproducida con la amable autorización del Archivo Manuel de Falla.

derivada de la migración —forzosa, en la mayoría de los casos— eximiera a muchas de estas creadoras de la presión social que las relegaba al hogar. Aunque el machismo imperara también en las escenas de acogida, el hecho de ser «extranjeras» pudo brindarles ciertas libertades y proporcionarles una autoimagen creativa más segura de sí mismas¹⁹. Al fin y al cabo, aunque infravaloradas, todas estas voces femeninas han sido objeto de una recuperación parcial.

Por el contrario, el panorama de aquellas compositoras que permanecieron en España y desarrollaron su actividad desde el exilio interior, de forma aislada, es aún —si cabe— más desolador. Su representación en la historia de la música es anecdótica, cuando no nula, pues carecen de cualquier fama y visibilidad. La aportación de Emma Chacón (1886-1972) ha alcanzado cierta notoriedad en fechas muy recientes, lo que permite ubicar su personalidad artística como un encuentro entre los medios de expresión románticos, los toques impresionistas y el sabor español. Posiblemente, su lenguaje poco experimental y su inclinación hacia la canción —encuadrada dentro de los mal llamados «géneros menores»— han contribuido a esta recuperación tardía. De otras creadoras, como Luisa Casagemas (1863-ca. 1942) o Carmen Santiago de Merás (1917-2005), no tenemos siquiera una semblanza completa, aunque lo poco que se ha interpretado de ellas apunta a que navegaron por mundos sonoros sugerentes y diversos, que oscilan desde la ópera italiana-izante que imperó en el cambio de siglo hasta las melodías inspiradas en la voz del pueblo.

En este mapa del exilio interior no podemos dejar de citar a María de Pablos (1904-1990), otra compositora olvidada hasta fechas muy recientes, pese a la calidad innegable de su producción. Su condición de mujer, su alejamiento de la primera línea de la vanguardia y su fusión de recursos propios de las tradiciones germana y francesa no ayudaron a integrarla en el canon. Ahora bien, si dejamos al margen absurdos prejuicios estéticos sobre lo viejo y lo nuevo, sobre lo propio y lo foráneo, coincidiremos en que se trata de una

compositora de enorme calidad, cuya producción sobresale por su orquestación exquisita y su manejo de las grandes formas.

Es célebre la afirmación del eminente director de orquesta británico Thomas Beecham, quien, hacia 1944, declaró: «No hay compositoras, nunca las hubo y posiblemente nunca existirán»²⁰. Tras este recorrido por las primeras décadas del siglo xx en España, podemos desmentir a Beecham y afirmar de modo rotundo: hubo muchas compositoras en la Edad de Plata y, posiblemente, aún quedan muchas más por recuperar.

ELENA TORRES CLEMENTE
Universidad Complutense de Madrid

¹⁹ Claudia Christina Chibici-Revneanu, «Migrating Towards Growth and Oblivion? A Contextual Account of the Lives and Work of Spanish-Mexican Composers María Teresa Prieto and Emiliana de Zubeldía», *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, tomo 6, febrero-diciembre 2020, pp. 1-34.

²⁰ Thomas Beecham, «The Position of Women in Music», *Vogue's First Reader*, Melbourne, Georgian House, 1944, p. 416.

SOBRE
EXILIO

VOCES AL
MARGEN:
MÚSICAS
ESPAÑOLAS
EXILIADAS EN
MÉXICO

CONSUELO
CARREDANO

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CARREDANO, Consuelo y PICÚN, Olga (eds.), *Procesos del exilio republicano español en América Latina. Estudios desde la música*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM [en prensa].

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las mujeres republicanas en México*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 2009.

EGIDO LEÓN, Ángeles, EIROA SAN FRANCISCO, Matilde et al. (eds.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2021.

GUASCH MARÍ, Yolanda, «Las artistas exiliadas en México y sus descendientes en las bases de datos. Análisis y propuesta», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 1 extraordinario, 2021, en <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>.

TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

A la llegada de los exiliados españoles a México, el país atravesaba un momento de transición complejo y contradictorio. Tras los años de la Revolución y el periodo de reconstrucción nacional encabezado por los Gobiernos posrevolucionarios, México vivía un proceso de consolidación institucional, modernización cultural y búsqueda de identidad. La política de asilo promovida por el presidente Lázaro Cárdenas respondía no solo a una convicción humanitaria y solidaria, sino también al propósito de fortalecer el proyecto cultural y educativo del Estado mexicano, abierto a las corrientes progresistas y al pensamiento republicano. En ese marco, la llegada de intelectuales, artistas, científicos, maestros y profesionales españoles enriqueció de manera notable la vida cultural y académica del país. La confluencia entre el reformismo cardenista y la experiencia intelectual republicana generó un clima propicio para el intercambio de ideas y para la creación de instituciones, publicaciones y proyectos que marcaron la cultura mexicana de las décadas siguientes.

Los estudios sobre el exilio han experimentado un giro significativo con la incorporación de la perspectiva de género, lo que ha permitido visibilizar la experiencia de las mujeres como sujetos históricos y agentes culturales. Desde esta mirada, el exilio se concibe no solo como desplazamiento político, sino también como un proceso de reconstrucción identitaria, afectiva y profesional. Dentro de este amplio movimiento, las mujeres exiliadas desempeñaron un papel fundamental, aunque históricamente menos atendido: participaron activamente en la docencia, la ciencia, las artes, la literatura y la organización cultural, aportando nuevas perspectivas sobre la educación, el feminismo y la vida pública. Su inserción en la sociedad mexicana transformó sus propias trayectorias personales y contribuyó a redefinir el papel de las mujeres en los ámbitos intelectual y profesional del México moderno¹.

La perspectiva de género permite revisar ese relato y atender a procesos que, sin ser marginales en términos de impacto, han quedado opacados por mecanismos de invisibilización. Al situar el foco en las músicas exiliadas, se busca comprender cómo enfrentaron el desarraigo, cuáles fueron sus estra-

¹ Entre las primeras contribuciones sobre las experiencias femeninas del exilio republicano se encuentran los trabajos de Pilar Domínguez Prats, *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las mujeres republicanas en México*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 2009 y de Enriqueta Tuñón Pablos, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

tegias de inserción, qué obstáculos específicos encontraron y en qué medida su experiencia difirió —o no— de la de sus colegas varones en un contexto común de acogida.

Tras la Guerra Civil, y en algunos casos en medio del conflicto, México se convirtió en un destino seguro para numerosos españoles, gracias a la política de asilo del Gobierno cardenista y al dinamismo cultural del país en plena modernización. Junto a intelectuales, científicos y artistas llegaron músicos —intérpretes, compositores y maestros—, cuyas trayectorias fueron recibidas con atención desigual. Aunque en ocasiones mujeres y hombres compartieron espacios de trabajo e instituciones, las primeras enfrentaron condicionantes de género que afectaron su visibilidad, su inserción profesional y la preservación de su legado; en casos extremos, incluso condujeron al abandono de su vocación.

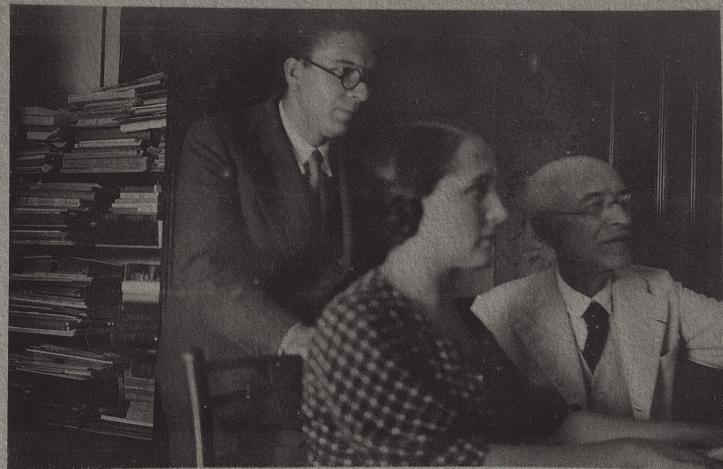
Para una mujer música, el exilio republicano supuso un doble desplazamiento. Por un lado, el geográfico y político: abandonar España y reconstruir la vida en México, donde las referencias culturales eran a la vez familiares y ajenas. Por otro, el de género: reconfigurar su posición en un medio profesional históricamente masculinizado, en el que la autoridad compositiva, la dirección de conjuntos y la ocupación de puestos clave en instituciones musicales se concebían como ámbitos masculinos. No deja de sorprender que la primera mujer en dirigir el Conservatorio Nacional de Música fuera la pianista mexicana María Teresa Rodríguez, entre 1988 y 1991, lo que da cuenta de la persistencia de las estructuras.

Esta doble condición de la música refugiada se reflejó en aspectos concretos de sus trayectorias vitales: la valoración de credenciales obtenidas en conservatorios españoles; la negociación de espacios de autoridad en instituciones mexicanas; la administración del tiempo entre docencia, ensayos y responsabilidades familiares; y la exposición a lecturas morales sobre la presencia femenina en determinados entornos. El exilio no eliminó los sesgos de género: los desplazó y, en ocasiones, los intensificó. Algunas tampoco lograron sustituirse a etiquetas como «esposas de» o «hermanas de», fórmulas frecuentes en las narrativas culturales, como ha señalado la historiadora Yolanda Guasch².

Estas desigualdades se manifestaron incluso antes de la llegada a México. La Junta de Cultura Española, creada en París para proteger a los inte-

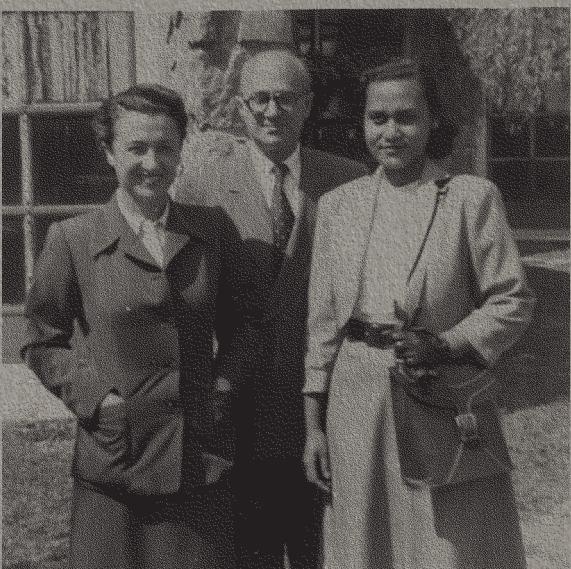


Carmen Dorronsoro, ca. 1930. Cortesía de María Elena Álvarez Buylla.



Rosa García Ascot,
Manuel de Falla y Jesús
Bal y Gay en el Carmen
de la Antequera,
Granada, 1935. Archivo
Manuel de Falla.

Carmen Dorronsoro,
Rodolfo Halffter e Isolda
Acevedo en el Con-
servatorio Nacional de
Música de México,
ca. 1965. Cortesía de
María Elena Álvarez
Buylla.



lectuales exiliados y preservar la cultura republicana, estuvo integrada exclusivamente por hombres. Asimismo, en las listas de músicos invitados personalmente por dicha junta para trasladarse a México no figuró una sola mujer, pese a la existencia de creadoras, académicas y profesionales en el ámbito musical. Entre los beneficiarios se encontraban destacados compositores e intérpretes, críticos, musicólogos, folcloristas y docentes, lo que evidencia una selección atravesada por jerarquías de género³.

Aunque los estudios sobre las exiliadas republicanas en México han recuperado la memoria de algunas mujeres —maestras, científicas, artistas e intelectuales que participaron activamente en la vida cultural mexicana⁴—, el caso de las músicas, salvo algunas excepciones, ha permanecido prácticamente ausente. Algo similar ocurre con el llamado exilio «selecto y prematuro» —según expresión del politólogo Rafael Segovia, también exiliado— vinculado a la fundación de la Casa de España en México, creada y dirigida por hombres conforme a las prácticas de la época.

En los testimonios de algunos miembros fundadores de la Casa aparece la figura discreta de Manuela Mota, esposa del presidente de la institución, el escritor Alfonso Reyes, como apoyo fundamental para los recién llegados a la hora de conseguir un lugar donde instalarse y adquirir lo indispensable para iniciar su vida en México. Estudiante destacada de la Escuela Nacional Preparatoria y políglota, la vida de Manuela Mota quedó supeditada a las experiencias del rol conyugal en torno a un intelectual de prestigio⁵. Su caso ilustra el de otras mujeres que sacrificaron sus propias trayectorias en favor de las de sus parejas, aun cuando contaban con una formación sólida y posibilidades de desarrollo. Ese será igualmente el caso no solo de «Manuelita», sino de «Rosita», como solía llamarse a la pianista y compositora Rosa García Ascot (1902).

² Yolanda Guasch Marí, «Las artistas exiliadas en México y sus descendientes en las bases de datos. Análisis y propuesta», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 1 extraordinario, 2021, p. 128, en <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>.

³ Consuelo Carredano, «Sonidos en el exilio. La experiencia de los músicos republicanos españoles en México», en Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.), *Procesos del exilio republicano español en América Latina. Estudios desde la música*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM [en prensa].

⁴ Pilar Domínguez Prats, *op. cit.*

⁵ Jorge Pedraza Salinas, «Manuelita Mota de Reyes, esposa ejemplar», en REGIO.com: <https://elregio.com/Noticia/d3659589-0d8e-4d3b-b429-86c21bbcbc34>, 2016.

Asimismo, las estructuras patriarcales dificultaron que las mujeres emprendieran solas el camino del exilio. Aquellas que no viajaban acompañadas por un hombre —viudas, divorciadas, separadas o solteras— enfrentaron mayores obstáculos, por lo que algunas optaron por presentarse como esposas, hijas o hermanas de otros refugiados para garantizar su pasaje en los barcos que partían de puertos franceses y del norte de África hacia América. Las ayudas otorgadas por los organismos republicanos en México se entregaban generalmente a los hombres en tanto «cabezas de familia», salvo en ausencia justificada de estos. En consecuencia, las desigualdades y asimetrías sociales se hicieron aún más evidentes para ellas en el exilio⁶.

Presencias mínimas, aportes silenciados

A pesar de su presencia y participación activa en ciertos circuitos culturales del exilio, la historia de las mujeres músicas republicanas en México continúa marcada por lagunas, silencios documentales y ausencias en los relatos consolidados. Su paso por instituciones educativas, asociaciones culturales, redes comunitarias y espacios artísticos es todavía difícil de rastrear, no por falta de contribuciones, sino por la escasa huella escrita que dejaron —o que se les permitió dejar— en los archivos. La fragmentación de la memoria del exilio femenino se hace especialmente evidente al observar momentos fundacionales, donde los nombres de las mujeres aparecen de manera tangencial o directamente se diluyen en registros colectivos. Un ejemplo elocuente lo constituye el viaje inaugural del buque Sinaia, episodio simbólico en la narrativa del exilio, que también revela los límites de visibilidad y participación que enfrentaron las mujeres músicas desde el inicio de su travesía hacia México.

Durante el viaje del Sinaia, que transportó al primer contingente de refugiados republicanos a México, se editó el *Diario de a bordo*, una publicación colectiva que registró noticias internacionales, textos literarios, activida-

des culturales, poemas, dibujos e ilustraciones⁷. A pesar de la diversidad ideológica entre los pasajeros, la iniciativa constituyó un espacio de convivencia y cohesión. Sin embargo, la presencia femenina fue marginal: su participación pública se limitó principalmente a concursos de baile y a interacciones sociales informales. Aunque las mujeres contaban con plenos derechos como ciudadanas republicanas, la mayoría quedó al margen de los debates políticos. Solo dos figuras lograron visibilidad durante el viaje: Susana Gamboa (Susana Steel Leibowitz), periodista y promotora cultural estadounidense, quien ofreció conferencias sobre México, y la soprano Amparo Aliaga Sanz, encargada de amenizar las veladas musicales⁸.

La historiografía del exilio republicano ha privilegiado las trayectorias masculinas, más visibles en la esfera pública y mejor documentadas en archivos e instituciones culturales. No obstante, la escasa presencia de mujeres en estos relatos no debe interpretarse como ausencia de aportaciones. Su invisibilización responde a dinámicas diversas: la limitada cobertura que las intérpretes solistas o acompañantes recibieron en la prensa, la omisión reiterada de nombres femeninos en programas de mano, la fragmentación de archivos derivada de desplazamientos sucesivos y criterios historiográficos centrados en repertorios canónicos —particularmente sinfónicos— que excluyeron formatos asociados a prácticas domésticas y educativas. En este marco, la labor de muchas mujeres quedó circunscrita a espacios menos visibles pero fundamentales para la vida cultural del exilio. El dato de que más de doscientas maestras pasaron por los colegios españoles de la Ciudad de México sugiere una presencia significativa en el ámbito educativo y plantea interrogantes sobre cuántas de ellas estuvieron vinculadas a la enseñanza musical. Conviene recordar que, en la formación femenina de la clase media española, el estudio del piano y otros aprendizajes artísticos coexistían con labores domésticas como la costura y el bordado, lo que ofrecía a algunas exiliadas un capital cultural susceptible de convertirse en recurso laboral.

⁷ Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Sinaia: diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, edición facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1989.

⁸ Olga Picún, «La ruta de la Banda Madrid. De la guerra civil al exilio», Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.), *Procesos del exilio republicano español en América Latina. Estudios desde la música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) [en prensa], publicación en 2026.

⁶ María Dolores Ramos, «Memoria de la España peregrina. Reflexiones sobre el exilio republicano femenino: caminos, huellas y experiencias de fronteras», *Mujeres en el exilio republicano de 1939*, editado por Ángeles Egido León, Matilde Eiroa San Francisco et al., Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2021, pp. 57-58.

Carmen Dorronsoro
junto con otros estudiantes de la clase de
Música de Cámara
impartida por Rogelio
Villar (*La esfera*, Madrid,
9 de junio de 1923, p. 7).
Biblioteca Nacional
de España.

LA MÚSICA DE CÁMARA DEL CONSERVATORIO



El maestro Rogelio Villar con los alumnos de la clase de Música de Cámara, después del ejercicio escolar celebrado recientemente

FOT. MARÍN

NINGUNA persona culta puede negar la importancia de las enseñanzas de ampliación y cultura, llamadas accesorias, tales como la Estética é Historia de la Música, Música de Cámara, Acompañamiento al piano, Conjunto instrumental y vocal, así como las de Historia de la Literatura dramática é Indumentaria en la sección de Declamación, imprescindibles para la educación profesional y artística del alumno, obligatorias en nuestro Conservatorio hace ya bastantes años, aunque hasta hace poco no se haya cumplido el precepto reglamentario de asistir á ellas ó concederlas la atención que merecen.

Dan oportunidad á estos comentarios el último ejercicio escolar que los alumnos de la clase de Música de Cámara del Conservatorio acaban de celebrar muy brillantemente.

Desde que se fundó el Conservatorio, y va para un siglo, la asignatura de Música de Cámara figuraba en el plan de enseñanza de este Centro con carácter puramente decorativo—salvo el corto período que la regen-

tó el ilustre artista D. Jesús Monasterio—. Ejercicios escolares de esta asignatura no se habían celebrado hasta que el maestro Villar los ha implantado, con un acierto que no puede á nadie extrañar, teniendo en cuenta que concurre á su clase lo más selecto del alumado.

El programa, interpretado por los jóvenes alumnos señoritas Luisa Porras, Dolores Ventosa y Carmen Dorronsoro, y por Jesús Dópico, Adolfo Wagener, Jorge Rubert Lyon, Juan Quintero y Jesús Fernández, fué un programa serio, clásico, en el que figuraban dos sonatas de Bach—una para flauta y piano, y otra para violín y piano—; un trío, para piano, violín y violoncelo, de Haydn, y una sonata, para violin y piano, de Haendel, que los novedos artistas interpretaron con gran discreción, siendo muy aplaudidos, aplausos que les servirán de estímulo para perfeccionar sus estudios, habituándose á tocar en público música de conjunto, uno—entre otros—de los fines que la enseñanza de la Música de Cámara tiene en los Conservatorios bien organizados.

A pesar de que los reconocimientos públicos tendieron a favorecer a los hombres, las músicas exiliadas encontraron vías alternativas para ejercer y sostener su actividad profesional: docencia privada muy demandada entre familias exiliadas y mexicanas, composición de repertorio didáctico, participación en sociedades culturales republicanas y circulación por circuitos comunitarios que brindaron apoyo y audiencia. La movilidad ocupacional y el pluriempleo fueron sellos distintivos en los procesos de inserción laboral de numerosos exiliados. Como ha señalado Pilar Domínguez Prats: «El trabajo femenino remunerado fue un elemento clave para que los grupos familiares pudieran afrontar el exilio con éxito durante los primeros años de adaptación al país»⁹. La pianista Carmen Dorronsoro (1909-?) trabajó incluso como ama de llaves y como extra en el cine mexicano; Rosa García Ascot estableció una tienda de pinturas para artistas que posteriormente convirtió en una galería; y Dolors Porta (1910-1996) terminó fabricando muñecas para sobrevivir. Si bien sobre ellas contamos con más información, de otras, como la pianista Pilar Escobar Arango (1909-1973), apenas conocemos algunos datos. Tras ejercer como docente en colonias infantiles durante la Guerra Civil y exiliarse en Francia, llegó a México en 1942, donde su rastro queda prácticamente reducido a registros de ayuda a refugiados. Regresó posteriormente a España para después continuar su labor docente en Estados Unidos. Como en tantos otros casos, su itinerario profesional quedó fragmentado y apenas documentado, exemplificando los silencios que rodean las biografías musicales femeninas en el exilio republicano.

Como es sabido, la gran mayoría de los exiliados se estableció en la Ciudad de México. Pero algunos, frente a la dificultad para conseguir trabajo, se vieron en la necesidad de abandonar la capital y probar suerte en ciudades de provincia. Ese fue el caso de dos músicas, ambas pianistas: la profesora Sofía Ramón Llige (1903-1999) resolvió probar suerte en Acapulco¹⁰. Según comunicaba al Comité de socorros de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), le habían hablado de la importancia creciente que estaba adquiriendo el puerto del Pacífico y de la posibilidad de encontrar trabajo en este.

⁹ Pilar Domínguez Prats, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Sofía no pudo embarcar en el Ipanema con su familia (sus padres y dos hermanas); poco antes de zarpar, se contagió de escarlatina. Al parecer, ella viajó a Nueva York en el De Grasse en enero de 1940 y después se desplazó en tren hasta Ciudad de México.

Otro caso similar es el de Antonia N. Ocaña Sánchez, «profesora de piano, solfeo y teoría», —soltera— según los datos que aparecen en un informe a la Comisión de ayuda de la JARE. Nacida en San Andrés del Palomar, Barcelona, llegó a México con veintitrés años, a bordo del vapor Monterrey, procedente de República Dominicana. En España estaba por terminar el último curso del profesorado musical en el Liceo de Barcelona y, al estallar la guerra, trabajaba en el grupo escolar número 19 de la Generalitat de Catalunya. Desde 1934, se había afiliado a la CNT. Según parece, o al menos no consta lo contrario en su expediente, no solicitó apoyo económico (solo se le dispensó el pago de la cédula de extranjero, que fue asumido por la JARE), pero sí la autorización para trasladarse a Veracruz, permiso que le fue concedido¹¹.

Entre la visibilidad y las sombras

En suma, el panorama anterior evidencia que la presencia femenina en el exilio republicano no fue marginal, aunque su visibilidad haya sido limitada por factores documentales, institucionales y socioculturales. Las trayectorias recuperadas muestran respuestas diversas ante el desarraigo: algunas mujeres lograron insertarse en espacios educativos y culturales, mientras otras vieron interrumpidas sus carreras o quedaron relegadas a un segundo plano, con frecuencia a la sombra de figuras masculinas. Este abanico de experiencias permite comprender la complejidad de las condiciones que moldearon la vida profesional y personal de las exiliadas. Con este marco en mente, conviene examinar casos particulares que ilustran distintas formas de adaptación, continuidad y renuncia.

Si bien los exiliados republicanos varones accedieron con mayor rapidez a cátedras, direcciones musicales y encargos de composición, las mujeres enfrentaron obstáculos adicionales para legitimar su trabajo, sujetos además a expectativas morales sobre su conducta y desempeño artístico. El itinerario de la citada pianista Carmen Dorronsoro resulta ilustrativo¹². Formada brillantemente en el Conservatorio de Madrid, proyectaba perfeccionar sus estudios

¹¹ Expediente de Antonia N. Ocaña Sánchez, caja 143, signatura 12/2830, Alcalá de Henares, Archivo de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), Archivo General de la Administración.

en el extranjero cuando la guerra trastocó sus planes. La militancia republicana surgió casi de manera circunstancial y, en ese contexto, conoció al filósofo Wenceslao Roces, con quien más tarde contrajo matrimonio. Su llegada a México puso en evidencia las dificultades de inserción profesional femenina: antes de ocupar un puesto estable trabajó como ama de llaves —según se apuntó antes—, como profesora de piano particular y pianista acompañante de una cupletista española en cabarets y fiestas de sociedad, e, incluso, tuvo dos participaciones ocasionales en el cine mexicano¹³.

En 1946 fue nombrada bibliotecaria del Conservatorio Nacional, gracias al apoyo del compositor Carlos Chávez, quien gestionó su contratación frente a la resistencia expresada por sectores de la prensa a la presencia de una mujer, y extranjera, en un cargo público. Desde ese puesto —que ejerció hasta su jubilación— reorganizó el acervo, estableció procedimientos bibliográficos y dio forma a una colección que se convirtió en referencia para la formación musical en México. Sin embargo, su trayectoria quedó opacada por la prominencia pública de Roces, cuya visibilidad intelectual y académica contribuyó a relegar su figura en los relatos del exilio. Mientras que Roces ocupó espacios altamente visibles —la cátedra universitaria, la traducción de obras fundamentales y el ámbito editorial—, ella desarrolló una labor discreta pero esencial en el campo musical y bibliotecario, ámbitos tradicionalmente menos documentados.

Otro ejemplo significativo es el de la compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982), cuya figura hasta hace poco había recibido una atención limitada en la historiografía musical¹⁴. Aunque su llegada a México en octubre de 1936 no obedeció de manera directa a razones políticas —como señala su

¹² Olga Picún y Consuelo Carredano, «Músicos en la sombra: historias desconocidas del exilio republicano español en México», Michel Boeglin (dir.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique*, Bruselas, P. I. E. Peter Lang Editores, 2014, pp. 277-287. Véase además la entrevista a Carmen Dorronsoro realizada por Matilde Mantecón los días 6, 13 y 27 de junio y 11 de julio de 1980, proyecto de historia oral «Refugiados españoles en México», Archivo de la Palabra, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Biblioteca Manuel Orozco y Berra.

¹³ En *Marina* (1945), basada en la opereta de Emilio Arrieta y con adaptación musical de Rodolfo Halffter y en *Él* (1952), de Luis Buñuel, musicalizada por Luis Hernández Bretón.

¹⁴ Destacan los trabajos pioneros que aluden a ellas de Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música*, vol. 7, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1958; de Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México*, México, CONACULTA, 2002; y especialmente la monografía de Tania Perón Pérez, *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo xx*, Universidad de Oviedo, 2020. En fechas recientes, los estudios de género han logrado incorporarla a la nómina de compositoras casi olvidadas.



Carmen Dorronsoro en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de México, 1955.

Carmen Dorronsoro y Wenceslao Roces con persona no identificada. Cortesía de María Elena Álvarez Buylla.



biógrafo Tania Perón—, su salida de España respondió a la necesidad de encontrar un entorno seguro y estable que le permitiera continuar su formación y proyecto creativo. No obstante, incluso en su caso, la narrativa biográfica ha tendido a subrayar la presencia de figuras masculinas determinantes, particularmente la de su hermano Carlos Prieto Fernández de la Llana (1898-1991), cuya posición social y económica influyó de manera decisiva en su trayectoria. Su apoyo resultó fundamental: le proporcionó estabilidad económica, un entorno familiar acogedor y el acceso a círculos culturales de gran relevancia. Gracias a esta red, Prieto pudo entrar en contacto con destacados compositores y directores que visitaban México, como Ígor Stravinski, Darius Milhaud o Erich Kleiber, así como con intelectuales españoles exiliados y figuras centrales de la vida cultural mexicana. Si bien este respaldo facilitó su desarrollo artístico, también contribuyó a que su figura quedara en ocasiones subordinada al protagonismo masculino dentro del relato histórico.

En algunos casos, la invisibilización de las mujeres en el exilio se vinculó directamente a la presencia dominante de la figura masculina dentro del ámbito intelectual o artístico del matrimonio. El recorrido de Rosa García Ascot resulta ilustrativo. Casada con el musicólogo Jesús Bal y Gay (1905-1993), su situación recuerda a la de diversas escritoras españolas exiliadas cuya recepción se vio opacada por la notoriedad académica o cultural de sus compañeros. Pianista y compositora cercana a Manuel de Falla —de quien se reconocía como su única alumna tanto de piano como de composición— y única mujer integrante del Grupo de los Ocho, había ocupado un lugar singular en la vida musical española. Sin embargo, en México, su figura quedó asociada principalmente a la de Jesús Bal y Gay, integrado rápidamente al medio intelectual mexicano. El propio testimonio de García Ascot apunta a que ella misma contribuyó a esa posición secundaria, al minimizar su trayectoria frente a la de su esposo y renunciar, en la práctica, a una vida pública como concertista, aunque continuó impartiendo clases de piano particulares y, eventualmente, componiendo algunas obras.

Resulta significativo que en las memorias *Nuestro trabajo y nuestros días*¹⁵, fruto de largas entrevistas realizadas por Antonio Buxán, la voz predo-

¹⁵ Jesus Bal y Rosita García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, transcripción de Antonio Buxán, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

minante sea la de Jesús Bal y Gay. La presencia de Rosa García Ascot es notablemente más reducida, y en sus recuerdos autobiográficos la etapa mexicana apenas recibe atención, a diferencia de sus años en España. Se evidencia así un proceso de autolimitación discursiva que contribuyó a su relegamiento en la narrativa histórica. Ella misma relata que, tras casarse, dejó temporalmente de componer, pese a que su marido la animaba a continuar. «Yo me encogía bastante al oír las cosas de él, porque me decía: este hombre sabe y es un compositor de verdad y yo soy una enana. [...] No tenía celos; lo veía como lo que era, un gigante a mi lado»¹⁶.

Su partida a París para estudiar con Nadia Boulanger cuando Bal y Gay viajó a México para incorporarse a la Casa de España muestra que su interés creativo no había desaparecido. No obstante, una vez en el exilio renunció a la carrera concertística, presentándose en público solo esporádicamente, principalmente para interpretar obras de su maestro Falla. Así, aunque mantuvo su práctica musical, especialmente impartiendo clases de piano particulares, su trayectoria quedó marcada por la autoexigencia, el temor escénico y una autopercepción subordinada, factores que favorecieron su invisibilización en el exilio. Paradójicamente, esta posición contrasta con el papel destacado que había desempeñado en España. Ella misma reconoció ese alejamiento de los escenarios: «La motivación única de abandonar mi actividad de concertista fue la consecuencia de haber sido una miedosa. Mucho. No he ejercido de concertista [...] porque los nervios han podido siempre conmigo y al tocar en público sufría un auténtico terror. Puedo decir, que durante los conciertos y antes de ellos vivía sometida a un auténtico régimen de terror»¹⁷. Sin embargo, no parece haber cuestionado, o quizás asumió con resignación, un papel más discreto en México. Su caso pone de relieve cómo la autopercepción, atravesada por normas de género y dinámicas conyugales, puede influir de manera decisiva en los procesos de relegación y silenciamiento.

La experiencia de Dolors Porta i Bauzà (1910-1996), esposa del compositor y musicólogo Baltasar Samper (1888-1966), introduce un matiz distinto en el análisis de las trayectorias femeninas del exilio. Formada como pianista y vinculada a proyectos de recopilación musical en Cataluña, Porta emigró a

México sin posibilidad de continuar su actividad artística. Mientras Samper —quien había alcanzado en Cataluña un lugar destacado como compositor, director e investigador— enfrentó dificultades para reconstituir su carrera, Porta prácticamente abandonó la práctica musical y orientó su vida hacia el ámbito doméstico y el trabajo manual, particularmente la confección de muñecas como medio de subsistencia. Su recorrido evidencia una doble invisibilización: la que afectó a muchas mujeres artistas y la que se produce cuando la trayectoria de una mujer queda subordinada a la de su esposo, incluso cuando este tampoco logra recuperar plenamente su posición profesional.

En España, Samper había sido una figura central en la modernización musical catalana. Integrante del grupo de Compositors Independents de Cataluña, colaborador habitual de la Orquesta Pau Casals y participante activo de la Associació Obrera de Concerts, contribuyó a la democratización de la cultura musical y a la expansión del repertorio contemporáneo. Su producción incluía obras sinfónicas y de cámara, artículos de crítica y estudios sobre tradición musical catalana, así como la primera biografía de Lluís Millet. Su participación en el II Congreso Internacional de Musicología de Barcelona (1936) y su labor en la Obra del Cançoner Popular de Catalunya consolidan su papel como agente en la renovación estética y en la institucionalización de la investigación musical.

La llegada a México marcó un punto de inflexión en su trayectoria. Aunque obtuvo el primer Ariel en la historia del cine mexicano por la música de *La barraca* (1945) y desarrolló trabajos relevantes en la recién fundada Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), su actividad fue menos visible y sostenida que en Cataluña. El exilio lo condujo a desempeñar labores diversas —docencia, orquestaciones para radio, traducciones para la editorial UTEA— que, si bien permitieron su subsistencia, reflejan un proceso de adaptación más que una continuidad institucional o artística. A diferencia de otros exiliados que lograron consolidar su presencia en el medio musical mexicano, como Rodolfo Halffter u Otto Mayer-Serra, Samper permaneció en los márgenes, reconocido por círculos cercanos pero con escasa proyección pública.

En este contexto, la situación de Dolors Porta fue aún más adversa. A diferencia de otras mujeres que encontraron en la enseñanza privada o en

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

redes culturales republicanas un espacio de acción, Porta no logró insertarse profesionalmente en el medio musical mexicano. Testimonios señalan que la pareja atravesó dificultades económicas y que fue ella quien contribuyó al sostenimiento familiar mediante la elaboración y venta de muñecas, según se señaló. Como refiere Pilar Domínguez¹⁸, la costura constituyó durante los años cuarenta una estrategia frecuente de supervivencia entre familias exiliadas, coherente con los patrones de género que concebían el trabajo femenino como complemento del masculino. En el caso de Porta, esta labor implicó dejar de lado una formación musical sólida y una experiencia directa en la investigación del repertorio popular catalán. Solo años más tarde logró ejercer como maestra de secundaria y profesora de música.



Baltasar Samper y Dolors Porta en la casa de los García Renart, ca. 1950.
Archivo particular de Marta García Renart.

Su trayectoria permite observar los límites que enfrentaron muchas mujeres del exilio, incluso aquellas con preparación artística. Frente a las expectativas domésticas, las condiciones materiales y la falta de canales institucionales para su inserción profesional, Porta asumió tareas que le garantizaron sustento y estabilidad familiar, aunque al costo de su visibilidad como música e investigadora. Su experiencia, situada entre la vocación artística y las exigencias prácticas del exilio, revela un proceso silencioso de relegamiento en el que confluyeron factores estructurales: género, redes profesionales limitadas, precariedad económica y circunstancias personales. Al mismo tiempo, su caso invita a matizar la narrativa del exilio cultural, mostrando que este no fue siempre un espacio de continuidad creativa, sino también un escenario de renuncia, adaptación y pérdida. En Palma de Mallorca hace ya tiempo que existe una calle que lleva el nombre de la folclorista.

A modo de cierre, el recorrido por estas trayectorias evidencia la heterogeneidad y complejidad de las experiencias femeninas en el exilio musical republicano en México. Lejos de constituir un grupo homogéneo, estas músicas transitaron caminos desiguales en su inserción social y profesional, determinados tanto por la formación y redes previas de las mujeres exiliadas como por las condiciones materiales e ideológicas del destierro. Algunas lograron integrarse en los espacios institucionales y culturales, ya fuera a través de la docencia o el impulso de proyectos artísticos propios; otras, en cambio, vieron interrumpidas o diluidas sus aspiraciones, asumiendo roles secundarios o quedando relegadas a la esfera doméstica y al acompañamiento de las trayectorias masculinas. En todos los casos, sin embargo, su presencia amplió el horizonte cultural del país de acogida y contribuyó —de forma visible o discreta— a la vida musical mexicana del siglo xx. Reconocer estas trayectorias, con sus logros y silencios, permite reconfigurar el mapa de la cultura en el exilio y subrayar que la memoria de aquellas mujeres no debe medirse solo por la magnitud pública de sus aportaciones, sino también por la persistencia, la adaptación y el compromiso con su identidad artística en circunstancias adversas.

CONSUELO CARREDANO
Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁸ Pilar Domínguez Prats, *op. cit.*

SOBRE
EXILIO
INTERIOR

ROMPER EL
CONTRATO:
ESTIGMAS
DE GÉNERO
Y EXILIO
INTERIOR

PILAR
SERRANO
BETORED

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CLEMENTE ESTUPIÑÁN, Ignacio, *Rosa García Ascot y la Generación del 27*, segunda edición, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2021.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Claudio, «América Martínez: historia profesional y didáctica aplicada a la guitarra», tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2006.

LORENTE MONZÓN, Noelia, «La compositora María Rodrigo (1888-1967): una mujer entre maestros», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024.

LOSADA GALLEGOS, Carmen, *Sofía Novoa Ortiz: Una pianista de la Edad de Plata*, Universidad de Salamanca, 2017.

PERÓN PÉREZ, Tania, *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): Creación y añoranza en el México del siglo xx*, Universidad de Oviedo, 2020.

Cuando el periodista Miguel Salabert propuso el término «exilio interior» en un artículo publicado en el semanario francés *L'Express*, en 1958¹, trataba de describir por primera vez la experiencia de aislamiento, exclusión y marginación que vivieron intelectuales opuestos a la dictadura franquista que permanecieron en España tras la Guerra Civil. A diferencia del exilio físico, que implicaba la huida al extranjero, el exilio interior se refirió en este primer momento al repliegue interno, una forma de resistencia pasiva que se caracterizaba por el ostracismo social, el silencio y la incapacidad de participar activamente en la vida política y cultural del país.

En los últimos años y desde el ámbito de los estudios de género, este concepto se ha recuperado para señalar el exilio interior sufrido por mujeres intelectuales y artistas que, por cuestiones de discriminación y desigualdad, vivieron una suerte de aislamiento personal, al desarrollar unas vidas y actividades profesionales que rompían con todos los estereotipos de género impuestos por el heteropatriarcado.

En el ámbito musical español del siglo xx, encontramos a numerosas mujeres que sufrieron ese exilio interior por cuestiones de género. Si analizamos las trayectorias vitales y artísticas de diferentes compositoras e instrumentistas españolas a lo largo del siglo xx, comprobamos la coexistencia de violencias silenciadas compartidas por todas ellas. Para ello, debemos comprender en primer lugar cuáles fueron los mandatos vitales impuestos a las mujeres españolas a lo largo del siglo pasado: matrimonio, maternidad y heteronormatividad como ejes ineludibles de la feminidad. A estos tres mandatos venía unida una serie de consecuencias que apelaban directamente al ámbito laboral: cualquier actividad profesional, intelectual o artística que pusiera en riesgo el cumplimiento de estos mandatos convertía a una mujer en disidente de la norma y, por lo tanto, en sujeto sospechoso.

La principal dificultad de los estudios de género es que apela de forma directa a cuestiones de la propia intimidad, del propio cuerpo, de la propia vida de las artistas a analizar en la historia del arte. Estas cuestiones, en la mayoría de los casos, carecen de archivo oficial, por lo que el trabajo de recopilación de fuentes para elaborar reconstrucciones es especialmente la-

¹ Miguel Salabert, «L'exil intérieur», *L'Express*, 1958.

borioso y complejo. A esta dificultad habría que añadir otra de mayor calado: la falta de legitimidad que la Academia ha otorgado históricamente a analizar científicamente cuestiones relativas al género más allá de las disciplinas de la medicina, la psicología o la filosofía. Hablar de emociones, sentimientos, cuerpos, sexualidades, identidades y violencias silenciadas ha sido, hasta hace muy poco tiempo, una cuestión menor o irrelevante para los fundadores de nuestras disciplinas académicas, muy especialmente en la historia del arte y la música.

Para tratar de identificar estas violencias silenciadas planteamos a continuación una reflexión sobre seis compositoras e intérpretes españolas que en el siglo xx desarrollaron una relevante actividad musical y se vincularon en mayor o menor medida con el continente americano: Rosa García Ascot, María Rodrigo, América Martínez, Sofía Novoa, Emiliana de Zubeldía y María Teresa Prieto.



Rosa García Ascot junto a Gustavo Pittaluga (director) y los demás intérpretes del Concerto de Manuel de Falla, Auditorium de la Residencia de Estudiantes, 19 de junio de 1934. Fotografía de Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

Rosa García Ascot (1902-2002) fue una de las figuras más singulares de la música española del siglo xx. Hasta hace muy poco ha sido relativamente reconocida como pianista y compositora, con una trayectoria marcada por su cercanía con los grandes movimientos culturales de la Edad de Plata en España, así como por su relación con maestros de enorme prestigio como Manuel de Falla y Enrique Granados. Sin embargo, su intensa labor como galerista en México, en la Galería Diana, ha comenzado a ser reivindicada y atendida muy recientemente, demostrándose que su actividad se focalizó en apoyar a las nuevas generaciones de mujeres artistas, propiciando que la galería acogiese las primeras exposiciones de Remedios Varo, Lucinda Urrusti o Ángela Gurriá.

Además de este compromiso de Ascot con la promoción de mujeres artistas de su tiempo, varias cuestiones de género delimitan su biografía: su matrimonio con el periodista y compositor Jesús Bal y Gay, con quien compartió una profunda complicidad intelectual y su exilio en México, colocó su nombre a la sombra de uno de los intelectuales más respetados de la Edad de Plata, por lo que la lectura de su actividad en el tiempo que le tocó vivir siempre estuvo condicionada por su unión a un hombre relevante, y no fue ponderada como sujeto independiente de la escena artística del momento. A este hecho hay que sumar otro que reforzaría aún más su exilio interior: formó parte del célebre Grupo de los Ocho, un conjunto de jóvenes músicos y críticos que, inspirados por el Grupo de los Seis francés, buscaba renovar el lenguaje musical en España y abrirlo a las corrientes modernas de Europa². Tomando a Falla como referente musical y a Adolfo Salazar como referente ideológico, estos autores habían desarrollado una nueva estética y un nuevo lenguaje con los que rejuvenecieron el panorama musical en el Madrid de los años veinte y treinta. El grupo, ampliamente estudiado por la musicología española, contenía una característica muy relevante en términos de género: una única mujer rodeada de siete hombres. Este dato nos lleva a preguntarnos por la sensación de aislamiento o de autodeslegitimación de una única mujer en un grupo de hombres intelectuales en el Madrid de la época.

² Este grupo estuvo formado por Salvador Bacaris (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Julián Bautista (1901-1961), Juan José Mantecón (1895-1964) y los hermanos Halffter, Rodolfo (1900-1987) y Ernesto (1905-1989), junto con la propia Ascot.

Su catálogo compositivo, aunque no muy extenso, incluye obras para piano, canciones y algunas piezas de cámara —todas ellas marcadas por la economía de medios, la claridad y un cierto ascetismo que se vincula con la estética de Falla—, que apenas se comenzaron a recuperar y reivindicar a partir de la década de los noventa. Lo cierto es que ella misma dejó de componer durante largos periodos de su vida, pero la pregunta interesante a hacerse en su caso sería: ¿Lo hizo solo por las difíciles circunstancias históricas que la rodearon, la guerra civil española y el posterior exilio? Siempre se ha achacado a estas cuestiones su breve catálogo, pero nunca hemos leído reflexiones sobre un posible autosilenciamiento como compositora: ¿Se sintió deslegitimada o infravalorada dentro del Grupo de los Ocho? ¿Influyó la fama de su marido en su autorrelegado segundo plano de la escena? Realmente, si el exilio hubiese sido el verdadero freno a su actividad compositiva, ¿por qué desarrolló en México una intensa actividad profesional como galerista? Así mismo, muchos otros compositores, hombres, españoles sufrieron el exilio en esos mismos años, pero no todos redujeron drásticamente o eliminaron su actividad compositiva, por lo que este argumento sería inválido. No preguntarse por las posibles sensaciones de autoinfravaloración o autoaislamiento sería ignorar la psicología de esta artista y el contexto profundamente patriarcal en el que trató de desarrollarse intelectualmente.

Otro ejemplo muy diferente de exilio interior es el de la compositora María Rodrigo (1888-1967), una de las figuras más relevantes de la música española en las primeras décadas del siglo xx. Tras finalizar sus estudios en el Conservatorio de Música y Declamación de la capital, obtuvo una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios que le permitió perfeccionarse en Múnich. La familia Rodrigo permitió a la compositora viajar sola y soltera con veinticuatro años al extranjero, dato muy significativo y atípico en términos de género, puesto que otras compositoras españolas del periodo tuvieron que realizar estas estancias acompañadas de sus madres, padres o hermanos mayores para preservar su correcta moralidad. Así se observa en el caso de la también compositora María de Pablos, durante su estancia en la Real Academia de España en Roma, en el año 1928.

De regreso a España, su producción musical —que se extendía desde la música solista y de cámara hasta la sinfónica y escénica— encontró cabi-



Con Unión Radio con María Rodrigo - 1934

Ángeles Ottein y María Rodrigo en el estudio de Unión Radio, 1934. Fotografía de M. Beringola (Ondas, Madrid, 21-4-1934, p. 5).

da en los principales escenarios madrileños, como el Teatro Apolo, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Price o la Sociedad Nacional de Música. Diversas agrupaciones orquestales, entre ellas la Orquesta Clásica, la Orquesta Filarmónica de Madrid y la del Palacio de la Música, interpretaron con frecuencia sus obras. Su carrera, además, no se limitó a la composición. Fue profesora en el Instituto-Escuela, maestra concertadora en el Teatro Real y catedrática de Conjunto Vocal e Instrumental en el Conservatorio Nacional.

También desde el punto de vista de género es muy significativa su participación en espacios como el Lyceum Club Femenino, la Asociación de Cultura Musical y la Asociación Femenina de Educación Cívica, donde no solo promovió el acceso a la enseñanza musical y a los conciertos para los sectores sociales menos favorecidos, sino que estableció importantes vínculos con otras mujeres intelectuales de la época. En concreto, su colaboración con Elena Fortún en la publicación de *Canciones infantiles* tiene una gran significación tanto por la inclusión de temáticas críticas y feministas en algunas de las canciones recopiladas, como por el reciente descubrimiento de la homosexualidad silenciada de Fortún, a través de la novela inédita *Oculto sendero*, publicada en 2016. Este es un trabajo autobiográfico sobre el que la propia autora dio instrucciones para que fuera destruido tras su muerte, por ser de temática abiertamente lesbica. La novela está ambientada en la España de la Segunda República y es una metáfora sobre su vida y la aceptación de su homosexualidad. Que el encuentro y la colaboración profesional entre estas dos artistas se diera en el Lyceum Club femenino también es muy significativo respecto al papel que jugó esta institución para las libertades de las mujeres en ese periodo. ¿Fue el Lyceum un espacio de socialización de mujeres queer en el Madrid de los años treinta? A esta pregunta hay que sumar las especulaciones sobre la orientación sexual de Rodrigo, una cuestión bastante encubierta a lo largo de su vida: nunca se casó ni tuvo hijos, dos de los mandatos ineludibles del heteropatriarcado a lo largo del siglo xx, a lo que se suma un silenciamiento absoluto sobre sus posibles vínculos sentimentales.

Además de este exilio interior por su posible orientación sexual, su trayectoria se vio interrumpida en 1936 con el estallido de la Guerra Civil. Obligada a exiliarse, residió primero en Colombia y, a partir de 1950, en San Juan de Puerto Rico, ciudad en la que transcurrieron sus últimos años. En el

exilio dedicó más energías a la docencia que a la creación, debido a las difíciles circunstancias políticas, y sus últimos años los vivió junto a su hermana Mercedes Rodrigo, otra mujer intelectual que eludió la maternidad y el matrimonio en una opción vital paralela a la de su hermana.

Interesante coincidencia es también que la salida de Rodrigo de Colombia se produjera en diciembre de 1950 y, apenas unos meses más tarde, en el verano de 1951, llegara al mismo país otra música española, la guitarrista América Martínez (1922-2010). Discípula de Regino Sainz de la Maza, Daniel Fortea y Andrés Segovia, fue la primera mujer en obtener una cátedra de guitarra en España por oposición. La obtuvo el año 1945, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, donde ejerció una labor pedagógica y divulgadora de la guitarra clásica española durante cuarenta y tres años ininterrumpidos de actividad, formando a muchos de los concertistas de guitarra españoles más internacionales de la actualidad.



América Martínez, ca. 1949. Archivo familiar.

En el caso de esta guitarrista, su exilio interior se manifestó en el abandono de su actividad concertística tras una exitosa estancia en Colombia en 1951 junto a su marido, el catedrático de Declamación y director del Conservatorio de Música de Sevilla, José María de Mena. Durante el año en que el matrimonio residió en Colombia, la guitarrista alcanzó una enorme fama y reconocimiento. Allí realizó decenas de conciertos retransmitidos en radio por todo el país y obtuvo excelentes críticas en prensa, así como recibió la oferta de obtener la cátedra de Guitarra del Conservatorio Superior de Medellín. Tras este enorme éxito, sería relativamente fácil pensar que Martínez continuaría en mayor o menor grado su actividad concertística en España, al menos de manera que le permitiera compaginar su actividad docente de la cátedra de Sevilla con su práctica interpretativa ante el público español, teniendo en cuenta la excepcional recepción de sus capacidades guitarrísticas en aquel país.

La realidad es que, desde su regreso a España en 1952 de su gira por Colombia, América Martínez no volvió a tocar como concertista de guitarra nunca más. A este dato objetivo hay que añadir que la convivencia entre Martínez y De Mena finalizó unos años después, a pesar de seguir estando casados, ya que el derecho al divorcio no se aprobó en España hasta 1981. Teniendo en cuenta que la gira se produjo en 1951-1952, podemos afirmar que la dependencia legal de las mujeres en España a sus maridos hasta 1981 dinamitó una de las carreras concertísticas más prometedoras de la guitarra española del siglo xx.

También en el territorio de las mujeres instrumentistas deberíamos revisar la trayectoria de la pianista gallega Sofía Novoa Ortiz (1902-1987). Tras iniciar sus estudios musicales en Vigo, se trasladó a Madrid para continuar su formación. Durante su estancia de cinco años en la capital, vivió en la Residencia de Señoritas, donde se relacionó con importantes mujeres intelectuales de la época, trabando amistad con Olimpia Valencia y la propia directora de la institución, María de Maeztu. Durante su estancia en la residencia conoció también al compositor Jesús Bal y Gay, con quien compartió su interés por el folclore musical gallego. En 1925 se graduó en Solfeo, Armonía y Piano con premio extraordinario y amplió sus estudios como pianista en Lisboa y posteriormente en París, donde estudió junto a Nadia Boulanger y Alfred Cortot en la École Normale de Musique, especializándose, además, en el es-

tudio de la rítmica Dalcroze, un método de aprendizaje de la música a través del movimiento corporal. Allí frecuentó la casa de Andrés Gaos y Joaquín Nin, y compartió veladas con Enrique Arbós, Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá y otros músicos.

En 1930, María de Maeztu le ofreció el puesto de profesora del Instituto-Escuela, trabajo que completó con el de profesora del Instituto Internacional de Madrid, donde puso en práctica el método Dalcroze gracias a la formación que había recibido en París. Con el estallido de la guerra civil española en 1936, se exilió a Estados Unidos. Allí, se matriculó en la Universidad de Columbia y, posteriormente, se trasladó al Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York, donde se convirtió en profesora de español y directora del Departamento de Español hasta su jubilación. Allí conoció a otras exiliadas como Pilar de Madariaga, Carmen de Zulueta o Isabel García Lorca.



Sofía Novoa al piano, ca. 1942. Archivo personal de Francisco Novoa Docet.

En su caso, al igual que en el de las compositoras María Rodrigo o María de Pablos, no contrajo matrimonio, no tuvo hijos, ni se ha podido documentar ningún tipo de relación sentimental a lo largo de su vida. Esta incógnita compartida en sus biografías podría responder a un desinterés personal por la maternidad o el matrimonio, como mujeres heterosexuales que priorizaron su actividad/libertad artística por encima del estereotipo de feminidad impuesto, o a la ocultación de una homosexualidad no permitida en la sociedad de esas décadas. Si tenemos en cuenta que tanto María Rodrigo como Sofía Novoa se relacionaron en los círculos del Lyceum Club y de la Residencia de Señoritas, no sería descabellado pensar que estos espacios pioneros del feminismo en el Madrid de la Edad de Plata fueron también espacios de socialización para mujeres queer. Una vez más, la falta de archivo y documentación sobre la esfera íntima de estas artistas dificulta el esclarecimiento de estas cuestiones, pero es responsabilidad de los estudios de género poner sobre la mesa académica las identidades y orientaciones sexuales disidentes que pudieron desarrollarse en estos espacios y entre estas artistas.

Otro exilio interior vinculado al género y al matrimonio fue el protagonizado por la compositora navarra Emiliana de Zubeldía (1888-1987). Con una formación musical iniciada en Pamplona, en 1904 acudió al Conservatorio Nacional de Madrid para finalizar sus estudios. Con este bagaje fue admitida por la Schola Cantorum de París, en la cátedra de Composición de Vincent d'Indy y en la de Piano de Blanche Selva. A la muerte de su padre, en 1909, regresó a Pamplona, y en esta ciudad fundó una academia de música, alternando la docencia y la composición con numerosos recitales y conciertos.

En 1919 contrajo matrimonio con el químico tudelano Joaquín Fuentes Pascual y en 1920 se presentó a un examen de oposición en la Academia Municipal de Música de Pamplona en el que obtuvo el puesto de maestra de piano, que ocupó por espacio de dos años. Al cabo de estos y tras una serie de conciertos en París, decidió permanecer en esta ciudad para continuar sus estudios de composición con Désiré Pâque. Durante esta segunda estadía, trabajó como pianista de ensayos de los Ballets Rusos de Serguéi Diaguilev y se dio a conocer como una de las mejores pianistas europeas en Alemania, Austria, Francia e Inglaterra. La época parisina fue abundante en la producción de obras musicales y empujó a la compositora a una decisión: la ruptura de

su matrimonio que, tras tres años, se separó sin descendencia. Este episodio marcó un punto decisivo, ya que Zubeldía optó por reinventarse y dejar atrás parte de su vida personal, regresando a París y centrándose por completo en la música. Desde entonces inició un camino independiente, caracterizado por la búsqueda de libertad artística y personal.

Debemos contextualizar que esta decisión en la España de los años veinte debió implicar una crítica moral, social y familiar muy agresiva para la compositora, puesto que abandonar un matrimonio y rechazar la opción de la maternidad implícita en el modelo de familia tradicional impuesto significaba confrontar el destino no negociable de una mujer en el patriarcado. Esta emancipación personal y artística trajo consigo un futuro radicalmente nuevo para la compositora: durante los años veinte y treinta emprendió giras por América Latina, presentándose como pianista y consolidando una reputación internacional en países como Brasil, Argentina y Uruguay. Estas experiencias no solo ampliaron su horizonte profesional, sino que también la acercaron al continente que terminaría convirtiéndose en su hogar. Tras un tiempo en Cuba y en Estados Unidos, fijó su residencia definitiva en Hermosillo, Sonora (Sonora, México), en 1947. Allí, Zubeldía se dedicó con pasión a la enseñanza y la difusión musical. Fundó y dirigió la Escuela de Música de la Universidad de Sonora, donde formó a varias generaciones de músicos locales. Además, organizó coros, compuso obras para piano, canto y conjuntos vocales, y promovió la vida cultural de la región. Su labor fue fundamental para el desarrollo institucional de la música en el noroeste de México. Esta nueva vida, construida por su exilio interior elegido, le permitió dedicarse a la composición y crear un catálogo de obras caracterizado por dos estilos: un formalismo estricto a través del manejo de las formas y la armonía tradicionales, y una creación vanguardista, evidenciada en su impresionismo debussysta, manifiesto desde sus primeras obras, y en sus breves incursiones en el bitonalismo y atonalismo durante la década de 1920, así como en el ensayo continuo de innumerables formas de aplicación de los principios de Novaro, a partir de 1930.

Méjico fue también el lugar de exilio de María Teresa Prieto (1895-1982). Compositora asturiana formada en el conservatorio de Madrid junto a Benito García de la Parra, es una de las creadoras musicales más interesantes y desconocidas de la música española del xx. La guerra civil española hizo

que Prieto, como tantos otros españoles, abandonara España. Ayudada por su hermano Carlos Prieto, se trasladó a México, donde residió el resto de su vida. En esta ciudad, a la que llegó en noviembre de 1936, se relacionó con personalidades musicales del exilio español como Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, y tuvo como último maestro al nacionalista Manuel M. Ponce, con quien trabajó desde 1937 hasta 1939.

La obra primera de María Teresa se enmarcó en el nacionalismo, pero a lo largo de su extensa trayectoria como compositora transitó otros estilos y géneros, como el *lied* y las composiciones para gran orquesta. Poco después conoció a Darius Milhaud, quien la aceptó como alumna en el Mills College de Oakland, California, donde el francés impartía enseñanza. En la década de 1950 se inicia en otro género que la atraerá, el cuarteto, y a partir de 1956 se producirá su acercamiento al dodecafonismo. Esta última transición estilística se debió a sus trabajos con el compositor español Rodolfo Halffter.

Más allá de la interesante trayectoria estilística de la compositora, encontramos en su biografía un nexo común con muchas de sus colegas de profesión: sin casarse ni tener hijos, la artista desarrolló su actividad intelectual en México junto a su hermano, sin haberse podido documentar hasta la fecha ningún tipo de relación sentimental a lo largo de su vida. Esta posición vital, que la emparenta de algún modo con las biografías de María Rodrigo, Sofía Novoa o María de Pablos, vuelve a mostrar a una mujer que vivió de espaldas a los mandatos del patriarcado y desarrolló una importante trayectoria intelectual y artística de forma independiente, aunque siempre bajo el amparo y protección de su hermano, figura masculina de referencia en su socialización en México.

Esta cuestión y la visión panorámica de las trayectorias vitales de todas estas artistas nos hace preguntarnos algo: ¿Cómo se materializó en el ámbito del género ese exilio interior? En nuestra opinión, la existencia de un único modelo de mujer posible establecido por el heteropatriarcado obligó a todas estas artistas a vivir sus opciones personales en silencio y clandestinidad, o a enfrentarse al señalamiento moral y acusación de *otredad* de la sociedad de la época.

Por un lado, las significativas incógnitas en torno a la vida sentimental de muchas de ellas, entre las que podríamos enumerar a María Rodrigo, Sofía

Novoa, María de Pablos o María Teresa Prieto, apuntan hacia una ocultación de orientaciones sexuales disidentes, o quizás a una elección libre de heterosexualidad no regida por la institución del matrimonio, la maternidad ni el modelo de familia tradicional.

Por otro lado, resulta muy interesante cómo las trayectorias de las artistas que sí contrajeron matrimonio siguiendo modelos de pareja más normativos terminaron pagando algún tipo de peaje en sus carreras artísticas: el práctico abandono de la actividad compositiva de Rosa García Ascot y su ensombrecimiento como compañera de un intelectual relevante de la escena musical del momento, el abandono forzado de la carrera concertística de la guitarrista América Martínez, o la decisión de romper el matrimonio para poder desarrollar una carrera compositiva internacional y libre de la compositora Emiliana de Zubeldía, evidencian que sus decisiones de dedicarse a la música profesionalmente entraron en conflicto con sus estatus de mujeres casadas. Si a este hecho sumamos la inexistencia del divorcio legal en España hasta 1981, podemos atrevernos a afirmar que la institución del matrimonio operó como una herramienta de control y privación de las libertades de la mujer a lo largo del siglo xx.

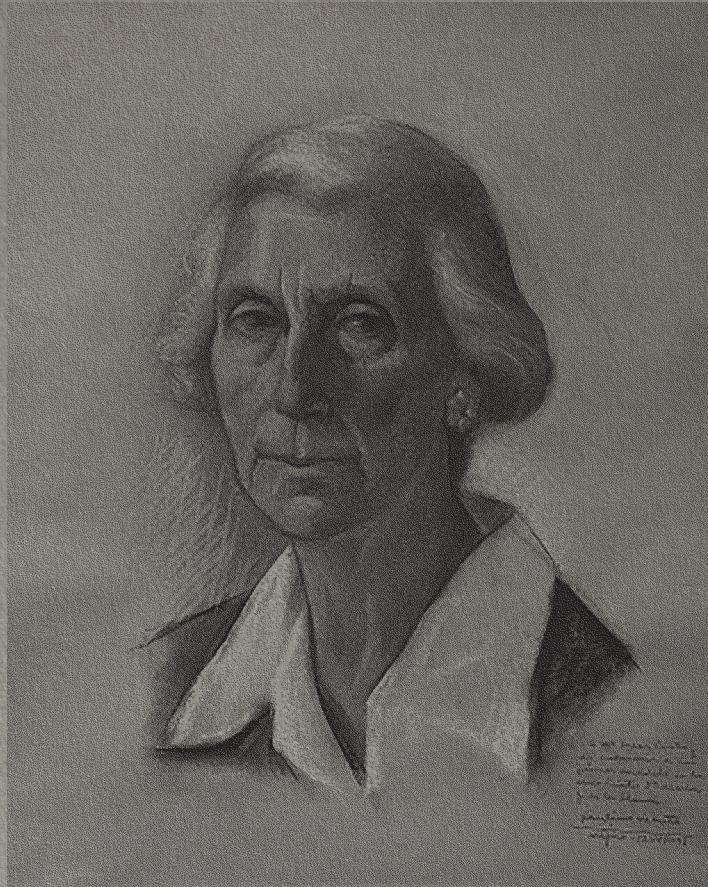
En todos los casos aquí analizados, esas disidencias vitales confrontaban abiertamente el concepto hegemónico de mujer, por lo que las violencias silenciadas que debieron de experimentar en el ámbito social, familiar e íntimo fueron, con seguridad, mayores de las que nunca podamos llegar a documentar a través del archivo. Y es que, como afirmaba la filósofa y activista feminista Monique Wittig, simplemente «hemos roto el contrato».

SOBRE
MARÍA TERESA
PRIETO

COMPOSITORA
ENTRE DOS
TIERRAS.
RECUPERA-
CIÓN DE
UN LEGADO
SINFÓNICO
OLVIDADO

ISABEL
GRACIA
BERNAD

María Teresa Prieto
retratada por el pintor
asturiano Paulino
Vicente, 1971. Archivo
familiar.



BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CARREDANO, Consuelo y ELI, Victoria, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 8: La música en Hispanoamérica en el siglo xx*, Fondo de Cultura Económica de España, 2015.

CASARES RODICIO, Emilio, «La compositora María Teresa Prieto: del postromanticismo al estructuralismo dodecafónico», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, 1978, pp. 715-753.

GRACIA BERNAD, Isabel, *La Compositora María Teresa Prieto (1895-1982): Revisión de su trayectoria profesional desde una perspectiva de género*, Conservatorio Superior de Música de Navarra, Pamplona, 2024.

PERÓN PÉREZ, Tania, *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo xx*, Universidad de Oviedo, 2020.

«María Teresa Prieto y Carlos Chávez: paradigma de la fructífera relación de México y España a mediados del siglo xx», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 29, 2012, pp. 68-76.

TEMES, José Luis (ed.), *Música sinfónica / María Teresa Prieto*, Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo, Oviedo, 2007.

María Teresa Prieto Fernández de la Llana (1895-1982), compositora originaria de Oviedo que se exilió en México, legó al panorama musical, en particular al ámbito hispano-mexicano, una producción compositiva de notable relevancia. Su obra, caracterizada por la diversidad de agrupaciones instrumentales, géneros y estilos musicales, logró dejar una huella significativa tanto en el público como en los músicos que tuvieron el privilegio de conocerla o de interpretar su música. Este reconocimiento es especialmente meritorio si se considera el contexto histórico en el que desarrolló su carrera, un periodo en el que las mujeres enfrentaban considerables obstáculos para triunfar y consolidarse profesionalmente en el campo musical¹.

De este modo, nos situamos en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo xx, en el marco del emblemático Palacio de Bellas Artes. El 17 de septiembre de 1955 resonaron en este recinto el éxito, los aplausos y las ovaciones. Aquella noche se estrenaba en la capital mexicana una *suite sinfónica* titulada *Sinfonía cantabile*, compuesta por María Teresa Prieto. No obstante, tras el fervor del estreno, sobrevino un silencio absoluto que se prolongó por más de cuatro décadas. La partitura de la *Sinfonía cantabile* quedó sumergida dentro de la vasta producción compositiva de Prieto, lo que llevó a los estudiosos de su figura a considerar la obra como un enigma, llegando incluso a especular que «nunca había existido»². Pese a esta supuesta desaparición, el misterio ha sido finalmente resuelto.

La comprensión de la *Sinfonía cantabile* de María Teresa Prieto requiere conocer su vida, trayectoria y círculo socio-musical tanto en México como en España, factores clave para su éxito y reconocimiento en el siglo xx, y que perdura hasta el día de hoy.

Como se ha señalado, María Teresa Prieto era natural de Oviedo, una ciudad con una intensa actividad cultural a finales del siglo xix y durante el siglo xx reflejada en instituciones como la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo (1849), el Teatro Campoamor (1892) y la Sociedad Filarmó-

¹ El trabajo musicológico, específicamente el de Tania Perón Pérez, fue fundamental para rescatar del olvido, difundir y dar el merecido reconocimiento a la obra de la compositora. Sin su dedicación, es probable que el legado de Prieto no fuera visible en la actualidad: Tania Perón Pérez, *La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982): creación y añoranza en el México del siglo xx*, Universidad de Oviedo, 2020.

² *Ibid.*, p. 177.

nica de Oviedo (1907). La familia Prieto se desenvolvió en este entorno cultural aportando una tradición musical heredada de generaciones anteriores. Esta herencia provenía específicamente del linaje paterno de la compositora, que se remontaba a su bisabuelo Charles Delmez, que fue niño cantor de la catedral de Bruselas antes de contraer matrimonio con Bárbara Bertrand y emigrar a Asturias³.

Por parte materna, la familia de María Teresa Prieto no tenía una tradición musical destacada, situación que cambió cuando María Fernández de la Llana, madre de la compositora, contrajo matrimonio con Carlos Prieto Delmez. Del matrimonio nacieron cuatro hijos: María Teresa (1895), Margarita (1896), Carlos (1898) y María, sin datos de fecha de nacimiento. Durante su infancia en Oviedo, todos ellos recibieron de su madre un profundo amor por la música. Esta influencia se manifestó inicialmente en Carlos Prieto, hermano de la compositora, quien llegó a ser concertino del Teatro Campoamor y posteriormente integró el Cuarteto Jacqué (actual Cuarteto Prieto). Fue en este contexto donde estableció una relación profesional y personal con la violinista de ascendencia francesa Cécile Jacqué, con quien contrajo matrimonio tiempo después.

María Teresa Prieto inició su formación académica en 1902 en la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo, donde tuvo como profesores al reconocido compositor Saturnino del Fresno, en piano, y a Rufino González Nuevo, en solfeo. Es posible identificar en esta etapa las primeras influencias en su lenguaje compositivo, particularmente la de González Nuevo, quien se contó entre los pioneros en recopilar cantos populares asturianos y adaptarlos al piano⁴. Esta labor folclorista pudo influir decisivamente en el desarrollo del sentimiento de identidad nacional, regional y etnicidad asturiana que caracteriza la obra de Prieto. Una vez completada su formación elemental, la compositora se trasladó con su familia a Madrid, en 1911, para proseguir sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, gracias al patrocinio de su tío Adolfo Prieto, figura que resultaría crucial para el devenir familiar.

³ «María Teresa Prieto Fernández de la Llana», en Geneanet: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?n=prieto+fernandez+de+la+llana&oc=&p=maria+teresa>.

⁴ Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.



La familia Prieto junto con Ígor Stravinski en el jardín de su casa, 1948. Archivo familiar.

Esta primera estancia en Madrid resultó enriquecedora para la compositora, no solo por su formación académica, que incluía solfeo, canto coral y piano, y posiblemente armonía y composición, sino también por la intensa vida cultural y musical de la capital española en aquel periodo. Se trataba de una época de renovación musical, marcada por la creación de grupos e instituciones que dinamizaron el panorama de la época, como la Sociedad Nacional de Música o la Orquesta Filarmónica de Bartolomé Pérez Casas⁵, y en la que comenzaba a gestarse el grupo de compositores posteriormente conocido como la Generación del 27⁶. Asimismo, la presencia de la mujer en este entorno experimentó un notable incremento, favorecida por la fundación de instituciones dedicadas a su educación, como la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y la Asociación Nacional de Mujeres Españolas.

Como puede observarse, España atravesaba transformaciones significativas que convirtieron a la capital en el epicentro de la renovación musical del momento. Fue durante este periodo madrileño (hasta 1918) cuando María Teresa Prieto compuso su primera obra: *Escena de niños* (1917), para piano. Su publicación el 1 de octubre de 1917 en la revista *Música: Álbum-Revista Musical*⁷ reveló su incipiente interés por la composición.

No obstante, la compositora abandonó la capital en 1918, año en el que solicitó una plaza como profesora en el Hospicio Provincial de Oviedo. La vacante surgió porque la anterior titular, su hermana María Prieto, había dejado el cargo para ingresar en la vida conventual. María Teresa Prieto obtuvo la plaza y se desempeñó como docente en dicha institución desde 1918 hasta 1929.

Cabe contextualizar que, durante esa época, las mujeres trabajadoras se enfrentaban sistemáticamente a la brecha salarial. Como referencia, se documenta que el salario anual de la compositora ascendía a mil pesetas, mientras que el promedio general anual era de 1900⁸. Esta disparidad se acentuaba

aún más en la remuneración por jornada: por ocho horas de trabajo, un hombre podía recibir hasta veinte pesetas, mientras que una mujer recibía, como máximo, cinco pesetas por la misma labor⁹. Se trataba, sin duda, de una situación de inequidad que la compositora experimentó en primera persona.

Pese a esta marcada desigualdad de género, la experiencia de María Teresa Prieto en el hospicio también reportó aspectos positivos y enriquecedores. Aunque se desconoce con precisión la naturaleza específica de sus clases, es posible que la compositora simpatizara con los postulados de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada en 1876. Este proyecto pedagógico promovía la libertad de cátedra, una educación laica y no dogmática, y atribuía un papel fundamental a la formación artística y cultural en la sociedad. Asimismo, la ILE impulsaba la integración de la mujer en ámbitos tradicionalmente masculinos, fomentando la aparición de colectivos como el de «Las Maestras de la República».

La enriquecedora experiencia pedagógica no fue el único beneficio que obtuvo María Teresa Prieto al regresar a Oviedo. Durante este periodo, y debido a su frágil estado de salud, la compositora realizó varias estancias en un sanatorio de Santander. Fue en uno de esos viajes donde conoció al compositor donostiarra Nemesio Otaño, quien le recomendó estudiar los *lieder* de Robert Schumann. Prieto no solo atendió este consejo, sino que, con el tiempo, basaría un gran número de sus obras en el estilo compositivo característico de la canción para voz y piano.

Tras casi once años de servicio, en 1929 María Teresa Prieto renunció a su puesto como profesora en el Hospicio Provincial de Oviedo. El siguiente bienio constituye un periodo poco documentado en su biografía, aunque se constata que, en 1931, se matriculó nuevamente en el Conservatorio Nacional de Madrid. Allí cursó estudios de Armonía, Estética e Historia de la Música bajo la tutela de Benito García de la Parra, quien la introdujo en el lenguaje modal, sistema compositivo que Prieto asumiría y desarrollaría notablemente durante su etapa mexicana. Durante esta formación, la compositora obtuvo calificaciones sobresalientes, especialmente en Armonía, lo que demostraba su temprana aptitud para la creación musical.

⁵ Alberto González Lapuente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7: La música en España en el siglo xx*, Fondo de Cultura Económica de España, 2019.

⁶ *Ibid.*

⁷ María Teresa Prieto, «Escena de Niños», *Música: Álbum-Revista Musical*, n.º 19, Madrid, 1917, pp. 89-304.

⁸ Ana Angélica Pernía de la Colina et al., *La desigualdad laboral de género en el mundo actual: la brecha salarial en España*, Universidad de Valladolid, 2022.

⁹ *Ibid.*

Durante la estancia de Prieto en la capital española, se encontraba en pleno apogeo la Generación del 27, colectivo que propugnaba la continuación del modernismo con el objetivo de forjar una nueva identidad expresiva. Dicho grupo integraba a varias figuras que resultarían esenciales para la trayectoria y el círculo socio-musical de la compositora, con quienes es altamente probable que estableciera contacto. Entre sus miembros más destacados figuraban personalidades como el poeta Federico García Lorca, cuyos textos musicalizaría en obras vocales; la compositora Rosa García Ascot, compañera de formación madrileña de Prieto; la libretista María Lejárraga, referente en la música escénica; el poeta Juan Ramón Jiménez, cuya obra también pondría en música; y el influyente musicólogo Adolfo Salazar, máxima figura crítica del momento.

La Generación del 27 no constituyó la única fuente de contactos para la compositora, ya que este periodo coincidió también con la eclosión de importantes asociaciones e instituciones dedicadas al fomento del arte, la cultura y la música. Entre las principales cabe citar la Residencia de Estudiantes, la Residencia de Señoritas, el Lyceum Club Femenino, la Asociación Femenina de Educación Cívica y la Junta para la Ampliación de Estudios. En el seno de estas entidades se congregaron figuras cruciales para el panorama musical español y, es probable, dadas las coincidencias temporales, contextuales, geográficas y musicales, que sus trayectorias se cruzaran con la de María Teresa Prieto.

Si bien no se dispone de evidencia documental que certifique la pertenencia de Prieto a estas instituciones, resulta altamente probable que mantuviera contacto con las relevantes personalidades musicales que las integraban. Dicha hipótesis se ve sustentada por las referencias cruzadas y la documentación de la época que recoge la actividad de estos círculos intelectuales y artísticos.

La intensa trayectoria madrileña de María Teresa Prieto concluyó con el estallido de la guerra civil española en 1936. Siguiendo la recomendación de su hermano Carlos, quien ya disfrutaba de una sólida estabilidad en México, María Teresa Prieto decidió exiliarse. Dicha estabilidad familiar tenía su origen en los prósperos negocios establecidos por su tío, Adolfo Prieto, quien, a finales del siglo xix, había fundado fábricas y siderúrgicas de manufactura de tejidos en Monterrey, Nuevo León.

La familia Prieto alcanzó notable prominencia socioeconómica en la Ciudad de México. Adolfo Prieto fue designado presidente del Casino Español, institución crucial para la élite española en México¹⁰, posición que se vio fortalecida por los beneficios empresariales durante la Revolución Mexicana y sus contactos con Porfirio Díaz. Tras el fallecimiento de Adolfo Prieto en 1945, su sobrino Carlos (hermano de la compositora) heredó la totalidad de los negocios familiares y asumió el rol de mecenas para numerosos músicos mexicanos.

Con la expectativa de integrarse en esta situación próspera y segura, María Teresa Prieto embarcó el 13 de octubre de 1936 en el vapor Mexique, zarpando desde Santander con destino a Veracruz. La travesía culminó con su llegada a México entre el 30 de octubre y el 10 de noviembre de ese mismo año.

En aquel momento, México era un foco de renovación cultural, artística y musical tras la revolución, impulsado por el proyecto cultural posrevolucionario de José Vasconcelos. Este ideario concebía el arte y la cultura como pilares para la reconstrucción nacional, el cual se vio muy reflejado en el nacionalismo musical mexicano. Parte de este florecimiento cultural se gestaba en la propia casa de la familia Prieto, ubicada en el barrio de San Ángel, una zona residencial de clase alta que congregaba a figuras de gran relevancia socio-cultural como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Frida Kahlo y Diego Rivera.

Además, en la residencia de los Prieto se celebraban con regularidad tertulias musicales que congregaban a personalidades de la talla de Rosa García Ascot, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce, Ígor Stravinski, Darius Milhaud y Erich Kleiber. Fue así como María Teresa Prieto consolidó una extensa red de contactos dentro del ámbito musical que resultaría fundamental para su carrera, iniciando esta nueva etapa con las clases de Manuel M. Ponce, el máximo representante del nacionalismo musical mexicano.

El compositor Manuel M. Ponce ya había adaptado algunas de sus obras para que la familia Prieto pudiera interpretarlas, e incluso les había dedicado algunas piezas. Esta fructífera relación sentó las bases para que las clases de Ponce a la compositora se prolongaran durante dos años (1937-1939). Bajo su tutela, Prieto inició una etapa compositiva prolífica, con obras como

¹⁰ «Historia del Casino Español de México», Casino Español de México, en <https://www.casinoespanolmexico.com/historia.html>.

Álbum de Carlitos, para piano, y *Seis melodías*, para voz y piano. Es en este periodo donde comienza a observarse con claridad la influencia de su formación y vida en España, manifestada a través de la incorporación de melodías populares españolas y del uso de textos de escritores consagrados de la Edad de Plata.

Esta etapa inicial de María Teresa Prieto se caracterizó por la composición de «géneros menores», como canciones para voz y piano, influenciadas por Schumann y Ponce. Sus obras, estrenadas primero en la Sala Beethoven y luego en la prestigiosa Sala Ponce, evolucionaron de un ámbito íntimo a uno de élite. Esta transición elevó su estatus, consolidó su reconocimiento y permitió que su música se programara junto a autores relevantes y se difundiera internacionalmente.

Una vez consolidado su trabajo en los «géneros menores» con Manuel M. Ponce, la compositora comenzó a interesarse y a adentrarse en el mundo sinfónico, produciendo, en 1940, *Impresión sinfónica*, su primera obra orquestal. Esta pieza, estrenada en 1941, captó la atención de la crítica tanto mexicana como española.

En 1942, María Teresa Prieto inició su formación con Carlos Chávez, quien la introdujo en la creación sinfónica. Esta transición generó desacuerdos con Manuel M. Ponce, quien consideraba que Prieto no estaba preparada para abordar los géneros sinfónicos, postura que posiblemente reflejara también cierta reticencia hacia la incursión de una mujer en un ámbito tradicionalmente masculino. A pesar de ello, Prieto compuso su *Sinfonía asturiana* bajo la tutela de Chávez, obra donde persistía la influencia de Ponce a través del uso de melodías populares asturianas¹¹. Significativamente, el estreno de esta sinfonía compartió programa con el *Concierto para violín* de Ponce, interpretado por Henryk Szeryng bajo la dirección del propio Chávez, lo que sugiere la continuidad de los vínculos profesionales entre los músicos.

La trayectoria sinfónica de María Teresa Prieto continuó expandiéndose hacia distintos lenguajes compositivos. Tras un viaje a Yucatán que le sirvió de inspiración, compuso el poema sinfónico *Chichén Itzá*, obra que presenta claros tintes del lenguaje pseudoprehispánico de Carlos Chávez. En 1945, y



María Teresa Prieto y Manuel M. Ponce, Casa de Carlos Prieto, 1946. Archivo familiar.

¹¹ Como *Barca marinera* o *Villaviciosa hermosa*.

Rondo. Allegro $\text{d}=100$

IV

Manuscrito de la *Sinfonía cantabile* (inicio del cuarto movimiento).

en marcado contraste con la obra anterior, Prieto compuso su *Sinfonía breve*, cuya estética se acerca más al posromanticismo de Liszt y Strauss.

Posteriormente, en 1946, un nuevo visitante llegó a la casa de la familia Prieto: el compositor francés Darius Milhaud. Milhaud conocía a Adolfo Salazar desde la época en que París era considerada el eje cultural mundial. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Milhaud y su esposa se exiliaron en California, Estados Unidos. Desde allí, Milhaud escribió a Salazar expresando su deseo de visitar México, motivado por los encuentros con Diego Rivera e Ígor Stravinski, quienes le hablaron de manera elogiosa del panorama musical mexicano. Ese mismo año, Milhaud viajó a México. Además de dirigir algunas de sus obras con la Orquesta Sinfónica de México (OSM), asistió a varias tertulias en la residencia de los Prieto. Fue en una de estas veladas donde escuchó Chichén Itzá y, tras ello, ofreció a la compositora la oportunidad de estudiar con él en el Mills College (Oakland, California), institución donde impartía docencia. Aunque Prieto no llegó a matricularse formalmente en la universidad, recibió lecciones privadas de Milhaud entre 1946 y 1947.

Si bien el lenguaje musical del compositor francés se caracterizaba por la incorporación de influencias brasileñas, el *jazz*, el primitivismo y el uso de la poltonalidad, su método de enseñanza evitaba inculcar estas características de manera exclusiva a sus alumnos. Por el contrario, Milhaud procuraba que cada uno explorara y descubriera su propio lenguaje, estilo e identidad compositiva, y con Prieto no fue la excepción. Fruto de este magisterio, durante los dos años de formación con el compositor francés, Prieto escribió una serie de obras sinfónicas de distinta índole, entre las que destacan *Variación y fuga*, *Oda celeste* y *Adagio y fuga*:

Entre 1946 y 1948, María Teresa Prieto mantuvo una prolífica producción orquestal. De este periodo destaca una obra de catalogación conflictiva (conocida como *Tercera sinfonía* o *Variación y fuga*) inspirada en paisajes mexicanos, que, aunque parcialmente perdida, fue elogiada por la crítica. En 1947 compuso el poema sinfónico *Oda celeste* para la soprano Irma González, el cual, pese a una fría acogida del público, recibió elogios unánimes de la crítica especializada. Al año siguiente, con *Adagio y fuga*, para violonchelo y orquesta, mostró la influencia de Milhaud. Esta pieza, dedicada a Carlos Prieto, fue estrenada por el reconocido chelista Imre Hartmann.

Mientras María Teresa Prieto desarrollaba una prolífica carrera en México, la España franquista atravesaba una pronunciada decadencia cultural. En un intento por paliarla, el régimen buscó el apoyo de ciertos exiliados de la Guerra Civil que no hubieran manifestado una ideología republicana explícita, considerando a Prieto una candidata viable para la interpretación de sus obras. Aunque la compositora rechazó una propuesta inicial, finalmente aceptó, lo que resultó en la interpretación de su *Sinfonía breve*, en 1949, en el Palacio de la Música de Madrid, bajo la dirección de Ataúlfo Argenta. Este concierto le otorgó una mayor visibilidad en su país de origen, propiciando que sus obras se programaran periódicamente en los años siguientes.

Tras volver de España a México, el panorama musical experimentó un cambio significativo. En 1949, la antigua Orquesta Sinfónica de México (OSM) se reconvirtió en la Orquesta Sinfónica Nacional de México (OSNM), y José Pablo Moncayo sucedió a Carlos Chávez en la dirección. Este relevo tuvo consecuencias perjudiciales para Prieto, cuya presencia en el Palacio de Bellas Artes y en el circuito sinfónico de la capital mexicana disminuyó considerablemente. Es plausible que esta marginación se debiera a la ausencia de Chávez, quien había sido un firme impulsor de su obra. No obstante, y a pesar de esta notable disminución en sus estrenos, Prieto logró el estreno de su *Sinfonía de la danza prima*, en 1951.

Esta sinfonía, estrenada en 1951 en la OSNM por Chávez, compartió programa con obras de Revueltas, Ravel, Stravinski y Rimski-Kórsakov. Así se erigió como uno de los pilares de su catálogo y, si bien no representa una ruptura estilística radical con sus sinfonías anteriores, evidencia un mayor desarrollo y especialización en su lenguaje, constituyendo un paso decisivo hacia su posterior etapa dodecafónica. La obra, estructurada en tres movimientos (*fuga*, *scherzo*, *allegro*), mantiene su recurrencia a las melodías populares de su Oviedo natal, basándose en la *Danza prima* asturiana y distribuyendo sus motivos entre las distintas voces orquestales sin perder la esencia de la fuente popular. Asimismo, se aprecian innovaciones tímbricas, como la inclusión de un saxofón alto en mi bemol, indicativo de la perdurable influencia de Milhaud. El *scherzo*, si bien no utiliza el material temático de la *Danza prima*, preserva la esencia asturiana mediante la armonización de la canción *El baile*, realizada por Eduardo Martínez Torner. El movimiento final retoma el tema de la *Danza*

PROGRAMA

- 12 Miniaturas para Violín y Piano

6 *Sobre un tema popular alemán*
6 *Sobre los "modos" auténticos*
(dórico, frigio, lídico, mixolidio, édico, fálico)

Fuga en Do mayor para Violín y Piano

LUIS ANTONIO MARTINEZ
SALVADOR OCHOA

Violinista
Pianista

3 Canciones en "modos" auténticos

Si ves el ciervo herido (Poema de Sor Juana Inés de la Cruz)
(dórico)

Sonatina (Poema de Sor Juana Inés de la Cruz)
(frigio)

* *De Extremadura a León* (Poema de Alejandro Casona)
(lídico)

CARLOS PUIG
SALVADOR OCHOA

Tenor
Pianista

INTERMEDIO

Adagio y Fuga para Violoncello y Piano

GUILLERMO HELGUERA
MANUEL ELIAS

Cellista
Pianista

3 Odas Celestes

Les Peupliers de Kétharaouk (Poema de Charles Le Goffic)

Le Colibrí (Poema de Georges Hautelleau)

Mirando las Altas Cumbres (Poema de María Teresa Prieto)

Pastoral (Poema de Juan Ramón Jiménez)

- Canción de Cuna (Poema de María Teresa Prieto)

Alto Pinar (Poema de García Lorca)

Donaire (Poema de Ricardo de Alcazar)

CARLOS PUIG
SALVADOR OCHOA

Tenor
Pianista

- Primera ejecución

Boleto \$ 10.00

De Venta en las Taquillas de Bellas Artes
Estudiantes con credencial 50 % de descuento

PROXIMO CONCIERTO

JUEVES 13 DE MAYO

TRIO CLASICO DE ALIENTOS

SALLY VAN DEN BERG, Oboe. LOUIS SALOMONS, Fagot.
ANASTASIO FLORES, Clarinete.

⇒ Programa de mano del concierto monográfico de María Teresa Prieto, Asociación Musical Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 6 de mayo de 1954.

prima, desarrollándolo esta vez no como una fuga, sino a través de catorce variaciones de carácter rítmico popular.

A pesar de su dominio compositivo, la obra recibió críticas desfavorables atribuidas a deficiencias en la interpretación orquestal y dirección. Tras este resultado ambiguo, Prieto viajó a Europa para asistir al estreno de *The Rake's Progress*, de Stravinski, con quien mantenía una sólida amistad forjada en México, y para presenciar la favorable acogida de su *Sinfonía asturiana* en Oviedo.

A su regreso a México, reorientó su exploración compositiva hacia la modalidad y el reencuentro con su instrumento, produciendo las *Doce miniaturas*, para violín y piano, y las *Canciones modales*, para voz y piano. Estas últimas, basadas en textos de la Generación del 27 y Sor Juana Inés de la Cruz, fueron dedicadas a figuras como Irma González, Rodolfo Halffter y Vicente Aleixandre, y posteriormente orquestadas para su estreno en Oviedo.

A partir de su tercera sinfonía, la obra de María Teresa Prieto comenzó a adquirir una presencia más notable en su tierra natal. Un ejemplo de esta creciente proyección en España fue el estreno, en 1953, de *Oración de quietud*, para voz y orquesta, compuesta originalmente hacia 1941.

En la cúspide de su etapa sinfónica, Prieto compuso, en 1954, su primera *suite* sinfónica: *Sinfonía cantabile*. Esta obra se erigiría con el tiempo como el gran misterio dentro de su repertorio orquestal, un enigma que, finalmente, el panorama musical contemporáneo está en disposición de desvelar.

Pese a existir constancia en la prensa y en los programas de mano de su estreno, dirigido por Erich Kleiber en el Palacio de Bellas Artes de México, en 1955, y de su posterior programación en el VIII Festival de Música de Asturias en Oviedo, en 1982, la partitura de la *Sinfonía cantabile* se dio por perdida durante décadas. La ausencia del manuscrito original llegó a suscitar dudas sobre su propia existencia, especulándose incluso que podía tratarse simplemente de una selección de movimientos extraídos de otras obras preexistentes. Esta hipótesis, sin embargo, carecía de solidez, dado que en las fuentes históricas se la citaba consistentemente como una *suite* sinfónica independiente, diferenciada de los movimientos de sus otras composiciones.

El misterio comenzó a esclarecerse gracias a la investigación doctoral de Tania Perón, quien localizó la partitura en el archivo familiar de los Prieto. No obstante, persisten discrepancias respecto a la ubicación exacta del ma-

nuscrto. La doctora Perón sostiene en su tesis que el documento se hallaba entre los manuscritos de los dos primeros cuartetos de cuerda de la compositora (1954 y 1956, respectivamente)¹². En cambio, José Luis Temes, editor de la obra sinfónica de Prieto, atribuye el hallazgo a una información proporcionada por Carlos Miguel Prieto, sobrino de la compositora, quien indicó que la obra apareció en el fondo documental de Adolfo Salazar, igualmente custodiado por la familia. Queda así patente que el enigma sobre la localización precisa y las razones de su desaparición temporal permanece, pero lo fundamental es que, tras su recuperación, el siglo xxi podrá por fin ser testigo de la interpretación de esta significativa partitura.

El auge compositivo de Prieto prosiguió en los años siguientes al estreno de la *Sinfonía cantabile* con una alta presencia en la programación concertística y en su producción compositiva. Dicho auge se vio reflejado en su primer concierto monográfico en 1954, organizado por la Asociación Musical Manuel M. Ponce en el Palacio de Bellas Artes, en el aumento de la presencia de su música en España y su intensa actividad en la creación sinfónica con obras como *Suite sinfónica 2. El palo verde* (1956), *Fantasía sobre una fuga* (1958), *Sonata modal* (1960), *Tríptico para orquesta* (1964), *Adagio y fuga para viola y orquesta* (1965), *Ave María* (1965) y *Cuadros de la naturaleza* (1965-1967).

Además, tras un aumento del contacto con Rodolfo Halffter, también exiliado en México, Prieto comenzó a componer un gran número de obras dodecafónicas como *Tema variado y fuga en estilo dodecafónico* (1963) y *24 variaciones para piano* (1964).

En sus últimos años, la compositora volvió a componer obras de menor formato explotando sus ideas para la composición de canciones para voz y piano, y música de cámara, con obras como *Cuatro canciones* (1966-1967), *Córdoba, lejana y sola, y Camino* (1973), *Caminante corazón* (1974), *Coral* (1976), *Anoche, cuando dormía* (1977) y obras camerísticas como *Cuarteto n.º 1 en fa menor* (1954), *Cuarteto n.º 2 en sol mayor* (1956), *Cuarteto modal*, *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1957), *Fuga para cuarteto de cuerda en si bemol menor* (1960), *Fuga serial para cuarteto de cuerda* (1965), *Fuga post-dodecafónica en*

fa menor para instrumentos de aliento o de cuerda (1968) y *Cuarteto de cuerda n.º 4 en fa mayor* (1976).

Se puede concluir que la figura de María Teresa Prieto emergió no solo como la de una compositora de gran talento, sino también como un testimonio de la resiliencia y la capacidad creativa que logró establecer en su carrera. Su vasta y diversa obra fue un puente musical entre España y México que atravesó desde el romanticismo y el nacionalismo hasta la exploración dodecafónica y nuevas vanguardias musicales, demostrando una versatilidad y desarrollo artístico admirables. A pesar de desenvolverse en un contexto histórico que imponía enormes barreras a las mujeres, Prieto se consolidó en el competitivo panorama sinfónico de su tiempo gracias a su determinación y a la red de apoyo de importantes figuras del mundo de la música.

El redescubrimiento de su legado, representado en la resolución del enigma de la *Sinfonía cantabile*, simboliza la lucha continua contra el olvido al que fueron relegadas muchas compositoras. Es gracias al incansable trabajo de la musicóloga Tania Perón Pérez que podemos revalorar y disfrutar su contribución. La historia de María Teresa Prieto es, por lo tanto, un recordatorio crucial de la importancia de preservar la memoria artística y de seguir rescatando del silencio a aquellas voces que, como la suya, enriquecieron el panorama musical global y merecen un lugar en la historia de la música.

SOBRE
MARÍA TERESA
PRIETO

MEMORIAS
DE TÍA NENE

CARLOS
MIGUEL
PRIETO

Reunión en casa de Carlos Prieto, quizás tras el estreno de la *Sinfonía de la Danza Prima*, con Rodolfo Halffter, Carlos Chávez, María Teresa Prieto, Carlos Prieto, Cécile Jacqué y otros amigos de la familia, 1951. Archivo familiar.



La familia Prieto con Erich Kleiber, tras el estreno de la *Sinfonía cantabile*, 1955. Archivo familiar.



A Tania Perón Pérez,
con mi cariño y agradecimiento

Me unen dos lazos importantes con María Teresa Prieto, compositora nacida en Oviedo, en 1895, y fallecida en México, en 1982. El primero es un gran recuerdo familiar, pues vivía en casa de mis abuelos paternos en la Ciudad de México cuando era niño, al ser la hermana mayor de mi abuelo, Carlos Prieto Fernández de la Llana. El segundo es la natural afinidad al ser una compositora que representa a los dos países con los que siempre me he identificado, México y España. Es significativo el honor que me hace la Orquesta Nacional de España de dirigir lo que es casi un estreno de la *Sinfonía cantabile*, obra injustamente olvidada tras la primera interpretación dirigida por Erich Kleiber en México, en 1954. Aprovecho esta oportunidad para escribir estas breves líneas de forma muy personal y emotiva.

María Teresa Prieto siempre fue «Tía Nene» para mí. Era una de las tres hermanas de mi abuelo Carlos, un personaje digno de novela, cuyo periplo merece ser contado. Nacido en 1898, en Oviedo, huérfano de padre, cursa estudios de leyes en la Universidad de Oviedo, conjuntando estos con una desbordante pasión musical, esencialmente por la música de cámara y por el violín, su instrumento. Al enterarse Carlos Prieto de que en La Manjoya había una familia francesa que buscaba a un violinista para completar un cuarteto de cuerdas familiar, se presenta y así conoce a Cécile Jacqué, de la que se enamora a primera vista tocando el *Cuarteto en re* de César Franck. La familia Jacqué se encontraba en Oviedo puesto que, don Mauricio, padre de Cécile, era ingeniero y trabajaba para Alfred Nobel, quien años antes había inventado la dinamita que tan útil sería en las minas del norte de España. En la misma época, debido a su obsesión por crear el árbol genealógico de su familia, conoce a una tía cuyo hermano buscaba a un abogado para ayudarlo en una empresa de reciente creación, en la pujante ciudad norteña de Monterrey. Decide entonces irse a México, no sin antes proponerle (exitosamente) matrimonio a Cécile. Durante más de cinco años le escribe extensas y emotivas cartas, que hemos encontrado recientemente, dejándonos a sus nietos atónitos por su exacerbado romanticismo. Cécile lo espera pacientemente hasta que logra regresar y se casan en la iglesia de San Miguel de Lillo, una de las joyas del prerrománico, cerca de Oviedo. Contaban que Cécile y Carlos subieron a pie el monte del Naranco, en compañía de pocos familiares y de un sacerdote, hasta donde se encontraba la pequeña iglesia.

Ahí inicia un matrimonio que duraría seis fructíferas décadas, en su país adoptivo, México.

Mi abuelo logra tener éxito y convertirse en presidente del Consejo de la Fundidora de Monterrey, que había iniciado su tío Adolfo a principios de siglo. Por su desmedida afición a la música, mi abuelo hace amistad con personajes clave de la vida cultural mexicana, como Carlos Chávez, Manuel M. Ponce o Alfonso Reyes, entre muchos otros. Recibe la visita de personalidades de la talla de Stravinski, Milhaud, Casals, Heifetz, Rubinstein, Milstein, y mantiene una gran amistad con un enorme número de intelectuales españoles y mexicanos, a los que acoge en su casa de San Ángel. Yo pude disfrutar y aprender de muchos de ellos durante numerosas e interminables comidas todos los domingos. En este contexto, y aprovechando sus contactos, acoge en su casa al musicólogo Adolfo Salazar, quien en agradecimiento le lega su biblioteca completa, que se conserva hoy en la Ciudad de México y que contiene auténticas joyas. También recibe, desde 1936, a su hermana María Teresa Prieto, que vivió con él hasta su muerte, en 1982.

Tía Nene vivía en lo que se podría llamar un palomar, o un cuarto construido sobre la azotea de la casa de mi abuelo Carlos. Lo de palomar quizá me viene de que vivía acompañada de un pajarito que adoraba, llamado «El Pirulín», y sobre el cual escribió un cuento que conocimos de niños y cuya relectura me trajo recuerdos imborrables. Solo bajaba de su cuarto a tocar el piano, y ocasionalmente a comer, aunque recuerdo que le subían la comida por medio de un elevador mecánico, algo que para un niño era un verdadero espectáculo. A pesar de su condición solitaria, logré tener una relación muy especial con ella. Logro solo recordar dos temas recurrentes: la música, puesto que yo estudiaba el violín en esa casa, gracias a la dedicación de mi abuela Cécile, y la de su pasión por los pájaros. Siempre recordaré a Tía Nene con enorme cariño y con esa añoranza que mantengo de los mejores años de mi infancia.

México, el país en el que nací y crecí, el país que acogió a María Teresa Prieto, el que recibió con brazos abiertos a más de 50.000 refugiados españoles de la Guerra Civil (que nos enriquecieron desde el día que llegaron hasta el día de hoy), tiene dichos sensacionales. Me viene a la cabeza justo uno que no puedo citar en todo su esplendor: «El hubiera es de tontos». Si yo hubiera sabido entonces que sería director de orquesta, que una de mis pasiones sería la

música de España y México, hubiera aprovechado para aprender de la sólida formación, del absoluto rigor académico, de la pasión por la música antigua y tradicional e interés por todas las corrientes musicales del momento que tenía alguien que vivía literalmente a mi lado. María Teresa Prieto tuvo una gran escuela, tanto en Europa como en México, y se nutrió de un entorno musical e intelectual privilegiado, que incluyó a Carlos Chávez (cuya *Sinfonía india* se interpreta en este programa y que se puede considerar un abuelo musical de la gran Gabriela Ortiz al haber sido el mentor de Mario Lavista), a Manuel M. Ponce y a refugiados españoles de la talla de Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar. Sus obras demuestran imaginación, buena factura y serio trabajo. Su reciente renacimiento es bienvenido y merecido. Solo lamento que ella no lo pueda disfrutar y no pueda yo celebrar con ella un evento de tal importancia, familiar y profesional, como es reestrenar su *Sinfonía cantabile* en Madrid con la Orquesta Nacional de España.



De izquierda a derecha, Adolfo Salazar, Manuel M. Ponce y María Teresa Prieto. Memórica, Archivo General de la Nación, México.

VERLAS PARA ESCUCHARLAS: MUJERES MÚSICAS EN LA EDAD DE PLATA

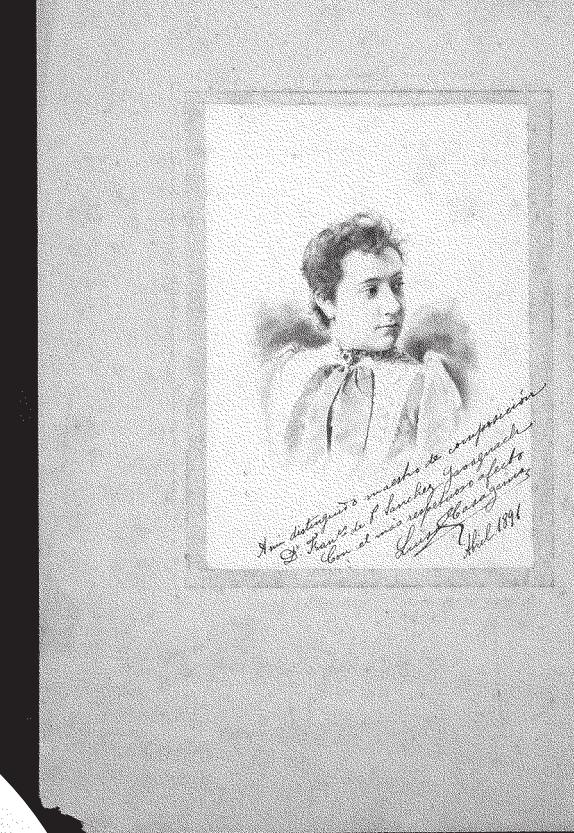


MARÍA LUISA CHEVALLIER (1869-1951)
Intérprete de piano, compositora y docente.
Archivo familiar.

LUISA CASAGEMAS COLL (1873-ca. 1942)
Compositora pionera en la composición
operística y, posteriormente, dedicada
a la docencia.



EMILIANA DE ZUBELDÍA (1888-1987)
Compositora, pianista, directora y docente, naturalizada mexicana.
Archivo histórico de la Universidad de Sonora (Méjico).

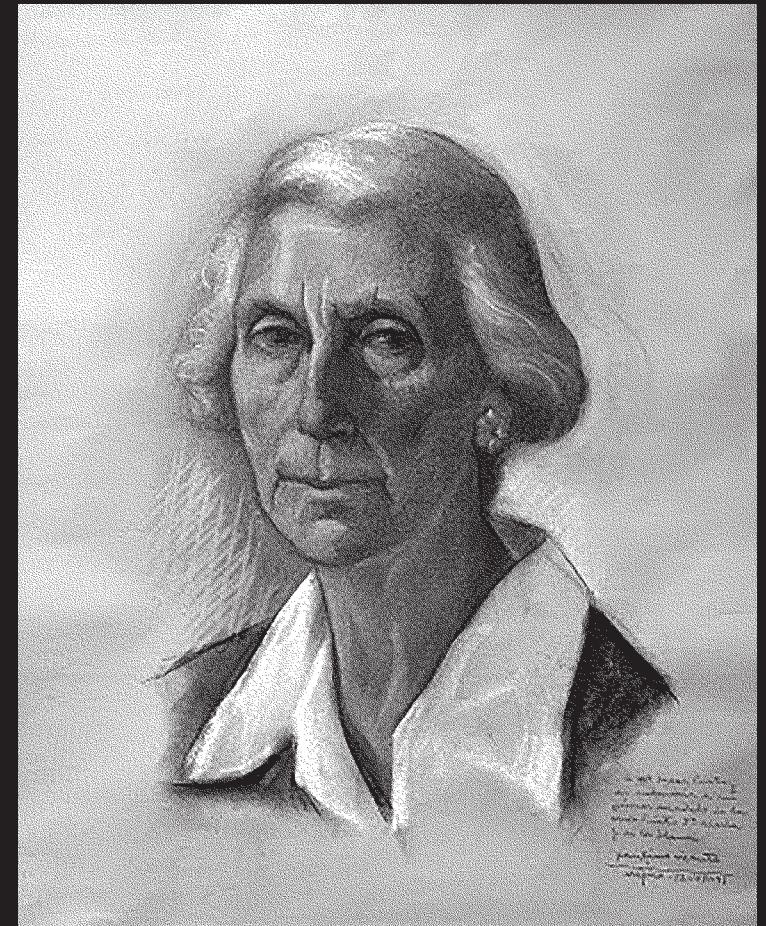




MARÍA RODRIGO BELLIDO (1888-1967)
Compositora, pianista y docente, fue una de las sinfonistas
de mayor proyección.



LOLA
DOMÍNGUEZ PALATÍN
(1888-1971)
Violinista, primera
mujer concertino en
la Orquesta del Teatro
de la Zarzuela y primera
española en obtener
un Premio Sarasate.
Fotografía de 1917.
Archivo familiar.



MARÍA TERESA
PRIETO (1895-1982)
Compositora, pianista y
arpista. Retrato realiza-
do por el pintor asturiano
Paulino Vicente, 1971.
Archivo familiar.



FRANCISCA MADRIGUERA RODON (1900-1965)
Pianista y compositora, niña prodigo e intérprete
en diferentes giras por Europa y América.
Arxiu Fotogràfic Municipal d'Igualada.

MARÍA DE PABLOS
CEREZO (1904-1990)
Pianista, compositora
y directora de orquesta.
Fue la primera mujer
en ganar la oposición de
la plaza de música en la
Real Academia de Espa-
ña en Roma. Fundación
Don Juan de Borbón.



Maria de Pablos Cerezo



CONCHA BADÍA
(1897-1975)
Soprano, pianista y
profesora de canto.
Fotografía fechada en
1939, con dedicatoria
a Raimundo Grewel.
Associació Joan Manén.



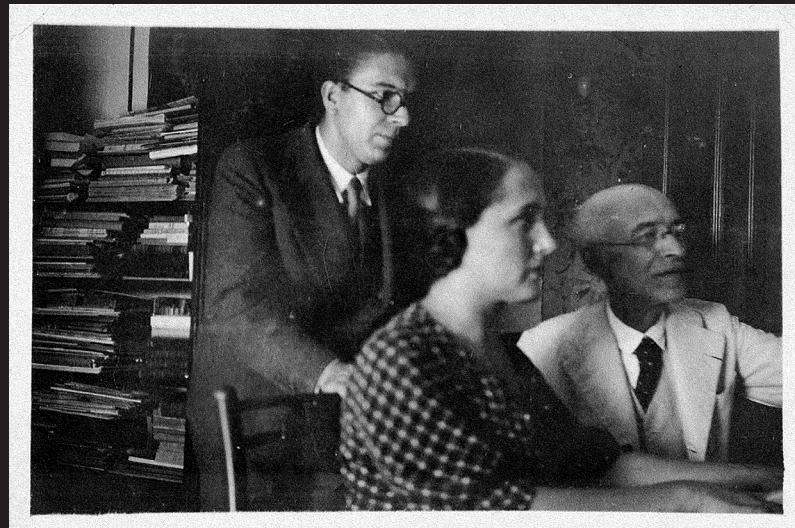
MONTSERRAT
CAMPMANY
(1901-1995)
Pianista, cantante,
pedagoga y composi-
tora. Instituto Nacional
de Musicología Carlos
Vega.



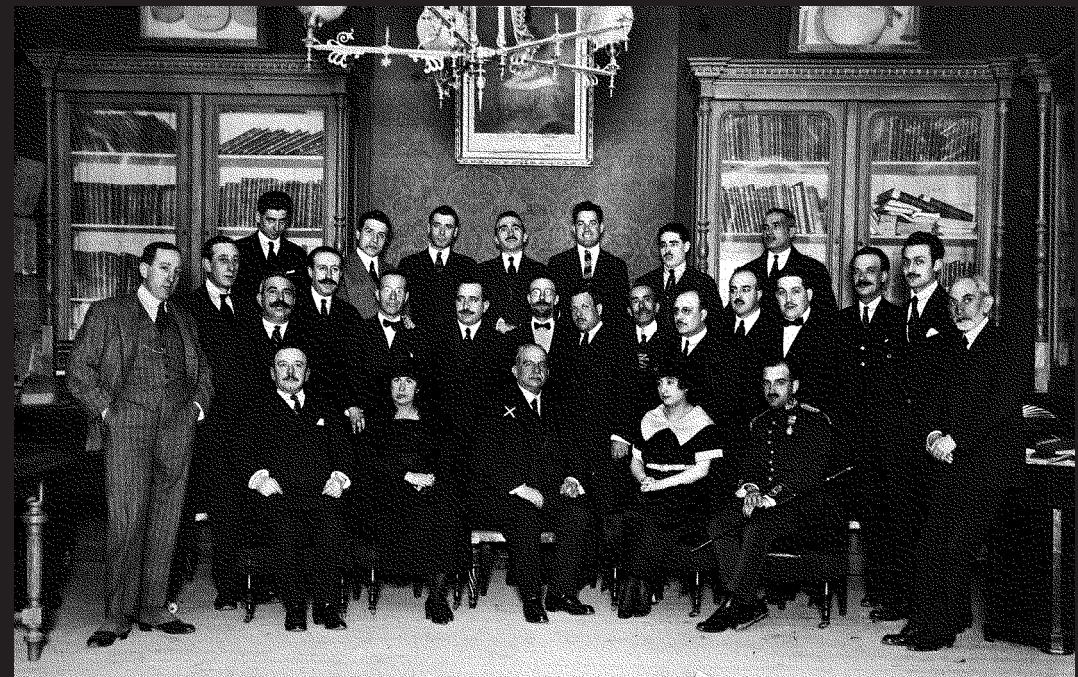
SOFÍA NOVOA ORTIZ (1902-1987)
Pianista y pedagoga que formó parte de
la Generación del 27.
Archivo de Francisco Novoa Docet.

COMPONER EN UN MUNDO DE HOMBRES

ROSA GARCÍA ASCOT junto a GUSTAVO PITTLUGA (director) y los demás intérpretes del *Concerto* de MANUEL DE FALLA, Auditorium de la Residencia de Estudiantes, 19 de junio de 1934. Fotografía de Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.



ROSA GARCÍA ASCOT, MANUEL DE FALLA y JESÚS BAL Y GAY en el Carmen de la Antequeruela, Granada, 1935. Archivo Manuel de Falla.



EMILIO SERRANO el día de su jubilación junto a sus discípulos, entre los que figuran las compositoras RODRIGO y LUISA PEQUEÑO, y los maestros y críticos VILLA, CONRADO DEL CAMPO, CALES, GÓMEZ DE LA VIÑA, ESBRIT, SUBIRÁ, FORNS y otros. Fotografía de Larregla, ABC, Madrid, 26-5-1920, p. 4.

Artículo de JOAQUÍN TURINA sobre la propuesta de creación de «Una orquesta femenina». *El Debate*, Madrid, 10 de junio de 1930.

Una orquesta femenina

A título de curiosidad informo al lector de un proyecto que, si llega a realizarse, constituirá una novedad en música. Se trata de la creación de una orquesta dirigida con cuatro orquestas de concierto, todas ellas integradas por señoritas, que actuarán en conciertos y fiestas. Fueras de las posibilidades que tienen una orquesta femenina. El hecho no es nuevo, ya que en 1926 se fundó en Londres y hasta en París, funcionaron agrupaciones de este clase. Pero en España no se realizó algo similar. Hasta ahora han sido siempre extranjeras las que han hecho conciertos en Madrid. En el Circo de Price actuó hace poco una excepcional que tocaba saxofón y que se presentó en la noche de la inauguración de las fiestas de la Virgen de la Candelaria.

Los informes del proyecto de orquesta femenina indican que las señoritas elegidas y no se tan pronto si habrá ser agrupación de cuadro o gran orquesta. La directora de la agrupación es la señorita Adela Anaya, compositora y directora de orquesta. No obviaremos al todo, que la señorita Anaya, que ha dirigido ya en Madrid. Adela Anaya, ha escrito varias obras, entre ellas, la zarzuela "El amor de la señora".

El concierto se celebrará el certamen de César. Ellos serán, naturalmente, el director y el pianista. El concierto es certeño, o mejor dicho, la concertina es Isabel García Moreno, violinista y la soprano, María del Rosario Vélez. Con "Pájaro" y "Bordas. El piano violín" —esta a cargo de Luis Alain, parecería que el concierto se titula "Concierto para violín" y un "mimo" que se titula "Concierto para la cámara". Es de desear, en tanto, que las señoritas que han formado parte de dichas agrupaciones, no formando una, se dediquen de lleno a la música. Es de desear, asimismo, que una filial de artistas profesoras que constituyan el grupo conquistado. Dado que la señorita Anaya, es de la profesión, no es posible, yo recuerdo que en la Orquesta Filarmónica de La Habana figura una señorita que es profesora de piano. La Orquesta Femenina de París, a la señorita que tenía a su cargo el piano, se le concedió el premio de "Mejor interpretación" de una obra, de cuyo estilo, con gran estrepito, la colección de chirimías, que es todo lo que se ha escuchado en Madrid, constituyendo tal desastre que, en el resto del concierto ninguno de los asistentes dacharrios rióse a tope de risa.

Joaquín TURINA

El Gobierno nacionalista

An advertisement for the magazine 'BALEARES'. The top left box contains text about the editorial staff and subscription rates. The top right box contains the magazine's name, its classification as a 'REVISTA SEMANAL ILUSTRADA', and the director's name, ENRIQUE VIVES VERGER. The bottom left box features a large oval portrait of a woman, identified as Paquita Madriguera, with a decorative scroll banner below it. The bottom right box contains a small logo for 'CLEAR'.

Fotografía de FRANCISCA MADRIGUERA.
Baleares, año III, n.º 73, 10-1-1919, p. 9.
Biblioteca Nacional de España.

VIDA SOCIAL

Paquita Madriguera es una chirigüita de diez rebabas que sirven de abrigo a una carne blanca como la cerámica. Es una linda muñeca de labios sonrosados que dibujan constantemente una sonrisa graciosa; tiene unos azules, dulces y soñadores, que al mirar atraen con fuerza simpática. Es una hijastra del lada misterioso del Arte que, desgraciadamente, por el oleaje del progreso de la fiebre, se ha convertido en una cosa esta *rogueza*, de la calma, de la luz y de la poesía, para encantarnos con su arte maravilloso.

Paquita Madriguera es uno de esos casos de recocildad que se dan en la vida y que causan admiración de todos.

Un niño de artista en una universidad bellísima dotada de una memoria grande, necesaria para producir un conjunto de maravillas, que a la fuerza ha de triunfar.

Para escuchar a la portentosa artista se ha congregado en el Teatro Principal distinguida concurrencia, que no ha cesado un momento de aplaudir.

Crítica del concierto ofrecido por FRANCISCA MADRIGUERA en el Teatro Principal de La Palma, enero de 1919. Cirano, «Vida Social», Baleares, año III, n.º 73, 10-1-1919, p. 6.

Biblioteca Nacional de España.

plaudiría, mejor dicho, de orquestación. Paquita Madriguera, la graciosa chiquilla que gesticula tan bien, las zonas y de labios que se han transmitido en Palma, como antes se han tenido en París, en Londres, en New-York, en Barcelona su tierra natal.

Todas las obras que ha interpretado la célebre artista en su Ortiz-Cüssó, han sido de un modo magistral, que le puedan señalar reparos de ninguna clase. En todas las páginas de su magnífica memoria juega como una maravillosa mujería y brotan las notas con la sensibilidad intensa que las infunden su inspiración.

El trunfo de la joven artista en nuestro Teatro Principal es un nuevo laurel que añade a la victoriosa palma que va formando en su caminata gloriosa por el mundo.

En la noche que batíó palmas entusiastas en honor, se cumplió en felicitación con singular entusiasmo.

—Otras novedades.

—Con el nuevo éxito alcanzado en la reunión del lunes en el Circulo Mallorquín, puede afirmarse que dichas fiestas han quedado ya consagradas y no puede existir temor alguno de que se repitan.

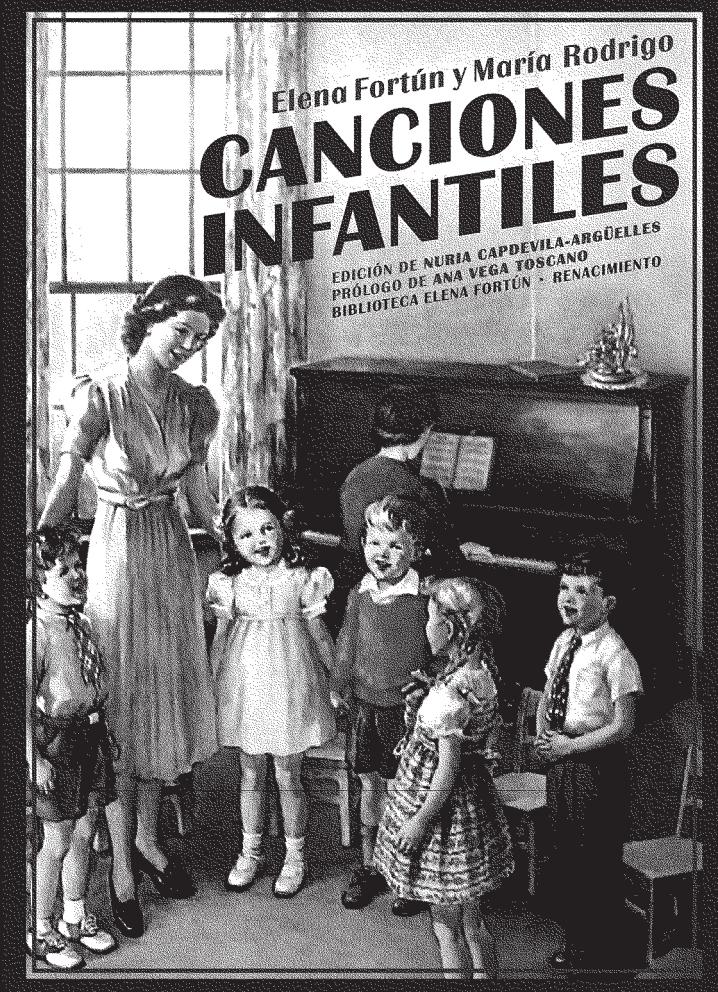
La del lunes hubo quinás la que se ha visto más animada de todas.

Se tuvo necesidad de habilitar nuevamente el gran salón de Fiestas, en el cual tomaron

4
partes instrumentales? Sí, maestro. Pues las
va a entregar al Sr. Pena porque esta obra irá
en los Conciertos de Primavera de mi orquesta - que
el dirige - y U. tocará la parte del piano.
Me levanté espantada. Nó, maestro j yo, tocando
con su orquesta y bajo su batuta? No voy a
poder, etc. etc. Me dejó hablar, me miró se-
riamente y me dijo Sí, puede. Prepare la
obra. Fui a casa y al contar lo sucedido me
puso a llorar - entonces podía llorar - Mi padre
me dijo: Creo que Pau Casals entiende algo de
todo esto y si él lo cree posible... dejé de
llorar, me senté al piano y empecé a estudiar
exhaustivamente la ^{parte} obra no ya como compo-
tora sino como pianista. Tuvimos un éxito
grande. Se dió en 2 audiciones.

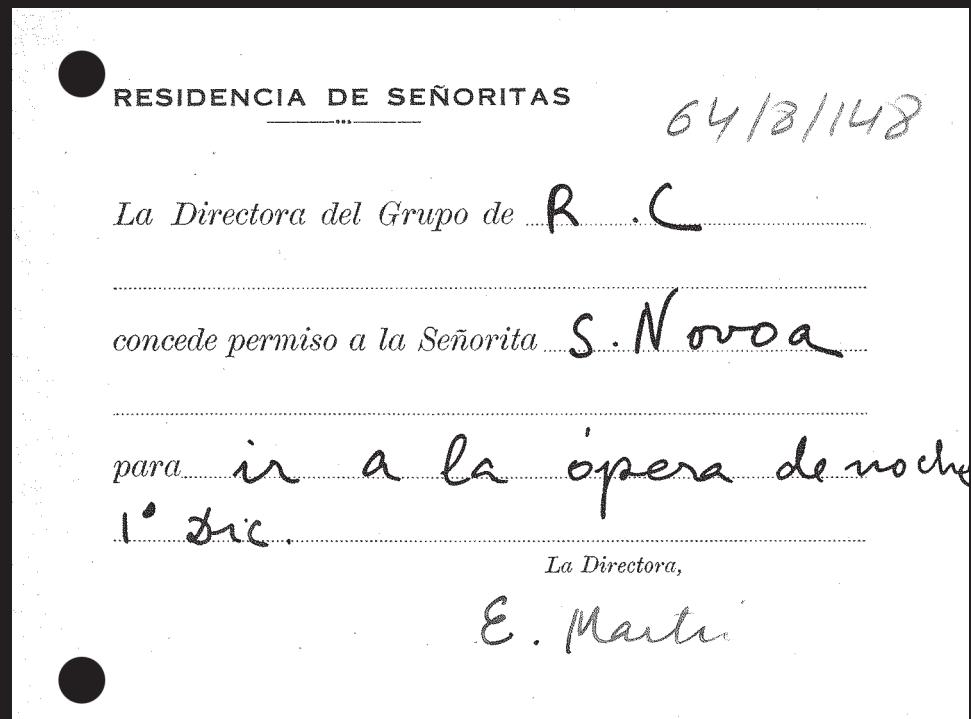
X Si "Visión Sinfónica" fué estrenada también →
en Barcelona en los Conciertos Sinfónicos Ibero-
Americanos con mucho éxito. El maestro Casals
estaba presente y me pidió la obra para pre-
sentarla en ~~los~~ ^{esta} conciertos (2 audiciones)
C. B. Aires la puso el maestro Martini en el Teatro Colón
en 1953

DIOSAS (Y ESCLAVAS) DEL HOGAR



Canciones infantiles de ELENA FORTÚN y MARÍA RODRIGO,
Madrid, Renacimiento, 1930.

Autorización de la directora del grupo de RAFAEL CALVO a SOFÍA NOVOA
para asistir a la ópera, 1 de diciembre de 1931.
Archivo de la Fundación Ortega-Marañón.



«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 solo me presento en público cuando me piden que actúe en alguna función benéfica, por caridad o por compañerismo. Tengo el tiempo bien ocupado atendiendo a mis seis hijos».

Declaraciones de la violinista LOLA PALATÍN en *Ellas*.
Madrid, 18-9-1932, p. 3.

FRANCISCA
MADRIGUERA con sus
tres primeras hijas, 1930.
Arxiu Francesca
Madriguera.



«Yo me encogía bastante al oír las cosas de él, porque me decía: este hombre sabe y es un compositor de verdad y yo soy una enana. [...] No tenía celos; lo veía como lo que era, un gigante a mi lado».

Declaraciones de ROSA GARCÍA ASCOT

en *Nuestros trabajos y nuestros días*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 44.



MARÍA LUISA CHEVALLIER con su familia, ca. 1907.
Archivo familiar.

mejor ó algo parecido. Con la relación de artistas notables, no debo olvidar de ninguna manera á las simpáticas voces que ha educado con paciencia china la bella mis Juliette, ¡Cuántos diputados de la mayoría quisieran tener su talento y habilidades! Únicamente las encuentro el defecto de que desentonan un poco al lanzar al aire sus cánticos. Pero aun ese mismo defecto, después de haber oido en el teatro de Novedades cantar á un tenor la ópera *Carmen*, me parece, no sólo tolerable, si que también harmónico y simpático. ¡Vaya un tenorito! Y gracias á la divina Providencia que no le envió al mundo por medio de cualquier *masclayre* de la Barceloneta, porque en ese caso, de estrella para arriba—como de si misma decía en cierta ocasión y ante un periodista grande é inseparable amigo mío, Josefina Huguet—no habría quien le apease. Y ha sido una verdadera lástima, porque los restantes elementos que constituyen la compañía lírica que actúa en Novedades,—las señoras Aida Gonzaga, Palermi, Bressonier, y los señores Perelló, Puiggener, Serazzi, Leoni, Masip, Giralt, etc.,—son, no sólo aceptables, sino plausibles, sin olvidar por de contado á la señorita Salvador, que además de ser muy guapa, condición importante para las tablas, es una verdadera artista, de voz agradabilisima, de correcta escuela de canto y de condiciones artísticas, en conjunto, que confirman la justicia con que el año pasado obtuvo en el Liceo éxitos grandes, verdaderos y frances.

Cuando esta carta llegue á su poder, estará ha-

ciendo su nueva presentación en el teatro *Gran Vía*, la eminente actriz Italia Vitaliani. Supongo por adelantado y sin temor de equivocarme que esta eminente artista realizará una brillante campaña. Sólo lamento que la empresa no la dé el valor merecido, abriendo un abono económico en demasía y anunciando un precio para la entrada general, incompatible de todo punto con el mérito indiscutible de la actriz.

En los teatros Nuevos—ambos á dos—el género ínfimo ha seguido proporcionando grandes entradas á las bellas de profesión, de que antes te hablaba, y... Gil con todos.

En el gran Teatro Onofri la pantomima va de bracero con la ópera, y tan pronto puedes ver en él el más extraordinario y sangriento de los melodramas mímicos, como las tiernas y apasionadas notas de *Los amantes de Teruel* vertidos al italiano. Los simpáticos Onofri practican sin duda la teoría de que los extremos se tocan y de que en la variación está el gusto.

Nada más por hoy, mi inolvidable Pagano. Conservate bueno; que el presupuesto de Marina te sea leve y que no te quite el sueño del muslo de pronóstico grave que dice un colega al anunciar que ha sido cosa grave la herida que días pasados sufrió el *Machaca*, simpático novillero de la muy ilustre plaza de toros del no menos ilustre pueblo de Pozuelo.

Un abrazo de tu buen cofrade

PEDRO FRANCO

NUEVAS COSTUMBRES. *por Xiró*



XIRÓ, «Nuevas costumbres», caricatura de prensa, *Pluma y Lápiz*, n.º 151, 1903, p. 18.
Biblioteca Nacional de España.

ROMPIENDO TECHOS DE CRISTAL

«Pero entonces empecé a luchar por una beca a París a estudiar con Nadia Boulanger, o con otra, otro profesor connotado, ¿no? porque mi idea era volar, volar, volar, volar, pues huir un poco de esa cosa familiar que me ahogaba».

CARMEN DORRONSORO en la entrevista concedida a MATILDE MANTECÓN, 1980.

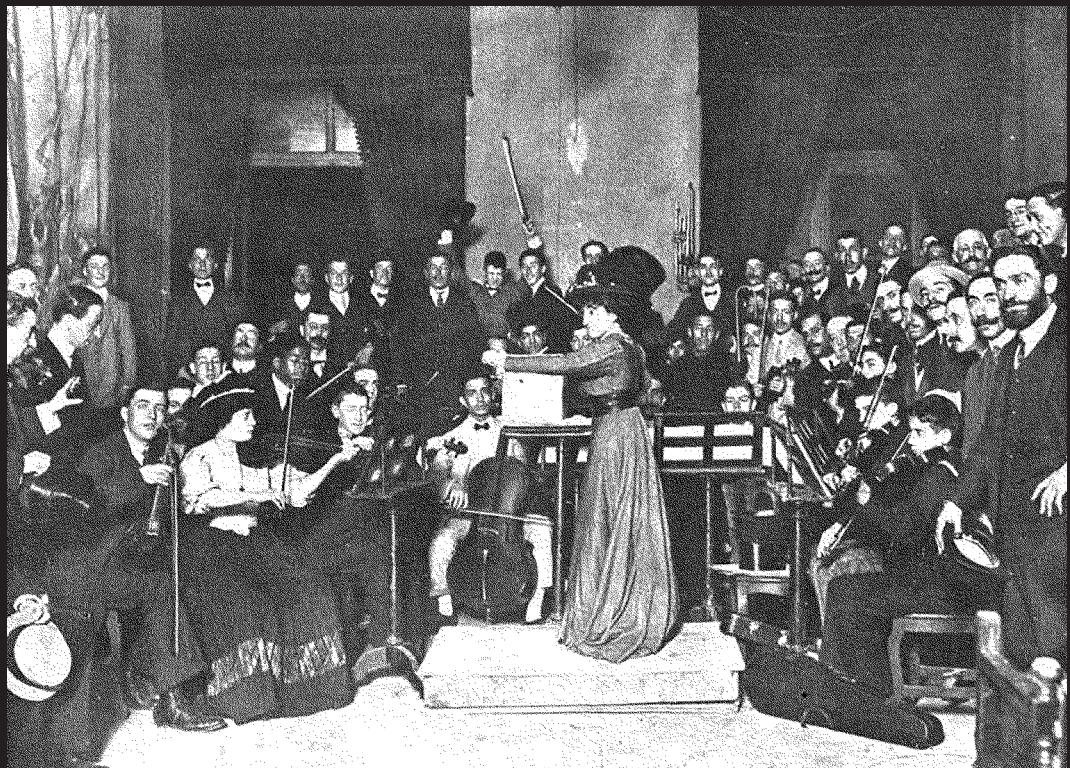


Escena de *Becqueriana* (1915), de MARÍA RODRIGO, primera ópera de una mujer estrenada en España. Fotografía de José Zegri, ABC, Madrid, 11-4-1915, p. 3. Archivo fotográfico de ABC.

Partitura de *Schiava e Regina*, de LUISA CASAGEMAS, primera ópera escrita por una compositora española. Reducción manuscrita para canto y piano con dedicatoria autógrafa a FRANCESC DE PAULA SÁNCHEZ GAVAGNA, Barcelona, diciembre de 1894. Biblioteca de Catalunya.



MARÍA DE PABLOS dirigiendo sus obras en el estudio de Unión Radio Madrid, *Música*, Barcelona, año II, n.º 7, marzo de 1930, p. 22. Biblioteca Nacional de España.

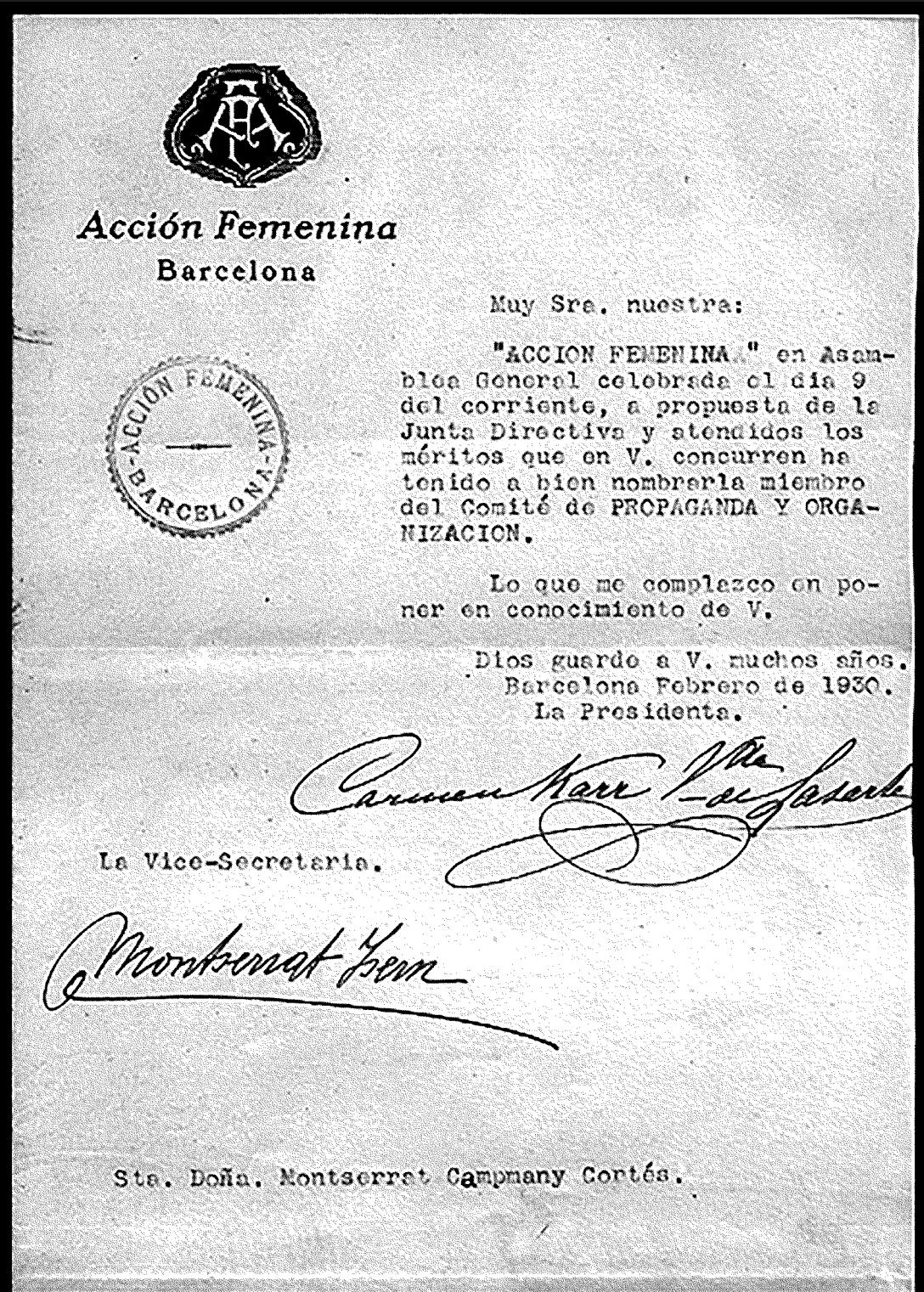


MARÍA RODRIGO posando delante de la Orquesta del Conservatorio de Madrid, 1909.
Fotografía de R. Cifuentes, *Actualidades*, Madrid, 26-5-1909, p. 18. Biblioteca Nacional de España.



MONTSERRAT CAMPMANA, ca. 1925. A la edad de veinte años, en 1921, se convirtió en la primera mujer que formó parte, como socia activa, de la Sociedad Nacional de Música, la actual Asociación Argentina de Compositores. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Comunicado del nombramiento de MONTSERRAT CAMPMANA como miembro del Comité de Propaganda y Organización de Acción Femenina, Barcelona, febrero de 1930.
Biblioteca de Catalunya.



FIGURAS DE ACTUALIDAD



La señorita María de Pablos, compositora pensionada en Roma.

Por primera vez una mujer obtiene la plaza de pensionada por la sección de Música en las oposiciones convocadas por el ministerio de Estado. María de Pablos tiene veintidós años; a los diez y seis conseguía primeros premios de Armonía y de Piano en el Conservatorio. Ahora, además de la composición, cultiva el violín, que perfecciona con Fernández Bordas. Ha escrito un poema titulado "Castilla", composiciones religiosas y una ópera, en colaboración con Fernández Ardavín.

MARÍA DE PABLOS
Recorte de prensa
sobre el premio de la
Academia de España
en Roma, *El Debate*,
n.º 5.938, 27 de julio
de 1928, p. 3.

ALBINA MADINABEITIA, ca. 1930.
Primer violín de la Orquesta Nacional desde 1942.
Fondo Castrillo Ortuoste. Archivo Municipal de Eibar.



LOLA PALATÍN
Primera mujer que ocupó el cargo de concertino
en la orquesta del Teatro de la Zarzuela (antes del
incendio de 1909) y primera en obtener el Premio
Sarasate (1917). Archivo familiar.

ESPACIOS PROPIOS



Visita de las esposas de ÁLVAREZ DEL VAYO y PÉREZ DE AYALA Y BAEZA rodeadas de sus consocias.
Fotografía de Alberto Segovia del Lyceum Club, *Mundo Gráfico*, Madrid, 27-5-1931.
Biblioteca Nacional de España.



Alumnas en el jardín de la Residencia de Señoritas, Madrid, ca. 1920.
Archivo de la Fundación Ortega-Marañón.

Cuatro estudiantes leyendo en el jardín de la Residencia de Señoritas.
Archivo de la Fundación Ortega-Marañón.





Homenaje a MARÍA LEJÁRRAGA en el Lyceum Club Femenino, con la presencia de MARÍA RODRIGO.
Fotografía de Alberto y Segovia, Poramer y Cervera, *Ahora*, Madrid, 9-7-1931, p. 17.
Biblioteca Nacional de España.



Concierto del 12 de mayo de 1927 de la orquesta de la Associació Música Pro Amore Artis, fundada y dirigida por ÒNIA FARGA. En 1929 fundó la Acadèmia de Música Ònia Farga, donde desarrolló una intensa labor pedagógica. Museu de la Música de Barcelona.



Actuación de una banda de *jazz* formada por mujeres en el Café Universal de Gibraltar, ca. 1930. Archivo particular.



Partitura de *Bressolant*, de NARCISA FREIXAS, publicada en *Feminal, La Ilustració catalana*, 28-4-1907, n.º 204.

ESPACIOS COMPARTIDOS

TEATRO PRINCIPAL
GRAN COMPAÑIA DE ÓPERA ITALIANA
DIRECTOR ARTÍSTICO LORENZO SIMONETTI
Hoy Martes 17 de Mayo de 1921
(QUINTA DEL ABONO A NOCHES)
SEGUNDA SALIDA de los eminentes artistas
CARMEN BAU-BONAPLATA SOPRANO LÍRICA
ENRIQUE INCHAUSTI TENOR
ÉXITO GRANDIOSO
de la ópera en cuatro actos, del maestro PUCCINI, denominada,
BOHÉME
REPARTO
Mimi Carmen Bau-Bonaplata.
Musetta Matilde Pinilla.
Rodolfo Enrique Inchausti.
Marcello José L. Lloret.
Colline José Foruria.
Schunard José Fernández.
Benoit José Tauci.
Alcindoro José Tauci.
CORO GENERAL - BANDA EN ESCENA
MAESTRO DIRECTOR Y CONCERTADOR
JOAQUIN WEHILS
A las DIEZ en punto de , a noche.
Precios de las localidades, incluidos impuestos

	Ptas.
Platases bajas y palcos principales, sin entradas.	50.00
Palcos entrestados, sin idem.	60.00
Idem segundos, sin idem.	30.00
Butaca con entrada	7.00
Delanteras de galería, con idem	4.00
Idem de paraiso, con idem	3.00
Asiento de galería, con idem	3.00
Idem de paraiso numerado, con idem	2.00
Entrada de palco	3.00
Entrada general	1.50

Mañana, miércoles, segunda mañana de abono, presentación de los notables artistas **JOSÉ ANDRÉS** (tenor) y **FERNANDO ARCHE-VICENTI** (barítono), con la ópera en cuatro actos, de Ricardo Wagner, LOHENGRIN, teniendo parte las eminentes cantantes **CARMEN BAU-BONAPLATA** y **Concha Callao**.



Tip. Heraldo

CARME BAU en el Teatro Principal de Valencia, 1921. Biblioteca Virtual de Madrid.

SALLE GAVEAU 45 et 47, Rue La Boétie
Téléphone : ÉLYSÉE 28-19 et 28-20
SAISON 1919-1920 11^e ANNÉE
68^{me} CONCERT
LE JEUDI 3 JUIN 1920
à 8 heures 1/2 du soir (heure militaire)
PROGRAMME

1. SONATE (°) pour Violoncelle et Piano, Paul de MALEINGREAU
I. Animé. Un peu plus lent. Lent. — II. Très modéré.
III. Animé. Un peu plus lent. Très animé. Très calme. Un peu plus animé.
MM. ANDRÉ-LÉVY et Georges de LAUSNAY.

2. LES SOIRÉES DE PÉTROGRADE (°) (1919) Darius MILHAUD
A) L'ANCIEN RÉGIME
I. L'Orgueilleuse. IV. L'Infidèle.
II. La Révoltée. V. La Perverse.
III. La Maritale. VI. L'Irrésolue.
B) LA RÉVOLUTION
I. La Grand'Mère de la Révolution. IV. Le Convive.
II. Les Journées d'Août. V. La Limousine.
III. Monsieur Protopopoff. VI. Le Colonel Romanoff.
Mme ROMANITZA. Au Piano : M. Georges AURIC.

3. THÈME ET VARIATIONS (°°) pour Piano (1913) Marcel ORBAN
Mlle Antoinette VELIARD.

4. LA BONNE CHANSON (°°°) (Paul Verlaine) Gabriel FAURÉ
I. Une Sainte en son auréole. VI. Avant que tu ne t'en ailles.
II. Puisque l'aube grandit. VII. Donc, ce sera par un clair jour d'été.
III. La Lune blanche luit dans les bois. VIII. N'est-ce pas?
IV. J'allais par les chemins perfides. IX. L'hiver a cessé.
V. J'ai presque peur, en vérifié.
Mme Magdeleine GRESLÉ. — Au Piano : M. ROGER-DUCASSE.

5. NUIT DANS LES JARDINS D'ESPAGNE Manuel de FALLA
(Impressions symphoniques pour Piano et Orchestre. Réduction à 2 Pianos) (1^{re} Audition)
I. Au Generalife. — II. Danse lointaine. — III. Dans les jardins de la Sierra de Cordoue.
(Les numéros II et III s'enchaînent).
Au Piano principal : Mlle Rosa García ASCOT. — Second Piano (Réduction de l'Orch.) : L'AUTEUR.

6. QUATUOR A CORDES (°) Maurice RAVEL
I. Allegro moderato. — II. Assez vif. Très rythmé. — III. Très lent. — IV. Vif et agile.
Le Quatuor Pascal : MM. A. PASCAL, de SAINT-MALO. P. VILLAIN et Mlle L. RADISSE.

PIANO GAVEAU
(°) Durand. (°°) Roudanez. (°°°) Hamelle.

En raison de l'obligation d'évacuer la salle avant 11 h., le Concert commencera très exactement à 8 h. 1/2

Le Mardi 15 Juin, à 8 h. 1/2, Concert hors série
Avec le Concours de l'A. C. P. (Association Chorale de Paris)
AUDITION D'ŒUVRES DE
Lili Boulanger, Debussy, Ducasse, Ladmírault, Ravel, Roland-Manuel, Léo Sachs

Programa de ROSA GARCÍA ASCOT en la Salle Gaveau de París, 3 de junio de 1920.
Archivo Manuel de Falla.



Fotografía de alumnos y alumnas de BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS, en el Conservatorio de Madrid, ca. 1930. Colección particular.



Fotografía de MARÍA DE PABLOS en la École Normale de Musique, en la clase de PAUL DUKAS, ca. 1930. Fundación Don Juan de Borbón.

Teatro Cervantes

NUEVA EMPRESA
Teléfono 26228

Programa para hoy
sábado 7 octubre 1933

Gran Compañía de Comedias

Díaz Artigas - Collado

VERMUT a las 6 y media Segunda de Abono (tarde)
Segunda representación del poema dramático en tres actos, divididos en diez cuadros, inspirado en leyenda indias, original de Eduardo Marquina, ilustraciones musicales de María Rodríguez

ELPAVOREAL
ÉXITO EXTRAORDINARIO

REPARTO (por orden de aparición en escena)
El Rey viejo, Ricardo Justo; El Príncipe, Delfín, Manuel Collado; La Nodriza, Amparo Astori; El Mago, Manuel Díaz González; El Bonzo, Joaquín Pidal; Vendedora de flores, Julia Pacheco; Aissa, Josefina Díaz de Artigas; Centinela 1.º, Alfonso N. Candel; Centinela 2.º, Luis Latorre; Esclava, Amelia de la Torre; Otra esclava, Carmen Reyes; Otra esclava, Concepción Campos; El Gran Visir, Pedro F. Utrera; Príncipe niño, Julia Tejera; Dínya, Príncipe niño, Consuelo Morales
Decorado por Burman - Vestuario por Juana del Molino - Figurines de Dínya
Esta obra ha sido montada y dirigida personalmente por su glorioso autor, director artístico de la Compañía

Noche. A las 10 y cuarto Segunda de Abono (noche)
ESTRENO
de la deliciosa comedia en tres actos, de Enrique Suárez de Deza

ESCUELA DE MILLONARIAS

Maravillosa creación cómica de Josefina Díaz de Artigas
REPARTO (por orden de aparición en escena)
Dora, Josefina Díaz de Artigas, Julia, Concepción Campos, Camarero, Luis Latorre, Maire, Delfín Jerez, Calisto, Ricardo Justo, Bonifacio, Luis Manrique, Ramona, Josefina Tapia, Roberto, Manuel Díaz González, Ricardo, Manuel Collado, Miss Europa, Julia Pacheco, Madame Dupond, Amparo Astori, Madame Dupond Bis, Amelia de la Torre, Monsieur Clarius, Alfonso N. Candel, Manuela, Julia Tejera, Fabián, José Pidal
Decorado de Rondeles
Los vestidos que luce en esta obra Pepita Díaz de Artigas, son de la Casa Carmen Robledo, Plaza Colón, 2 - Madrid

Precios. - Plateas con 6 entradas, 25 ptas. Butacas, 3,50.- Sillas anfiteatro, 2,50.- Delantero 1.ª grada, 2,00.- Delantero 2.ª grada, 1,50.- Primera grada, 1,00.- Segunda grada, 0,50
Mañana de niño, a las 4. Función de tarde. Espectáculo nuevo en Sevilla. Un teatro especial para los niños
Su amigo PINOCHO en sus más encantadoras y fantásticas aventuras
En Vermut ESCUELA DE MILLONARIAS
Noche. LA MUSA RIE
Para mayor comodidad del público se despachan localidades en la taquilla del Teatro San Fernando, desde las 12 del día a las 8 de la noche.

Tip. Victoria-Delgado y Vera-Correduria 47.-Sevilla

Estreno de *El pavo real* de MARÍA RODRIGO.

Programa del 7 de octubre de 1933 en el Teatro Cervantes.

Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía.

Palacio de la Música Catalana

ORQUESTRA PAU CASALS
SEGUNDO CONCIERTO DE PRIMAVERA

Sábado, 20 de abril de 1929
A las 9 y 3/4 de la noche
con la cooperación del Maestro
F. PUJOL.

PROGRAMA

I

HAYDN
SINFONÍA en do menor, n.º 95.
I. Allegro moderato.
II. Andante.
III. Menuetto.
IV. Finale Vivace.
(1.ª audición por la O. P. C.)

II

AUTORS CATALANS

F. PUJOL
FESTA, danses caractéristiques.
Dirsa noble. — Ballet. — Corrantes.
Dirigida por el autor.

MONTSERRAT CAMPANY
DANSA INDIA, per a instruments de vent, percussió i piano. (ESTRENO)

E. CASALS
TRISTA, en forma de sardana.
(ESTRENO)

E. MORERA
TASARBA, escena i dansa del foc.
(1.ª audición por la O. P. C.)

III

WAGNER
BACANAL DEL VENUSBERG.

RIMSKI-KORSAKOV
LA GRAN PASCUA RUSA.

Dirección: PAU CASALS

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES
(Impuestos comprendidos)

Paleos plateas, sin entradas, Ptas. 60.— Paleos anfiteatro, sin entradas, pesetas 50.— Sillones plateas, 1.º anfiteatro, con entradas, Ptas. 10.— Asientos Ilos, 1.º Ilo, con entradas, Ptas. 7.— Asientos Ilos 5.º Ilo con entradas, Ptas. 6.
ENTRADA GENERAL, Ptas. 2.
Despacho: UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA, Avenida Puerta del Ángel, 21, de 3 a 7 de la tarde.

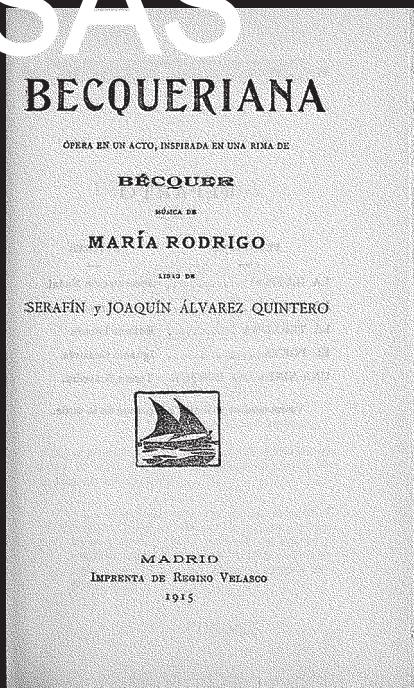
14521 — ANTEN GRÁFICAS, S. A., SUCESORES DE HENRICH Y C. — BARCELONA

Programa de concierto de MONTSERRAT CAMPANY en el Palau de la Música Catalana, con la Orquesta Pau Casals. Patronat de la Orquesta Pau Casals.

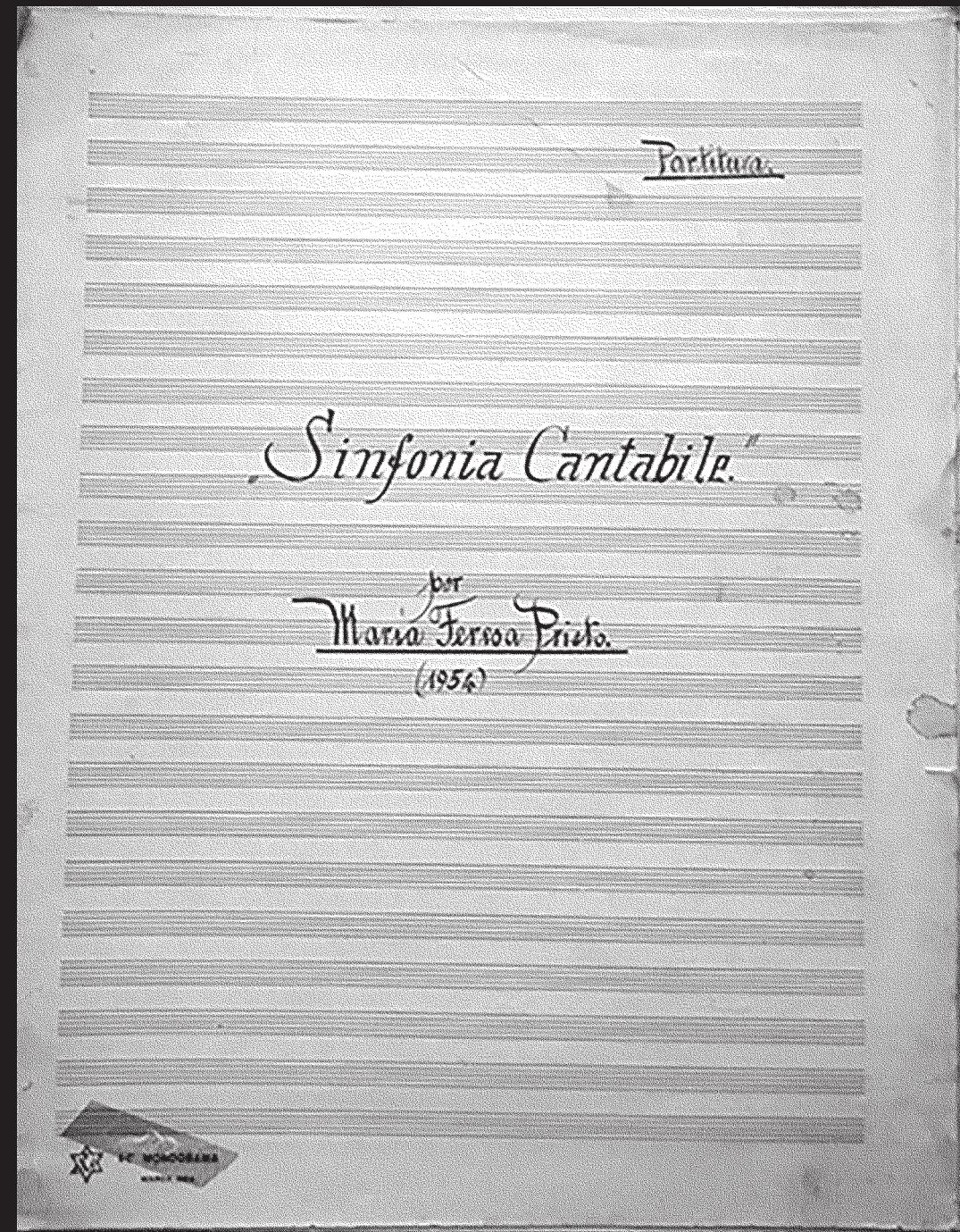
PIONERAS Y DIVERSAS

Libreto de *Becqueriana*,
de MARÍA RODRIGO,
1915. Primera ópera
estrenada inspirada en
una rima de Bécquer.
Archivo SGAE.

Texto autobiográfico
sobre dodecafonismo
de MONTSERRAT
CAMPMANY para
Radio Nacional, 17 de
septiembre de 1986.
Biblioteca de Catalunya.

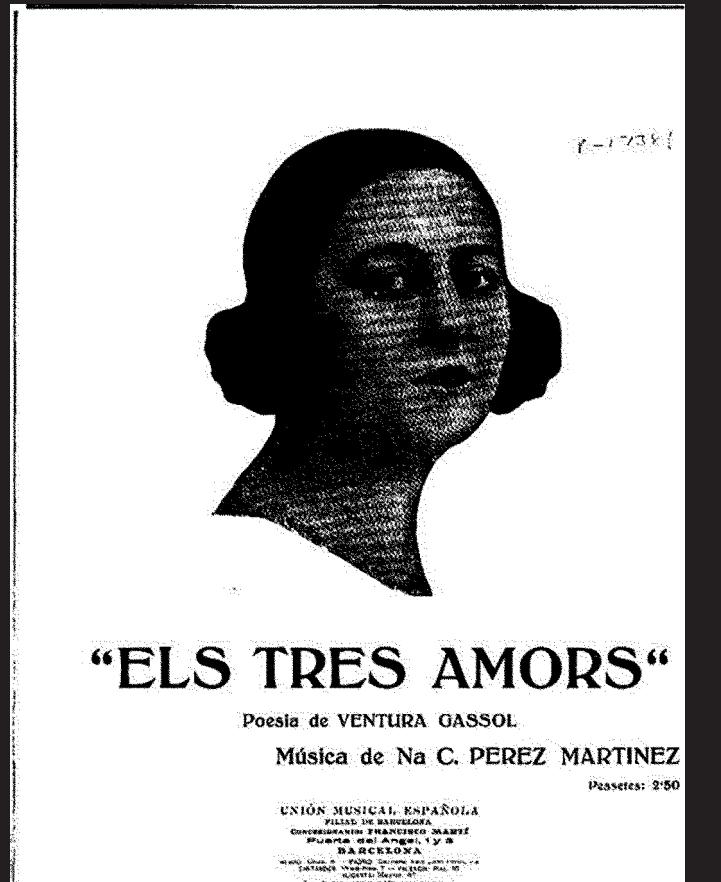


XX Dodecafono
A principio de la década del 50 leí un artículo extenso de Carlos Paz sobre el dodecafonismo. Recuéde que en 1936 poco antes de la guerra asistí al Congreso de Música Sinfónica Internacional. Encuentré Aldo Berg (dodecafónico) y ~~de otros~~ Alfredo Alois Haba (4 de tono), obras que me entusiasmaron. La guerra me impidió seguir ese camino, pero con el impulso (Pero al leer a Carlos Paz) del artículo de L. Paz (que puse a trabajar con poemas de Agustín Coria) Dentro agrupando los 12 sonidos en ~~pequeñas series~~ en grupos diferentes y

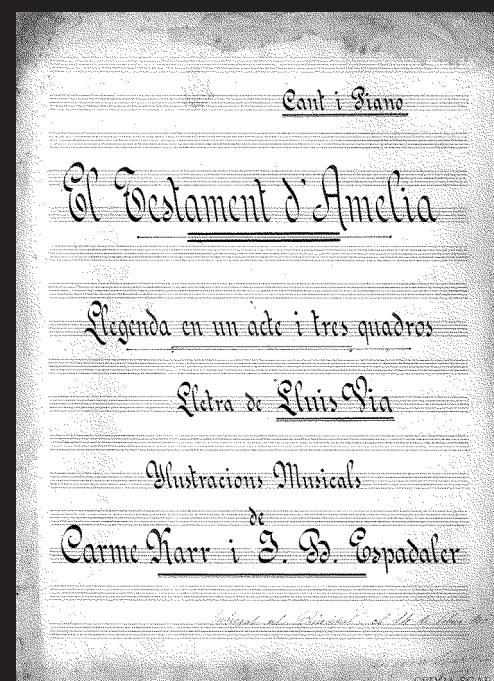


Partitura manuscrita de la *Sinfonia Cantabile*, de MARÍA TERESA PRIETO, 1954.
Archivo familiar.

Portada de *Els tres amors*, compuesta por CÁNDIDA PÉREZ MARTÍNEZ, canción para voz y piano. Barcelona Unión Musical Española. Archivo SGAE.



Partitura manuscrita de *El testament d'Amelia*, de CARMEN KARR, 1908. Archivo SGAE.



1. MONTSERRAT CAMPMAÑS

Allegro magnificando

I. Flautas
II. Oboe
Corno inglés
I. Clarinetes
II. Oboe
II. Fagotes
I. Trombones
II. Trombones
I. Trompetas
II. Trompetas
Cimbales
Gaita Indiaca
Relada
Platillos
Costanieras

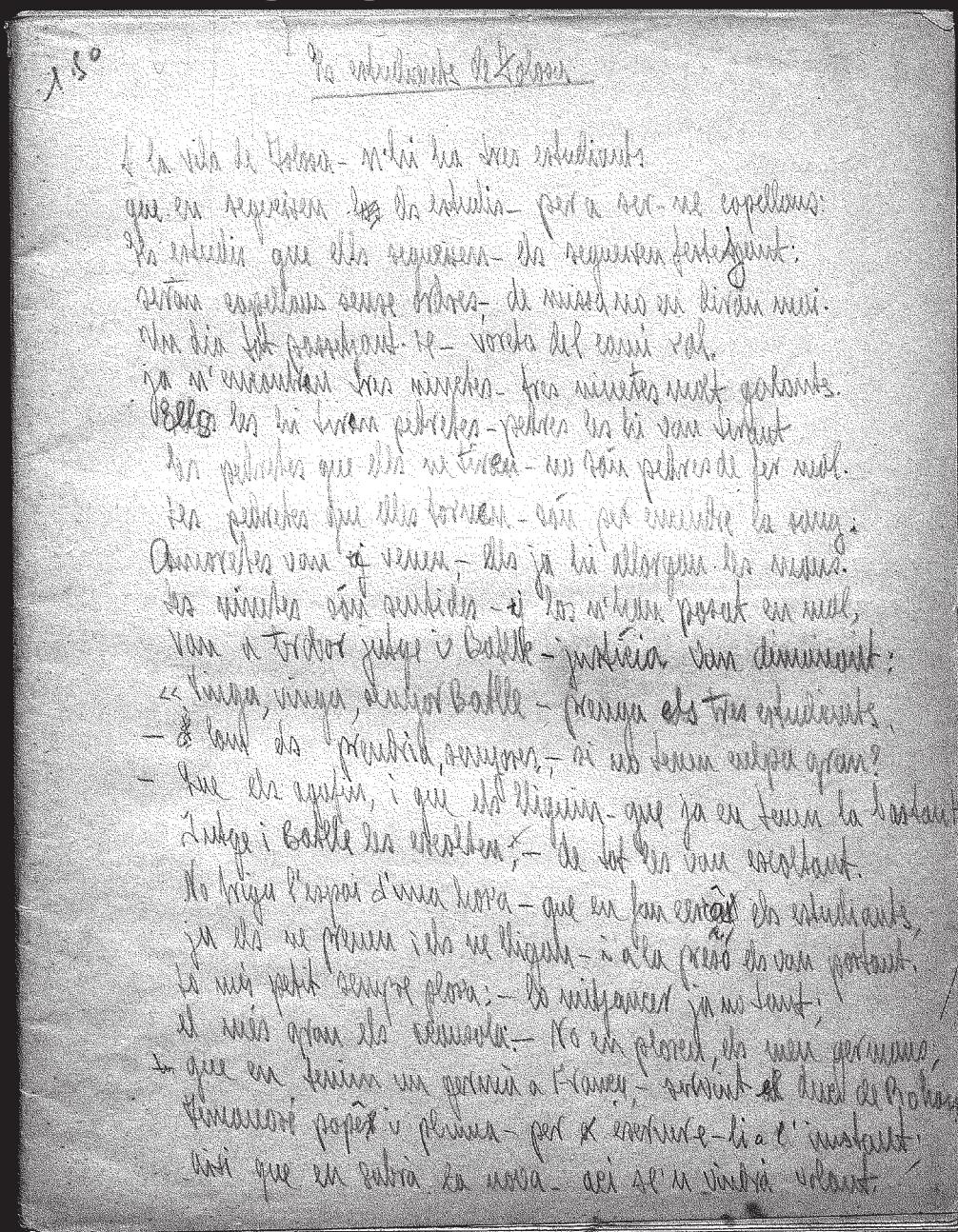
Allegro magnificando

Piano

DANZA INDIA
junio de 1927 - 1929

Partitura manuscrita de *Danza india*, de MONTSERRAT CAMPMAN, junio de 1927-1929. Biblioteca de Catalunya.

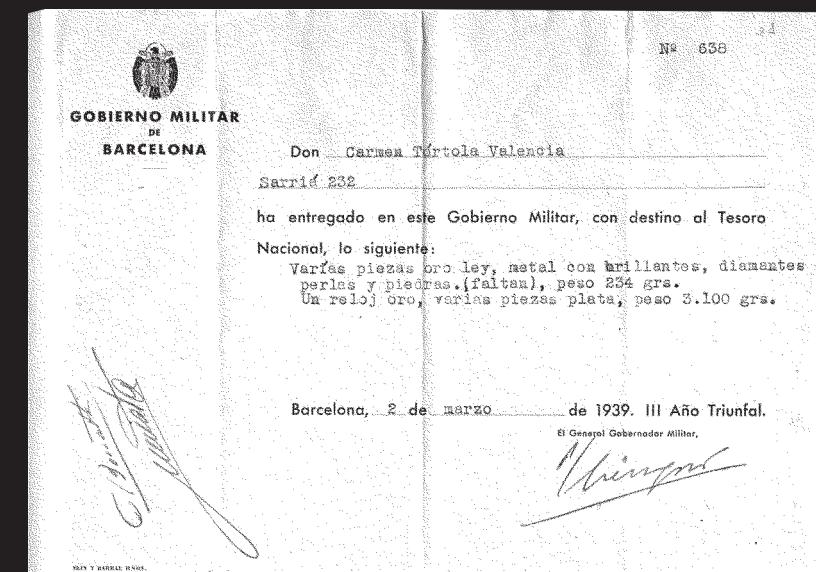
LA GUERRA



Canción copiada por DOLORS PORTA para la red de coros catalanes organizada en los campos de concentración franceses, a petición de la Generalitat de Catalunya. Archivo personal Amadeu Corbera Jaume.



AMALIA DE ISAURA, MIGUEL DE MOLINA y JACINTO BENAVENTE
el día de la entrada de las tropas en Valencia, 30 de marzo de 1939.
Fundación Miguel de Molina.



Recibo del Gobierno
Militar de Barcelona a
CARMEN TÓRTOLA
VALENCIA por la
entrega al Tesoro
Nacional de piezas de
oro, diamantes, plata
y reloj, 2 de marzo de
1939. Escena Digital
de Catalunya. MAE.
Institut del Teatre.

que este "retro"!
que retirarse, sin
litaras nazis pro-
s que se oyeron
departamentos
capitán tuvo que
el incidente a un
ex, dándose a un
en relación con
dad que es guar-
del Cid, el cab-
conquistó honores
a los moros que
lo mismo que
lo contrario que
otomismo es digno
ridos.

un adueñado de
potes burgaleses
celebran en el
as" a las que in-
"niñas bien
ran por llegar a
para qué contar
e dan todas ell
a sus confesores
catedral famosa y
a iglesia de San-
ue ver estas "ex-
(?) "sociedad"
n los vejámes y
ven obligados a
inados de Fran-
-? "Mucho!... Mu-
alemanes rara-
res y paisanos
a de fiestas del
ado. Por cierto
de regístro, ha-
una escena que
gradación a que
a los traidores
as puertas de la
los alrededores

laspes del hotel
diente de la Au-
dia que los ale-
nacerse los amos

ilitares arios de
idad civil fran-
a ocupaba unas
aron —más que
las desdaldjara.
o esos "boches"!
residente de ma-
en" de irse, sino
l Código reque-
otra parte.

el hotel! ¡A mil
pocos cañones
atitas a la calle
señor presiden-
la capital, por
o, de la España
triunfal!

El hombre —me-
mbre— toda su
su influencia a
verdad he de de-
ado consignó ga-
—; siempre el
núa de la cama
o de la comida
excentísimos se-
satisfecho, vici-
el que se halla-
rosos jefes y ofi-
a política impe-
totalitaria.

Pensionada por la Junta de ampliación de estudios, en el extranjero perfeccionó la orquestación y composición.
En posesión del tecnicismo musical, la artista que me ocupa, empieza a compor obras de todos los géneros: "Bequeriana" y "Canción de amor", ópera en un acto sobre libros de los Quintero y Martínez Sierra, estrenadas en la Zarzuela y Sociedad Cultural de

Teatre Català de la Comèdia
TOTS ELS DIES, TARDÀ I NIT
GRAN EXIT DE LA FAMOSA OBRA DE
SHAKESPEARE
LA FERESTEGA DOMADA
per MARIA VILA I PIUS DAVI
ESPLÉNDIDA PRESENTACIÓ

MUSICOS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

Maria Rodrigo

Música: "Diana la cazadora", zarzuela en un acto representada en Apolo; "Alma española", cuadro sinfónico interpretado por la Orquesta Filarmónica; un quinteto para piano e instrumentos de viento; un cuarteto de arco premiado en concurso del Estado; piezas para piano, canciones, y otras páginas.

Maria Rodrigo reside en Barcelona desde marzo del corriente año. Encargada de la organización de las audiciones musicales que radica la Subsecretaría de Propaganda del ministerio de Instrucción Pública, al personarme en el nombrado Departamento, la encuen-
tra y aprovecha la coyuntura para formularle varias preguntas.

—¿Ha dirigido orquestas?

—Sí; cuando estrenó diversas producciones, y durante cinco años fue maestra concertadora en el teatro de la Ópera.
—¿Cuáles son sus obras más re-
cientes?

—Entre varias de que no me acuerdo ahora, las "Rimas infantiles", suite orquestal en cinco tiempos, trazada sobre cantos populares de los niños. La es-
trató la orquesta de cámara que fundó y dirigió Saco del Valle.

—Tiene composiciones inéditas?

—Una ópera en tres actos todavía sin título.

—Trabaja actualmente en la com-
posición?

—Escribo varias canciones de guerra.

—Ha realizado excursiones artística-
cas?

—Sí, acompañando a distintas "Bede-
ristas". El "lieder" es un género musical por el que siento preferencia.

—Tendrá compuestos algunos?

—Los tres "Ayes", letra de Martínez Sierra.

—Su opinión acerca de los jóvenes compositores españoles?

—Que están realizando una labor meritoria y seria, logrando para la mu-
sica patria el prestigio que perdió du-
rante el siglo XIX, ya que en el anterior los Antonio Soler, Mateo Albéniz, Cantallos, Rafael Anglés, en una par-
ticular, nuestros clásicos, escribieron una mu-
sica digna del mayor aprecio y ho-
na de giros españolicismos, que son fuente de inspiración y base para la con-
strucción de amplias obras sinfónicas.

La autora de "Canción de amor", con
afabilidad, rehuye contestar varias pre-
guntas con las que deseaba indagar
anécdotas de su vida artística.

La producción de María Rodrigo pre-
senta bellas y originales melodías, que
le proporcionan marcado interés mu-
sical.

—ANGEL SAGARDIA

Cabal
Terrena
Ferriz
R. Ruiz
Hernández Min
Palomero (3º Gral.)

con objeto de que desaparezca el régimen de provisionalidad
en que actuaron los miembros de nuestra Dirección, nombrados con me-
diante, por los votos que quedaban de la Junta que actuaba en
18 de Julio de 1936, y cuya designación fue aprobada ofi-
cialmente por las Autoridades superiores competentes, se
acuerda, de conformidad con lo preceptuado en el Artícu-
lo 60 de nuestros Estatutos sociales vigentes, convocar a
Junta General Extraordinaria, de nuestra Sociedad, para
el día 24 de Octubre corriente, a las cuatro de la tarde, a fin
de que dicha Asamblea se m conformidad, o modifique, la
designación hecha y puesta, por tanto, nuestra Dirección,
realizar, en lo sucesivo, con perfecta legalidad, sus funcio-
nes dirigentes y legislativas.

También en dicha Junta General extraordinaria, se
responderá a concienciar y discutir de la misma, las ac-
tuaciones de la Comisión Consultiva y del Delegado de la
Junta Directiva, cargos que por ser tribunales, hoy, de-
bido a la anomaliad de las circunstancias por que atra-
viesa todo nuestro organismo social, no tienen razón de
existir, mientras todo no vuelva a la situación ante-
rior el 18 de Julio de 1936.

El Secretario da cuenta de una comunicación recibida
de la "S.G.E.", señor Carmiño, transcribiéndole un ca-
blegrama cursado desde Buenos Aires, por nuestro Repre-
sentante en la Argentina, señor Caro, y referente al en-
vio de los liquidaciones de pequeño derecho, que dice así:
"Liquidaciones pequeño derecho, remitidas en "Jardín", es-
pera reciprocidad esa Sociedad".

También el Secretario da lectura a un comunicado diri-
gido al Señor Presidente de nuestra Sociedad por el Delegado
de la "S.G.E." (señor Carmiño...) y que dice así:
"Según nos comunica el Juzgado deprimador, que actúa
en esta entidad, han sido deprimidos favorablemente, pero
en la cuenta de inhabilitados para el desempeño de cargos

"directivos, o algunos otros de gestión y de confianza en la
organización, los siguientes señores:

"Dña Adela Anaya quis
"Don Manuel Martí Alonso
"Don Enric Barta Gálvez
"Don Manuel Bertran Reyna
"Don José Martínez Insua y Escober
"Don Julian Sanchez Prieto
"Don Luis Fernández García
"Don Fernando Gravina Castellón
"Don Manuel López Guirroga
"Don Manuel Martínez Gómez

"Lo que trasladamos a Vd. a los efectos oportunos: Madrid
"22 de Octubre de 1939. Año de la Victoria - El Consejero Delega-
do: "D. José María Carrondo (3º). Rubricado: Sr. Presidente
de la Sociedad Española del Derecho de Ejecución."

Muestra Junta acuerda que conste dicha comunicación
en nuestro libro de Actas.

Notifico a nuestra Junta de la próxima reunión de la Jun-
ta Directiva del Montepio de Délégados y Representantes de
nuestra Sociedad, que ha de celebrarse en Madrid, se toma
el acuerdo de ofrecer nuestra Sala de Juntas, a dicha
entidad, si ésta lo solicita, como ha hecho en otras
varias ocasiones, para que en ella puedan celebrar las
reuniones que estimen necesarias.

Y no habiendo más asuntos de que tratar, se le
vanta la seña a las seis y cuarenta y cinco de la tarde
de todo lo cual y de lo aquí expresado, soy lo.

El Secretario general
Vº 15º
El Presidente
J. M. CARRONDO

Expediente de depuración de ADELA ANAYA.

Sociedad Española del Derecho de Ejecución, acta
del 14 de octubre de 1939, p. 168. Archivo SGAE.

Noticia y entrevista
de Ángel Sagardia a
MARÍA RODRIGO:
«Músicos españoles
contemporáneos.

María Rodrigo,
El Diluvio, Barcelona,
7-10-1938, p. 4.

EMMA CHACÓN
COMPOSITORA



Fragmento y portada del programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza en el Teatro Principal, 27 de enero de 1952, que incluye las impresiones de la compositora EMMA CHACÓN. Colección particular.

Esta notable compositora española nació en la soleada costa mediterránea y se ha formado en la brumosa costa vasca donde reside. Es hija, esposa y madre de artistas. Ha sido discípula del maestro Enrique Granados en perfeccionamiento de piano y del maestro José Ribera Miró en armonía, composición, contrapunto y fuga. A los veinte años dio sus primeros conciertos de piano.

En su producción figuran obras de variedad absoluta compuestas para piano, violín, violoncelo, arpa; sonatas, trios, música para órgano, piezas para canto, composiciones para orquesta, etcétera, que la acreditan como autora que sabe sentir y acertar a expresar cuánto la música es capaz de inspirar a espíritus selectos. Su cuaderno de música religiosa «Cantate Domino» ha alcanzado una extraordinaria divulgación. Emma Chacón consigue en su extensa producción, al lado de una sencilla línea melódica del máximo atractivo, la riqueza de una gama infinita de motivos de inspiración resueltos con una armonización perfecta y sugerente.

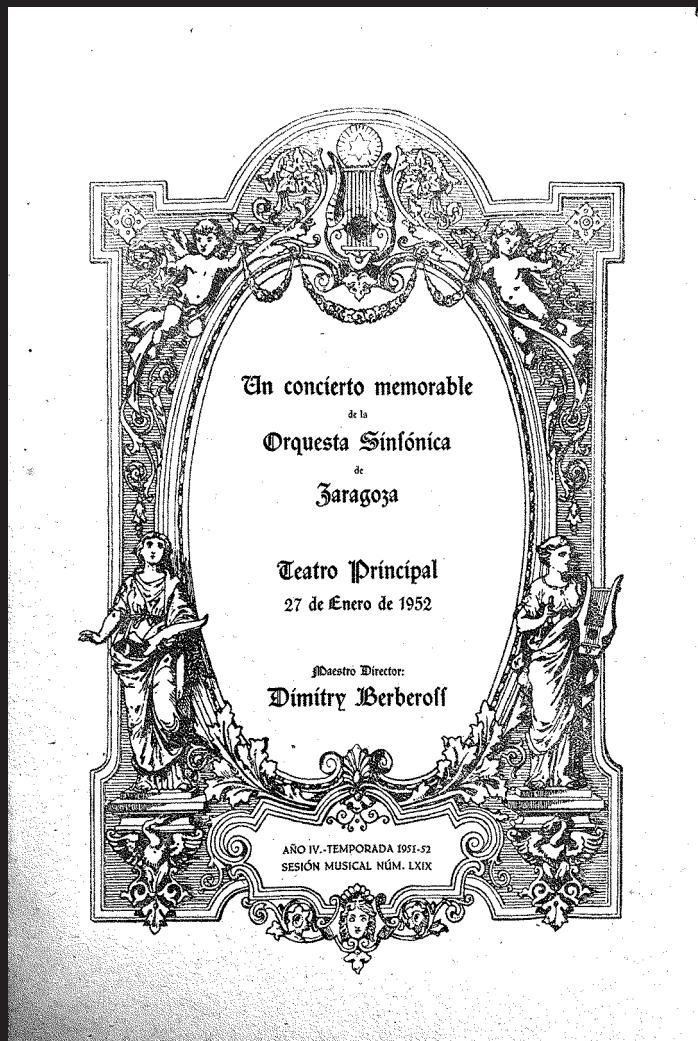
Se han dado diversos recitales de sus obras en España y en el Extranjero en los cuales obtuvo rotundos éxitos de crítica y de público, destacando los conseguidos en la Sala de Concertos de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, con un programa compuesto totalmente con composiciones propias, y en la Sala Playel, de París, con algunos «lieder» interpretados por la eminente soprano bilbaina Clara Aramendáriz.

Sus numerosas canciones de concierto (lieder) son notabilísimas y en ellas encuentra cauce ideal la personalidad, el sentimiento y la maestría de esta preclara compositora.

IMPRESIONES

(De EMMA CHACÓN)

Los autores españoles de música de concierto, que tan difíciles perspectivas encuentran para ser conocidos, pueden considerarse felices cuando reciben el amable y comprensivo apoyo de un ilustre Director cual el maestro Dimitry Berberoff, que, como ejemplar norma de sus actuaciones, lleva sistemáticamente a los afitres de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza obras de nuevos valores



Cubierta de la revista *La última moda* (Madrid, 17-10-1915), en la que se anuncia el curso de perfeccionamiento de piano impartido por MARÍA LUISA CHEVALIER en su domicilio.



MARÍA DE PABLOS
junto a sus padres,
Pablo y Manuela,
en el sanatorio de
Carabanchel. Fundación
Juan de Borbón.

RECOMENZAR



FRANCISCA MADRIGUERA, pianista igualadina, ofreciendo un concierto benéfico en el teatro del Centre Nacional de Igualada, Barcelona, 1953.
Arxiu Fotogràfic Municipal d'Igualada.

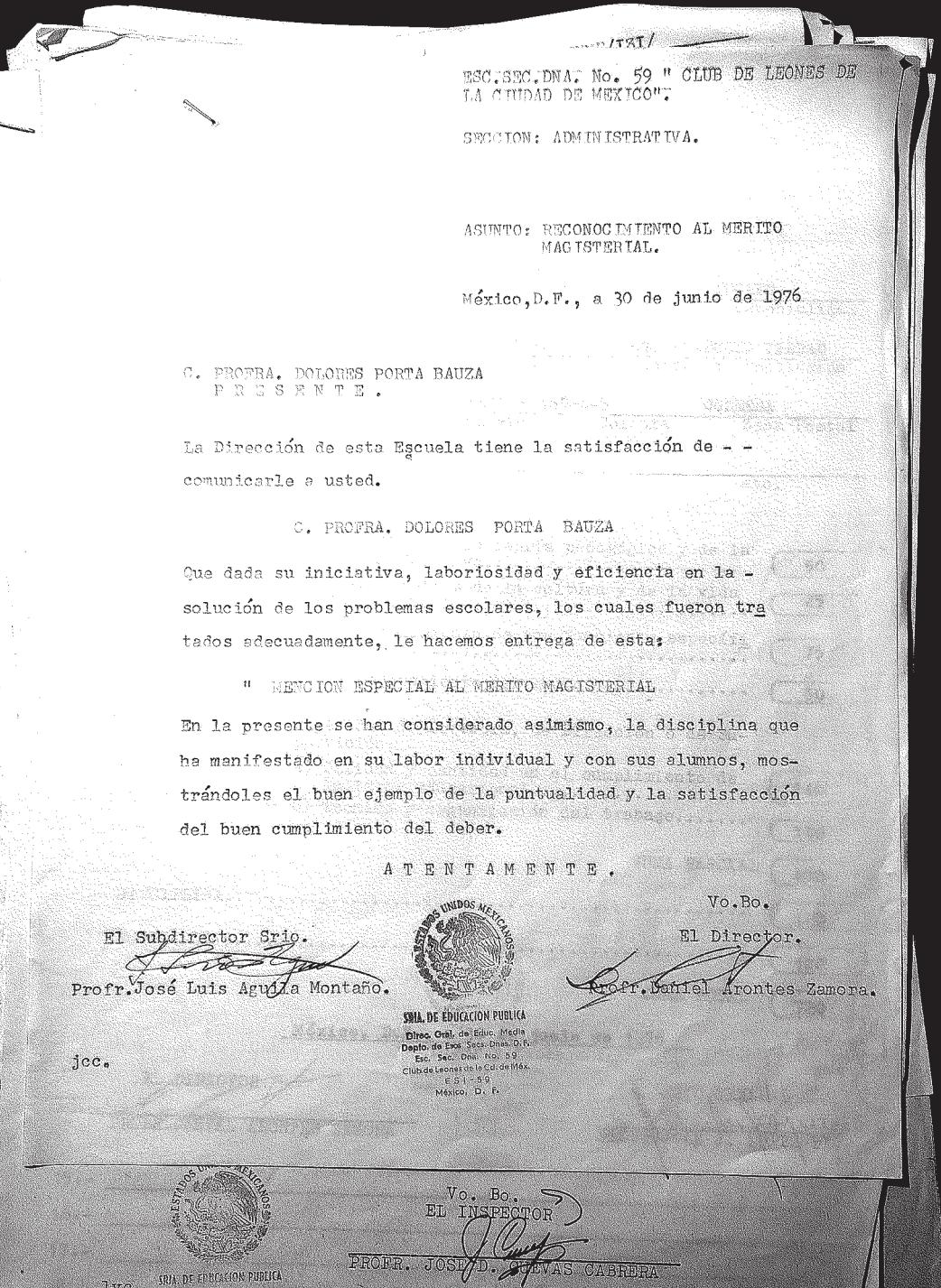
Coro de mujeres dirigido por MONTSERRAT CAMPMLANY en Buenos Aires. Acto de celebración del Día del Maestro en el que homenajeaban a la profesora, 1963. Biblioteca de Catalunya.



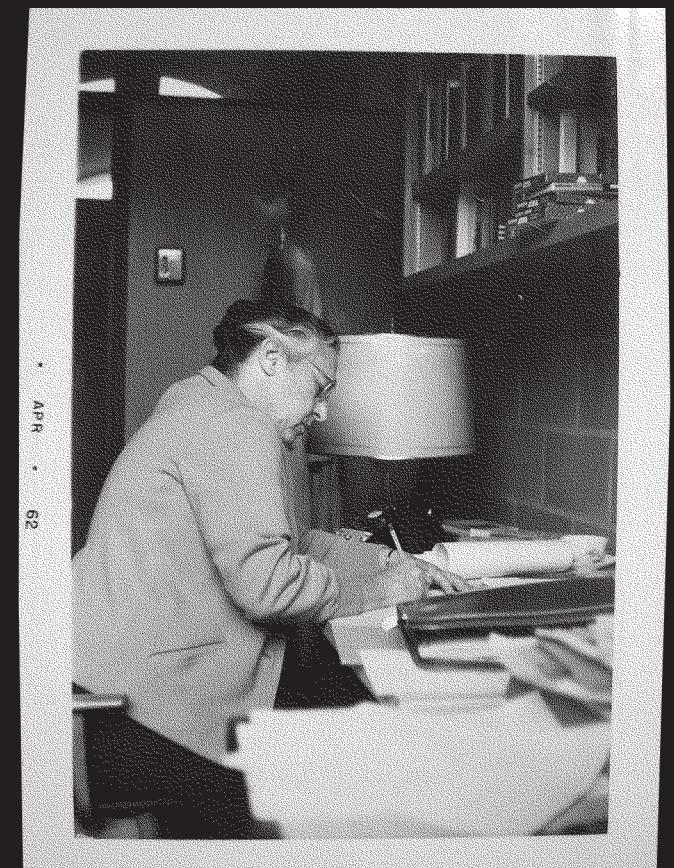
Extracto de la entrevista realizada a CARMEN DORRONSORO DE ROCES por MATILDE MANTECÓN. Proyecto de Historia Oral «Refugiados Españoles en México», 1980.

por ser refugiado no he conseguido determinadas cosas, porque si no he conseguido determinadas cosas es porque no me lo he propuesto, porque no lo he querido, por lo que sea verdad?, pero no es porque, pero sí, he ten... - creo que hay una cosa en mí que podríamos llamar "complejo de refugiado" ¿entiendes? O sea que, por ejemplo, yo cuando he trabajado como te digo veinticinco años entre mexicanos ¿verdad?, aparte de las amistades que he tenido alrededor mexicanas, pero mi trabajo era con mexicanos: personal mexicano, director mexicano, público que asistía a la biblioteca mexicano, y era yo sola absolutamente de española en el Conservatorio. Bueno, no es que porque fuera yo sola, pero por ejemplo cuando hablaban de... al principio entré con algo de ímpetu y me atreví a reclamar cosas para la biblioteca ¿verdad?, y fue un fenómeno curioso, después, con ser... ya que llevaba más tiempo y más, más vieja en eso, no sé si porque me... comprendí que no iba a conseguir nada, o por el complejo que yo comprendo que sí tengo, que es un complejo que como que conmigo no va del todo, no sé si me entenderás...

Mención al mérito magisterial otorgada a DOLORS PORTA el 30 de junio de 1976,
por la Escuela Secundaria n.º 59 «Club de Leones de la Ciudad de México».
Archivo particular Amadeu Corbera Jaume.



CONCHA BADÍA (a la derecha) con su familia en la playa de Copacabana.
De izquierda a derecha: su hija Concha, su marido, Ricard Agustí, y sus hijas
Mariona y Carmen. Fondo Conxita Badia, Biblioteca de Catalunya.



SOFÍA NOVOA
trabajando en su
habitación del Vassar
College, ca. 1960.
Archivo de Francisco
Novoa Docet.

AÑORANZA DE ESPAÑA

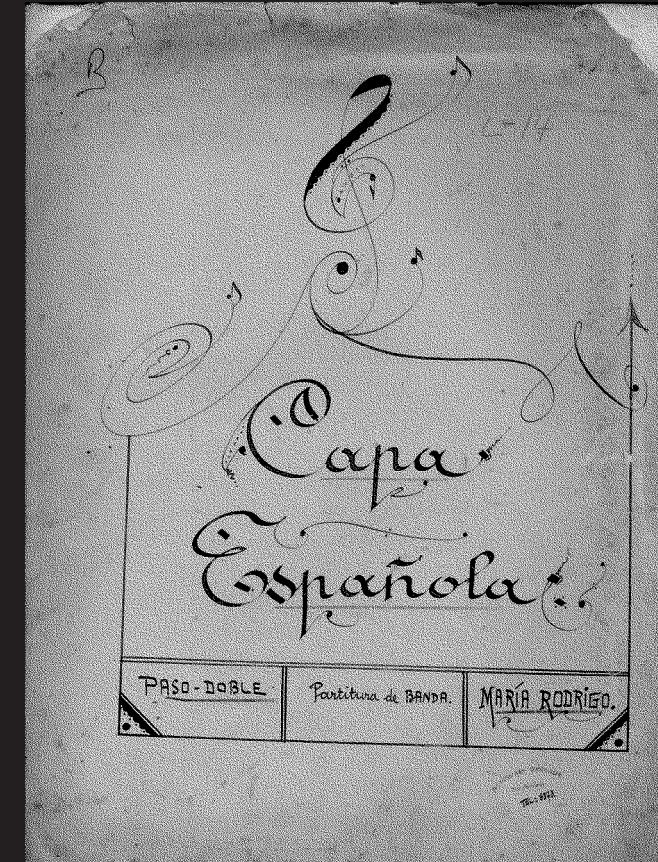


SOFÍA NOVOA, fotografía de estudio, Nueva York, ca. 1939.
Archivo de Francisco Novoa Docet.

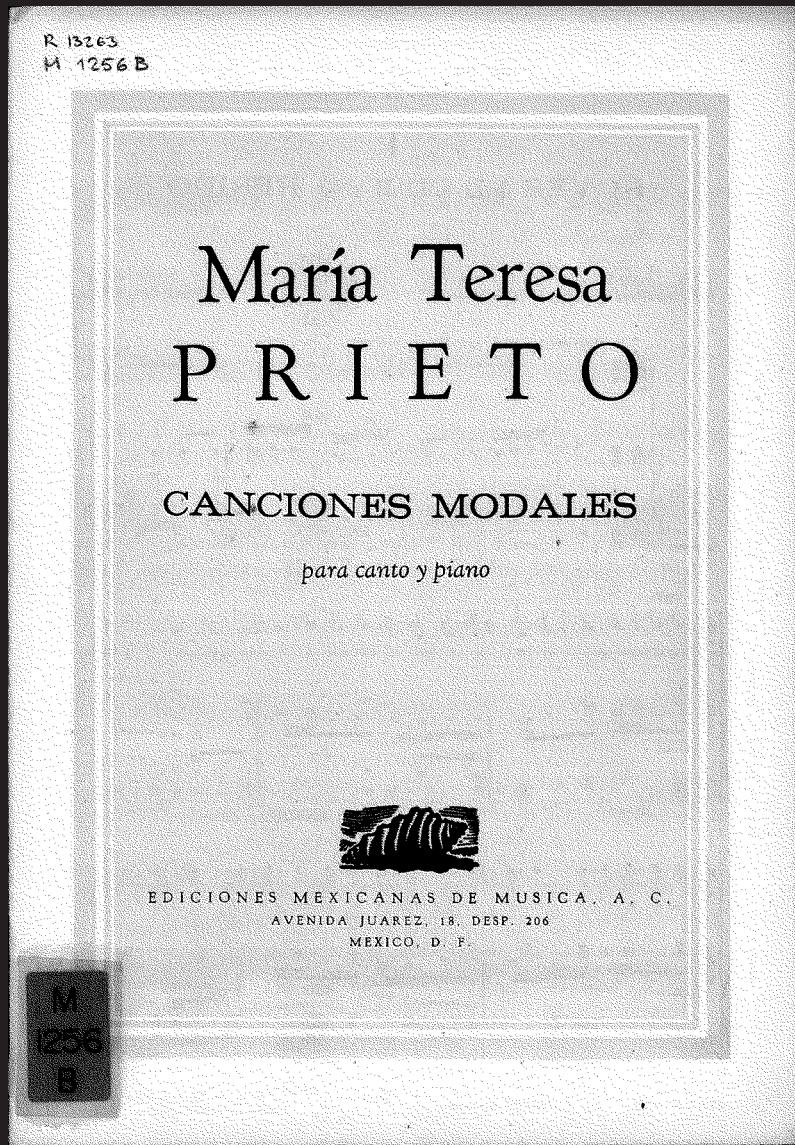
MM. - Nunca pensaste que el exilio iba a ser para siempre.

CD. - No. Despues sí, a pesar de que mi marido era de los que decían que la guerra no... desde el principio, que la guerra iba a ser larga, que nada de intentona militar fascista, que la guerra... Había tenido muchas discusiones con gente que, que seguía pensando... que habíamos perdido la guerra... Pero como te digo nos, nos costó mucho trabajo darnos cuenta de que habíamos perdido la guerra. Y nos costó mucho trabajo aquello que decíamos que con Franco en España no podía haber nada bueno ya, nada, ni personas ni intelectuales, ni arte ni nada. Y eso es mentira porque sí ha habido. Yo no digo que haya sido tanto como esas épocas más floridas de, de España ¿verdad?, del grupo de este y del año tal y de la generación de cual. Pero, pero con Franco también ha

Extracto de la entrevista realizada a CARMEN DORRONSORO DE ROCES por MATILDE MANTECÓN. Proyecto de Historia Oral «Refugiados Españoles en México», 1980.



Portada del pasodoble para banda *Capa Española*, de MARÍA RODRIGO, 1944. Bogotá, Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia.



Partitura de *¿Quién dijo acaso...?*, de MARÍA TERESA PRIETO y VICENTE ALEXANDRE, perteneciente a *Canciones modales*, Ediciones Mexicanas de Música, 1963. Biblioteca y Centro de Apoyo a la Investigación, Fundación Juan March.

16

a Vicente Aleixandre

VI

¿QUIEN DIJO ACASO...?

(en modo jónico)

Poema de
Vicente Aleixandre

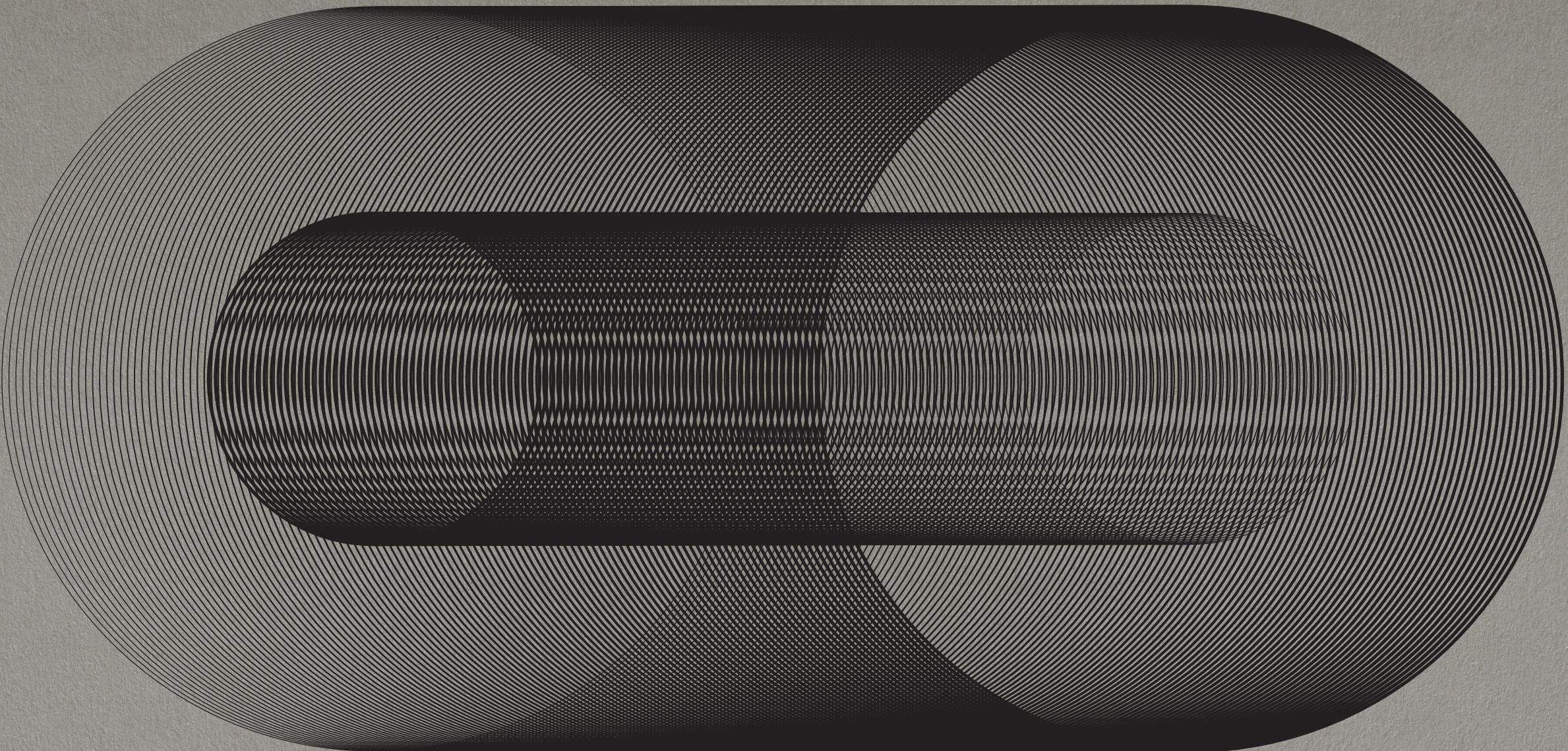
Música de
María Teresa Prieto

Andantino

¿Quién di - jo a - ca - so que la
mar sus - pi - - ra la - bio de a - mor ha - cia las pla - yas,
tris - te? De - jad que en - vuel - ta por la luz cam -

(6)

PROGRAMA



13.02.2026

**ROSA
GARCÍA ASCOT
(1902-2002)**

**MARÍA
TERESA PRIETO
(1895-1982)**

**CARLOS
CHÁVEZ
(1899-1978)**

**SILVESTRE
REVUELTA
(1899-1940)**

FOCUS 01.
AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA,
SALA SINFÓNICA

ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA
DIRECTOR
Carlos Miguel Prieto

Suite para orquesta

Sinfonía cantabile

Sinfonía india

Redes (suite)

**GABRIELA
ORTIZ (1964)**

**JOSÉ PABLO
MONCAYO
(1912-1958)**

Antrópolis

Huapango

Méjico: el eterno recomenzar

Durante la guerra civil española, y especialmente tras su conclusión, México abrió sus puertas a miles de españoles que encontraron allí un refugio y una nueva oportunidad de vida. La política de asilo promovida por el presidente Lázaro Cárdenas junto al dinamismo cultural del país —inmerso en pleno proceso de modernización— favorecieron la llegada de numerosos intelectuales, científicos, artistas y músicos de ambos sexos que enriquecieron la escena cultural y artística de México.

Esa comunidad de músicos exiliados tuvo como principal punto de encuentro la casa de Carlos Prieto, un industrial, financiero, músico y escritor de origen ovetense, que puso rumbo a México en 1923. Tras reunir una de las mayores fortunas del país con la industria siderúrgica, este «rey del acero» realizó una intensa labor de mecenazgo, poniendo siempre a la música en el centro de sus intereses. Su salón fue frecuentado por importantes personalidades del ámbito cultural mexicano, entre las que destacan los compositores Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, dos de los pilares sobre los que se estaba construyendo la identidad musical del país. También participaron en estas reuniones artísticas verdaderas celebridades llegadas del otro lado del Atlántico, como los compositores Ígor Stravinski y Darius Milhaud, los violinistas Jascha Heifetz y Nathan Milstein, el pianista Arthur Rubinstein o el violonchelista Imre Hartman.

El salón de Prieto fue también un importante centro de reunión para los exiliados españoles, que dejaron su impronta en el país de acogida. Como cabezas visibles de este colectivo destacan los musicólogos Adolfo Salazar y Otto Mayer-Serra, junto con los compositores Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, todos ellos pertenecientes a la denominada Generación del 27.

La trayectoria de Rosa García Ascot (1902-2002) resume bien las historias de vida de muchos de estos refugiados. Ella abandonó precipitadamente España en el verano de 1936, a raíz del estallido de la Guerra Civil. Tras residir en Inglaterra y París, la compositora embarcó en el buque Manhattan el 23 de marzo de 1939, dispuesta a instalarse junto con su marido, Jesús Bal y Gay, en Ciudad de México. Estas circunstancias motivaron que la mayor

parte de su obra se perdiera en Madrid, tras el expolio al que fue sometida la casa de sus padres, quienes también se vieron abocados al exilio. Entre las composiciones que se han podido recuperar destaca la *Suite para orquesta* (1931), reconstruida recientemente a partir de los materiales depositados en la Sociedad General de Autores y Editores. En realidad, esta obra es una orquestación de tres de los movimientos que integraban la *Petite suite* para piano, compuesta un año antes bajo la supervisión de su maestro, Manuel de Falla. De ahí que su lenguaje se inscriba en la estética neoclásica que el propio Falla había inaugurado en los años veinte, con obras como *El retablo de maese Pedro* (1923) o el *Concerto para clave* (1926).

En consonancia con esa corriente de vanguardia, la *Suite para orquesta* está concebida como una pieza de pequeño formato en la que prima la economía de medios, la claridad textural y la simplicidad armónica, enturbiada de cuando en cuando por algunas disonancias que otorgan a la pieza ese aire de modernidad. A ello se añade el empleo de las formas clásicas —como la sonata monotemática de corte scarlattiano— y algunos toques españolistas, particularmente presentes en el tercer movimiento de la obra (Rondó). García Ascot apostó claramente por ese retorno al orden que imperó tras el fin de la Primera Guerra Mundial. No es casual que este mismo enfoque prime en la *Corona poética o pulsera de flor*, el poema que Federico García Lorca dedicó a la compositora, como testimonio de la profunda amistad que los unió durante los años compartidos en Madrid: «Una vinca lucero, / una rosa / y un lirio negro. / El lucero en el cielo, / la rosa en el agua / y el lirio en el viento [...].» En clara sintonía con el lenguaje neoclásico de García Ascot, Lorca replica en estos versos el carácter breve, la simplicidad y la ausencia absoluta de artificios, aunque tomando como punto de partida la sencillez del haiku japonés.

Sin duda, la persona más estrechamente vinculada al salón musical de Carlos Prieto fue María Teresa Prieto (1895-1982), hermana mayor del industrial, quien emigró a México en octubre de 1936 intentando escapar de la recién iniciada Guerra Civil. Alojada en el domicilio fraternal, María Teresa entró en contacto con los círculos musicales contemporáneos que frecuentaban la hacienda y se impregnó del movimiento cultural mexicano, entonces en pleno proceso de consolidación. Gracias a ese respaldo familiar, la compositora prosiguió con su formación —entre otros, bajo la dirección de Manuel

M. Ponce, Carlos Chávez y Darius Milhaud— y desarrolló una intensa carrera creativa. El resultado fue un extenso catálogo que se nutre tanto de las melodías populares asturianas como de los recursos pseudoprehispánicos, y que sitúa a la artista en una encrucijada de caminos, entre el nacionalismo mexicano, las corrientes vanguardistas norteamericanas y las nuevas ideas que los expatriados españoles traían consigo. Esta diversidad afectó también a los géneros y estéticas que cultivó, que abarcaron desde las obras para pequeño formato hasta las grandes plantillas sinfónicas; desde la estética posromántica de Liszt y Strauss hasta los lenguajes dodecafónicos, vistos bajo un prisma muy personal.

Justamente, la *Sinfonía cantabile* fue compuesta en 1954, en la cúspide de la producción orquestal de su autora, y refleja bien el crisol de influencias que recibió. La obra consta de cuatro movimientos que responden al molde de la sinfonía romántica. En ella, María Teresa Prieto replica algunos procedimientos arquetípicos del género, como la forma sonata del primer movimiento, el tema con variaciones o el planteamiento cíclico. A ello se suman los rasgos propios de su escritura, entre los que prevalecen los ecos de danzas campesinas, los desarrollos cromáticos y la tendencia a la innovación, concretada en esta obra mediante giros armónicos que rozan la polítonalidad y planteamientos orquestales sumamente novedosos.

La *Sinfonía cantabile* se estrenó en México en 1955 bajo la batuta de Erich Kleiber, y volvió a interpretarse en España en 1982, durante el VIII Festival de Música de Asturias, en un concierto que sirvió como homenaje póstumo a su recientemente fallecida autora. Sin embargo, la imposibilidad de localizar el manuscrito provocó que la obra quedara relegada al olvido durante décadas. Gracias a la labor de la musicóloga Tania Perón, la sinfonía ha podido ser recuperada y vuelve hoy a los escenarios interpretada por la Orquesta Nacional de España. Que este concierto sea dirigido por Carlos Miguel Prieto otorga al acto una emoción añadida, pues se trata del sobrino nieto de la compositora, quien se reencontrará en esta ocasión con el recuerdo de la que para él fue «Tía Nene».

Evocar el salón de Carlos Prieto y a los exiliados españoles es imposible sin hablar del reputado compositor y director de orquesta Carlos Chávez (1899-1978), factor clave en la integración de estos refugiados. Su labor de pro-

tección se materializó a través de diferentes encargos y apoyos institucionales, que beneficiaron a músicos como Bal y Gay o Rodolfo Halffter. Solamente de María Teresa Prieto, Chávez estrenó siete obras sinfónicas entre 1943 y 1952, por lo que podemos hablar de un ejercicio continuado de promoción.

Cuando la compositora llegó al país azteca, en 1936, hacía pocos meses que Chávez había estrenado su segunda sinfonía, denominada *Sinfonía india* por su vinculación con las tradiciones musicales de las tribus nativas del norte de México, incluidos los seris y los yaquis de Sonora o los huicholes de Nayarit. Es, posiblemente, su obra más popular, y también una de las que mejor condensa su ideal nacionalista, sustentado en la cultura indígena. Además de los préstamos melódicos, Chávez echó mano de numerosos instrumentos procedentes de estos pueblos, como una jícara de agua (mitad de una calabaza invertida, parcialmente sumergida en agua), un tambor yaqui o un *tenábari* (hilera de capullos de mariposa). Aunque en la versión definitiva, publicada en 1950, dichos instrumentos fueron sustituidos por sus equivalentes más cercanos en la percusión orquestal de uso común, la obra mantiene numerosos lazos sonoros con la música folclórica india.

Huelga decir que, con esta obra, Chávez quiso mostrar un nuevo camino para la creación de un lenguaje «auténticamente mexicano», alejado de las fórmulas musicales europeas. Para ello, el compositor debía partir del arte indígena, cuya pretendida pureza serviría para fertilizar la creación sinfónica. Cuando, en 1944, María Teresa Prieto se inspiró en las famosas ruinas mayas del Yucatán para componer su poema *Chichén-Itzá*, no estaba sino siguiendo la estela chavista, lo que a su vez le permitió abrir su música hacia nuevos registros. Todo esto viene a demostrar que el intercambio hispano-mexicano tuvo mil caras y favoreció el enriquecimiento mutuo.

El apoyo que Chávez ofreció a los exiliados españoles solo es comparable con la labor realizada por el también mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), quien viajó a España en 1937, en plena Guerra Civil, dispuesto a secundar la causa republicana. Años más tarde, él mismo recordaba haber escuchado el sonido de las bombas durante los conciertos que aún se celebraban en el Madrid sitiado, y el estado emocional que embriagaba a los músicos de la orquesta: «Tocaron mis obras como si fuera la última vez que fueran a tocar», aseguraba Revueltas. Cuánta emoción contenida habría durante la

interpretación de su *Homenaje a Federico García Lorca*, obra ofrecida en este contexto bélico, apenas un año después del terrible asesinato del poeta.

Con todo, esta no era la primera vez que Revueltas mostraba su compromiso y solidaridad con el pueblo oprimido. Poco antes de este viaje, el compositor había escrito la música para *Redes* (1936), una película —casi documental— que denuncia la dureza de la vida de los pescadores mexicanos en el pueblo de Alvarado, situado en el estado de Veracruz. El impulsor del proyecto fue el estadounidense Paul Strand, auténtico precursor de la fotografía directa, mientras que la dirección del film recayó en dos directores fuertemente sensibilizados con el realismo socialista: el austriaco Fred Zinnemann y el mexicano Emilio Gómez Muriel. De ahí que el reparto incluyera a marineros reales, sin formación, y que el argumento mostrara el enfrentamiento entre un cacique sin escrúpulos y un pueblo que se mueve guiado por la valentía y la honestidad.

Tras viajar a Alvarado e imbuirse en la vida cotidiana de esa gente del pueblo, Revueltas creó una partitura que acrecienta la potencia expresiva de cada escena: desde el drama del padre que ha perdido a su hijo, hasta la brutal pelea de los pescadores, pasando por la exuberante y desenfrenada fiesta final. El resultado es uno de los trabajos más sólidos del autor, ampliamente difundido a través de la suite orquestal que realizó Erich Kleiber en 1943. Sus ritmos enérgicos, el uso expresivo de la disonancia, la orquestación rica e incisiva, y la evocación de determinados gestos populares le otorgan su estilo vigoroso y directo, y convierten la obra en un emblema tanto del cine como de la música mexicana del siglo xx.

La línea genealógica que une a todos estos autores desemboca en la compositora mexicana Gabriela Ortiz (1964), discípula indirecta de Chávez —en tanto estudió con Mario Lavista— y heredera de ese lenguaje sincrético, capaz de hibridar la tradición y la vanguardia, lo culto y lo popular. En su obra *Antrópolis* (2019), Ortiz recrea la música de los salones y bares legendarios de México, partiendo justamente del concepto de interculturalidad. Es, a la postre, lo mismo que hizo María Teresa Prieto años antes, cuando renovó su paleta creativa con tantos recursos como encontró a su alcance.

Según aclara la propia Ortiz, *Antrópolis* es un neologismo derivado de *antro*, un término utilizado en México para referirse a los locales de vida nocturna. Por tanto, la pieza pretende ser un reflejo sonoro de los ritmos

vertiginosos de la gran ciudad, con predominio de la percusión, y fue concebida desde la mirada nostálgica a las rumberas y orquestas en vivo que actuaban en esos cabarets y salones de baile.

Otra feliz coincidencia es que esta obra fue fruto del encargo de Carlos Miguel Prieto, quien, en 2017, solicitó a Ortiz una obra breve, brillante y de carácter ligero, que sirviera de cierre al concierto homenaje que la Orquesta Filarmónica de Louisiana iba a ofrecer al compositor Philip Glass, con motivo de su ochenta aniversario. Quiere esto decir que *Antrópolis* forma parte del repertorio más ligado al director mexicano, cuya versión, a buen seguro, logrará la conexión emocional con el público.

México abrió sus brazos a los exiliados republicanos españoles, ofreciendo no solo refugio, sino un hogar donde la música volvió a florecer. Este concierto testimonia los numerosos trasvases musicales que surgieron a raíz de ese encuentro entre culturas, cuyos ecos siguen resonando en la actualidad.

Para terminar, es de justicia entonar un himno de acción de gracias a esa tierra solidaria que brindó a muchos expatriados la oportunidad de reconenzar. Y qué mejor para homenajear a México que el *Huapango* de José Pablo Moncayo (1912-1958), una obra que encarna profundamente la identidad del país, hasta el punto de haber sido considerada como un segundo himno nacional. Desde su creación en 1941, la pieza se ha erigido en un ícono de la cultura popular, reinterpretada hasta la saciedad en medios de comunicación y salas de conciertos. Su orquestación luminosa, sus ritmos enérgicos —derivados de la música tradicional huasteca— y su rico trabajo de elaboración consiguen captar como pocas obras el sentido festivo y alegre de la música mexicana. Sirva, pues, esta interpretación del *Huapango* por la Orquesta Nacional de España para agradecer esa hospitalidad y celebrar los diálogos entre ambas culturas.

ELENA TORRES CLEMENTE

13.03.2026

MARÍA
DE PABLOS
(1904-1990)

FOCUS 02.
AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA,
SALA SINFÓNICA

Ave verum, para coro
y orquesta

MONTSERRAT
CAMPMANY
(1901-1995)

Visión sinfónica

ALBERTO
GINASTERA
(1916-1983)

Suite de Estancia

MARÍA
RODRIGO
(1888-1967)

Rimas infantiles

ROBERTO
SIERRA
(1953)

Fandangos

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA
DIRECTOR
Francisco
Valero-Terribas

Componer en los márgenes: resquicios para una nueva voz

Durante buena parte del siglo xx, las mujeres creadoras tuvieron que hacer frente a numerosas dificultades para legitimar su actividad en el campo artístico. Relegación social, escasa o nula consideración, prejuicios de género y limitaciones veladas fueron algunas de las trabas que limitaron su reconocimiento, a pesar de la preparación, experiencia y mérito que muchas de ellas ostentaban. Cuando, en 1914, Joaquín Turina negaba tajantemente la capacidad de la mujer para componer (y, de paso, añadía que esta práctica las «afeaba» y «secaba» separándolas de la función maternal), no estaba sino recogiendo el sentir general de la sociedad.

A ello se suma la irrupción de la Guerra Civil y la posterior instauración del régimen franquista, que abocó a estas artistas a un doble destierro. Cualquier persona que marchó al exilio y tuvo que iniciar una nueva vida partió de una posición de inferioridad; pero ellas, por su condición de mujeres, vieron agravada su situación, pues, además de ser expulsadas del país, se vieron sistemáticamente excluidas del relato histórico. Buen ejemplo de ello es el caso de Dolors Porta, pianista y folclorista catalana que, tras arribar a México, se desvinculó totalmente de su esfera laboral, dedicándose a la fabricación de muñecas. Hoy, poco o nada sabemos de ella.

Pese a todo, fueron muchas las creadoras que prosperaron en este complejo hábitat —dentro o en los márgenes del mercado— y encontraron intersticios para continuar con su actividad. Entre ellas, es preciso recordar a las compositoras que permanecieron en España durante el franquismo, pero que fueron apartadas de su profesión, ya fuera por razones políticas o por el estigma social que acabó silenciándolas. Las trayectorias de Luisa Casagemas y María Luisa Chevallier —que fallecieron casi en el anonimato, aun cuando habían sido celebridades en la escena internacional— dan prueba de cómo se afianzó un modelo normativo de género que relegaba a las mujeres al hogar.

Ese exilio interior afectó de manera particularmente cruenta a María de Pablos (1904-1990), una compositora de mérito incuestionable, tal y como apreció Nadia Boulanger. Así la definía la que ha sido considerada la pedagoga musical más influyente del siglo xx, tras recibirla en su clase de la École Normale de Musique en París: «Muy música –muy interesada–, ha hecho un

gran trabajo lleno de imaginación. Tiene reales dotes artísticas». Estos elogios datan de 1930. Diez años después, De Pablos fue ingresada, por razones dudosas, en un sanatorio psiquiátrico, donde permaneció como enferma crónica hasta su muerte, en 1990.

Lógicamente, ese internamiento puso fin a su carrera artística. Pero antes de ese desafortunado giro vital, De Pablos había conseguido importantes reconocimientos. Entre otros, ganó el primer premio de composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid (1927) y obtuvo por oposición la plaza de música en la Academia de España en Roma (1928), lo que la convirtió en la primera mujer pensionada en la historia del centro. Justamente, el *Ave verum*, que se interpreta en este concierto, fue una de las obras que le valió el galardón de la institución madrileña, concebido como auténtico escaparate para los estudiantes mejor dotados. Se trata de un motete para coro, órgano y orquesta —según era costumbre en los ejercicios requeridos para la obtención del premio—, escrito por la autora como trabajo de fin de carrera. Aunque, por aquel entonces, De Pablos contaba con tan solo veintitrés años de edad, la obra muestra las capacidades de la artista, reflejadas en el equilibrio global de las voces y en el uso de alguna armonía avanzada (como la modulación de tritono con la que se inicia la recapitulación).

Normalmente se pasa por alto, pero entre los profesionales de la música que tuvieron que partir al extranjero tras la Guerra Civil un alto porcentaje fueron mujeres. Los destinos que ellas eligieron fueron los mismos que los de sus colegas masculinos: Francia, América Latina y, en menor medida, otros países europeos como la Unión Soviética. Dentro del exilio de ultramar, los lugares que congregaron a más artistas fueron México y el Cono Sur americano, sobre todo Buenos Aires. Allí fijaron su residencia numerosos músicos, entre ellos la compositora catalana Montserrat Campmany (1901-1995), cuya trayectoria resume como pocas la unidad cultural entre España y América. Campmany nació en Barcelona, pero desde los ocho hasta los veintiocho años se estableció junto con su familia en la provincia de Buenos Aires, lo que posibilitó que estudiara en el prestigioso Conservatorio Julián Aguirre, situado a quince kilómetros al sur de la capital. Regresó a Barcelona, en 1929, y se especializó en el método Dalcroze para la enseñanza musical, además de seguir de cerca las innovaciones de la música europea. Tras la guerra civil

española, la compositora emprendió el viaje de vuelta a Argentina, huyendo de la dictadura franquista. Allí terminó sus días plenamente integrada en la escena musical argentina, como demuestra el hecho de haber sido la primera mujer en formar parte, como socia activa, de la Sociedad Nacional de Música, la actual Asociación Argentina de Compositores.

Su *Visión sinfónica* refleja bien esos diálogos transnacionales. Es una obra para orquesta, en la que Campmany —enamorada del ambiente de la literatura norteña y cuyana que leía— trabaja con la serie pentatónica propia de la música incaica, la cual aparece inserta en un lenguaje experimental. La pieza fue estrenada en Barcelona por la orquesta de Pau Casals, dentro del ciclo de Conciertos de Música Iberoamericana celebrado en el marco de la Exposición Universal de 1929. La elección de esta obra responde a un objetivo claro: mostrar los lazos de confraternidad establecidos con América Latina.

Uno de los jóvenes músicos argentinos con los que Campmany coincidió en Buenos Aires fue Alberto Ginastera (1916-1983), quien también impregnó su música de los recursos populares. Concretamente, su ballet *Estancia* tomó como punto de partida algunos versos del poema *Martín Fierro* (1870), de José Hernández, que ensalza la vida rural del gaucho como representación de la pureza «natural». La trama se desarrolla en un rancho argentino —«estancia»— y narra la historia de amor entre una joven campesina y un chico de ciudad. Al principio, ella lo desdena, pero finalmente él conquistará su corazón al superar en habilidades a los propios gauchos, como jinete y bailarín. Más allá del asunto amoroso, Ginastera evoca la unión entre el hombre y la inmensidad sin límites del paisaje de La Pampa, capaz de provocar impresiones que oscilan entre la euforia y la calma.

La versión para ballet de *Estancia*, encargada en 1941 por la American Ballet Caravan, no llegó a estrenarse hasta 1952. Entre tanto, Ginastera extrajo de la partitura cuatro danzas que constituyen el núcleo de la suite de concierto (1943). La primera lleva por título «Los trabajadores agrícolas» y se caracteriza por el movimiento impulsivo y los destellos brillantes en los instrumentos de viento, que sugieren los enérgicos esfuerzos de los granjeros que cosechan el trigo. A esta le siguen la «Danza del trigo» —un interludio lírico inspirado en la canción folclórica de origen criollo, que presenta una tranquila escena matutina— y «Los peones de hacienda», que recupera el

ritmo asimétrico e impetuoso. Por último, la «Danza final» es un malambo, un frenético baile folclórico de zapateo, tradicionalmente interpretado por los gauchos como prueba de masculinidad. Sus ritmos acentuados y repetitivos, con abundancia de *ostinati*, y su orquestación colorida a base de *glissandi* del piano y una rica percusión muestran el equilibrio que Ginastera alcanzó entre la música indígena y los recursos propios de la música europea.

En menor medida, el exilio americano se difuminó también por países como Santo Domingo, Cuba, Venezuela o Puerto Rico. A este último llegó María Rodrigo en 1951, después de haber residido una década en Colombia. Rodrigo (1888-1967) también tuvo que superar numerosas barreras en su trayectoria, pero consiguió abrirse un hueco en espacios que, hasta el momento, habían estado reservados a los hombres. Entre otros hitos, fue la primera mujer en estrenar una ópera en España, una de las primeras en ponerse frente a una orquesta para ejercer la dirección, y la única que participó en oposiciones y concursos públicos de composición —resultando además ganadora en algunos de ellos—. Esto la convirtió en una mujer relevante y la de mayor proyección en su tiempo; pero ni siquiera su prestigio bastó para incluirla en el relato histórico.

En su faceta de compositora, María Rodrigo tiene un sólido catálogo, en el que abundan las obras de gran formato —algo poco frecuente en la producción femenina—. En este corpus se ubican las *Rimas infantiles* (1930), escritas en el Madrid prebético. La obra está integrada por cinco movimientos que conjugan la inspiración popular con la escritura orquestal depurada, propia de los movimientos neoclásicos entonces en boga. El punto de partida son varias canciones infantiles, fácilmente reconocibles debido a su difusión. Por la partitura desfilan melodías ampliamente asentadas en la memoria colectiva, como «Ambo ato matarile», «Las niñas de Merino», «Romance del amor y de la muerte», «Las ovejuelas», «La muñeca», «Quisiera ser tan alta», «El martirio de Catalina» y «Quinto levanta». Ahora bien, a partir de ellas, la autora construye un proyecto enraizado en las estructuras clásicas que bebe directamente de la sinfonía, con formas de sonata, contraste temático y amplios desarrollos de por medio. El uso variado de la tímbrica y las modificaciones en los acompañamientos acaban por configurar una obra ecléctica que se inscribe en las tendencias propias de los años treinta sin renunciar al canon germano en el que la compositora se había educado.

Durante sus últimos años en Puerto Rico, María Rodrigo se granjeó el respeto de numerosos intelectuales y artistas boricuas, sobre todo por la intensa labor docente desarrollada en el recién creado conservatorio del país, a cuya plantilla docente se sumó en enero de 1960. Desde ese puesto, Rodrigo tuvo como discípulos a destacadas personalidades del mundo de la música, como el compositor Ernesto Cordero, la musicóloga Nélida Muñoz o el cantante de salsa Gabriel Eladio Peguero, más conocido como «Yayo El Indio». El también compositor puertorriqueño Roberto Sierra (1953) no llegó a recibir sus lecciones, pues inició los estudios musicales dos años después de que María falleciera. Sin embargo, sí fue testigo de la huella que la compositora había dejado en la institución, lo que pudo incidir en su simpatía hacia la cultura hispana.

De hecho, cuando, en el año 2000, Roberto Sierra compuso *Fandangos*, estaba tendiendo un nuevo puente entre la música española y la latinoamericana. Concebida como una fantasía, la obra se nutre a partir de dos composiciones preexistentes: un fandango para tecla de Antonio Soler —notable compositor del siglo XVIII español— y el fandango final de uno de los quintetos para guitarra de Luigi Boccherini —italiano de nacimiento, pero fuertemente ligado a la ciudad de Madrid. Al margen de esas referencias, la obra oscila entre las sonoridades barrocas y las contemporáneas, con un impulso rítmico arrollador, lo que la ha convertido en un clásico indiscutible de nuestra época. Como apunta Timothy Ball, las referencias originales parecen desvanecerse, engullidas por la energía desbordante de los metales y la percusión. El resultado es una suerte de hiperfandango —o fandango multidimensional, como lo denomina el autor— que parte de la danza española más emblemática, aunque tamizada por la tradición latinoamericana y la visión contemporánea. Así, *Fandangos* representa un ejemplo claro de mestizaje cultural; un diálogo que se mantuvo constante entre ambas orillas y que, antes de Sierra, ya habían iniciado María Rodrigo y tantas otras compositoras que fueron arrojadas al exilio.

ELENA TORRES CLEMENTE



FUNDACIÓN
JUAN MARCH

15.04.2026

JESÚS
BAL Y GAY
(1905-1993)

Hojas de álbum

GABRIELA
ORTIZ (1964)

Patios serenos

*Su-Muy-Key, la exótica
del mambo*

JULIÁN ORBÓN
(1925-1991)

Sonata para piano

NEOCLASICISMOS
EN MÉXICO

PIANO
Noelia Rodiles

DOMENICO
SCARLATTI
(1685-1757)

Sonata en mi mayor K 380

ROSA
GARCÍA ASCOT
(1902-2002)

Petite suite

MARÍA TERESA
PRIETO
(1895-1982)

Doce variaciones tonales

GABRIELA
ORTIZ (1964)

Preludio y estudio n.º 3

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

CANTOS EN
EL DESTIERRO

SOPRANO
Luciana Mancini
PIANO
Aurelio Viribay
ACTUACIÓN
Flor Saraví

MATILDE
SALVADOR
(1918-2007)

*Voces de otra orilla. Homenaje a la poesía femenina
de América (selección)*

EMILIANA
DE ZUBELDÍA
(1888-1987)

Six mélodies populaires espagnoles (selección)

Esquises d'une après-midi basque

ELENA
ROMERO
(1907-1996)

*Canto a Turina: en homenaje al llorado maestro,
para piano solo*

MODESTA
BOR
(1926-1998)

*Canción de cuna para dormir a Albertico
(Modesta Bor)*

«Canción de cuna para dormir a un negrito» (Emilio
Ballagás), de *Tríptico sobre poesía cubana*

Rojo (Francisco Lárez Granado)

MARÍA
GREVER
(1885-1951)

Alma mía

RODOLFO
HALFFTER
(1900-1987)

Desterró (Xosé María Álvarez Blázquez), op. 31

JULIÁN
BAUTISTA
(1901-1961)

Tres ciudades (Federico García Lorca)

ROSA
GARCÍA ASCOT
(1902-2002)

Dos piezas publicadas en la revista *Feminal*, n.º 116

MARÍA
RODRIGO
(1888-1967)

La copla intrusa

ROBERTO
GERHARD
(1896-1970)

*Cante jondo
(Cuatro canciones tradicionales de Andalucía)*

V
29.04.2026

EL EXILIO INTERIOR
EMMA CHACÓN
(1886-1972)

ÒNIA FARGA
(1878-1936)

CARMEN SANTIAGO DE MERÁS
(1917-2005)

JULIÁN MENÉNDEZ
(1896-1975)

HACIA EL EXILIO
JOAN LAMOTE DE GRIGNON
(1872-1949)

FUNDACIÓN
JUAN MARCH

GEOGRAFÍAS
DEL EXILIO

SOPRANO
Elena Copons
CLARINETE
Angelo Montanaro
PIANO
Irene Alfageme

Oh, triste était mon âme

Duerme corazón

Cant de la gitana

Cantares andaluces

Seis canciones españolas

*Estudio de concierto n.º 2, «Impromptu»,
para clarinete y piano*

Endreça

FEDERICO MOMPOU
(1893-1987)

ANÓNIMO

PAU CASALS
(1876-1973)

PUERTO RICO - MÉXICO - URUGUAY

EMILIANA DE ZUBELDÍA
(1888-1987)

MARÍA INFESTA
(1886-1965)

FRANCISCA MADRIGUERA
(1900-1965)

ARGENTINA

JAUME PAHISSA
(1880-1969)

*Canción n.º 8, para piano solo, armonización
de la canción tradicional «El testament d'Amèlia»*

El cant dels ocells (popular catalana),
arreglo de Pau Casals

Balada de la novia Solveig

Canciones de poetas americanos (selección)

Ou vivre

Oh! Triste étais mon âme

La niña de marfil

«Se fue el día de mi corazón», de *Tres Romancillos*

El Record

MONSERRAT CAMPANY (1901-1995)

Azul

Momento

CARLOS LÓPEZ BUCHARDO (1881-1948)

CARLOS GUASTAVINO (1912-2000)

À toute âme qui pleure

Reflets

Tonada y Cueca

Riqueza

«Cortadera, plumerito...», de *Flores argentinas*

MINISTERIO
DE CULTURA
- INAEM

MINISTRO
DE CULTURA

Ernest Urtasun
Domènech

SECRETARIO DE
ESTADO DE CULTURA

Jordi Martí Grau

DIRECTORA GENERAL
DEL INSTITUTO

NACIONAL DE LAS
ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA
(INAEM)

Paz Santa Cecilia
Aristu

SECRETARIO GENERAL
Benjamín Marco Valero

SUBDIRECTORA
GENERAL
DE PERSONAL

Marina Albinyana
Álvarez

SUBDIRECTORA
GENERAL
ECONÓMICO-
ADMINISTRATIVA

Leticia González
Verdugo

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA

EQUIPO TÉCNICO

DIRECTOR TÉCNICO
Félix Palomero

DIRECTORA ADJUNTA

Belén Pascual

GERENTE

Elena Martín

COORDINADORA
ARTÍSTICA
Mónica Lorenzo

DEPARTAMENTO
ARTÍSTICO
Miguel Sánchez
Isabel Walsh

DIRECTORA DE
COMUNICACIÓN
Ana Albarellos

DEPARTAMENTO
DE COMUNICACIÓN
Isabel Sánchez

COORDINADOR
DE PRODUCCIÓN
(ÁREA DE ESCENARIO)
Miguel Rodríguez

DEPARTAMENTO
DE PRODUCCIÓN
Daniel Jáñez

COORDINADORA
TÉCNICA DEL CNE
Isabel Frontón

SECRETARIO TÉCNICO
DE LA ONE
Edmundo Vidal

GERENCIA

ADMINISTRACIÓN
Rosario Laín
María Morcillo
David Cano-Cortés

CONTRATACIÓN
María del Prado
Rodríguez

SECRETARÍAS
TÉCNICAS Y
DE DIRECCIÓN
Montserrat Morato
Paloma Medina
Pilar Ruiz
Pablo Solans

PÚBLICOS
Begoña Álvarez
Marta Álvarez

AGRADECIMIENTOS

Archivo de la Fundación Ortega-Marañón
Archivo Fotográfico de ABC
Archivo Institucional, El Colegio de México
Archivo Lafuente
Archivo Manuel de Falla
Archivo Municipal de Eibar
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Archivo SGAE
Arxiu Fotogràfic Municipal d'Igualada
Associació Joan Manén
Biblioteca de Catalunya
Biblioteca Musical Víctor Espinós
Biblioteca Nacional de España
Biblioteca Virtual de Madrid
Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía
Colección personal de Amadeu Corbera Jaume
Colección personal de Francisco Novoa Docet
Colección personal de María Elena Álvarez Buylla
Colección personal de María Nagore Ferrer
Colección personal de María Teresa Prieto
Colección personal de Mari Lola Higueras Domínguez
Colección personal de Marta García Renart
Diputació de Barcelona
Escena Digital de Cataluña, MAE. Institut del Teatre
Fundación Juan de Borbón
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega
Museu de Belles Arts de València
Museu de la Música
Museo Nacional de Artes Escénicas
Residencia de Estudiantes
VEGAP

FOCUS FESTIVAL 2026.

PIONERAS Y EXILIADAS. DIÁLOGOS MUSICALES CON LATINOAMÉRICA

Con la colaboración del I+D PHS-2024/PH-HUM-351, con acrónimo CREAMUS-CM, concedido por la Comunidad de Madrid a través de la Dirección General de Investigación e Innovación Tecnológica (Orden 5694/2024, de 10 de diciembre de 2024).

FOCUS FESTIVAL 2026. PUBLICACIÓN

PIONERAS Y EXILIADAS. DIÁLOGOS MUSICALES CON LATINOAMÉRICA

EDITORA
Elena Torres Clemente

COORDINACIÓN
Miguel Sánchez
Rebollar

ISBN
978-84-9041-554-2

TEXTOS
COMISARIA INVITADA
Elena Torres Clemente

NIPO
193-26-029-7

Carmen Gaitán Salinas
Elena Torres Clemente
Consuelo Carredano
Pilar Serrano Betored
Isabel Gracia Bernad
Carlos Miguel Prieto

DISEÑO
José Duarte
EDICIÓN DE TEXTOS
Cristina Leyva

DOCUMENTACIÓN
Bárbara Ballesteros
Ralero

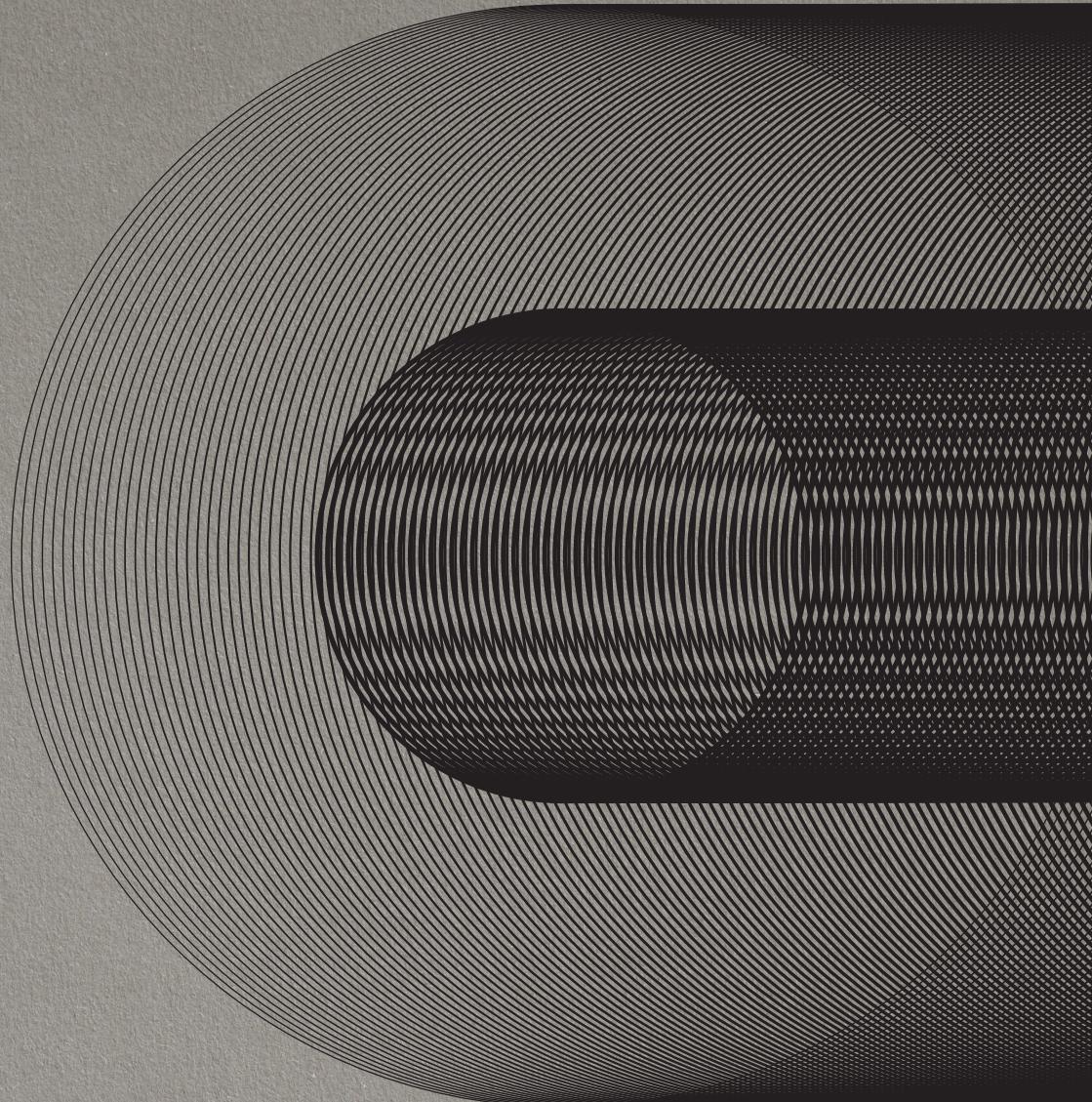
Con la colaboración de

radio
clásica

Mi criterio estético es el de procurar la fiel cohesión entre la música y lo que sirva de tema inspirador. Identificarse bien con el poema o libro teatral, para que con la música forme un todo homogéneo [...] Que la música sea siempre un reflejo de lo que se quiera expresar.

Entrevista a María de Pablos, *Boletín Musical*, n.º 6, agosto de 1928, p. 3.

/ 500



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**ORQUESTA
Y CORO NACIONALES
DE ESPAÑA**

FUNDACIÓN JUAN MARCH