

GÉNERO Y MÚSICA POPULAR.

Gender and popular music.

Sandra Soler Campo

Contacto: sandrasoler24@gmail.com

Fecha recepción: 08/11/2018 - Fecha aceptación: 17/12/2018

RESUMEN

En las sociedades patriarcales, la lengua y el lenguaje reflejan cuál es la situación de la mujer en la cultura patriarcal y además la mantienen y reproducen. Si estamos de acuerdo que el lenguaje es una de las principales formas de comunicación, no debemos extrañarnos de que las mujeres y lo femenino queden en un segundo plano e incluso sean invisibles en muchos ámbitos. Este trabajo tiene como objetivo mostrar al lector que en el lenguaje existen todavía en el siglo XXI un conjunto de estereotipos que nada favorecen al sexo femenino. La música, lengua universal y elemento de comunicación clave en la sociedad, no es una excepción.

PALABRAS CLAVE

Mujeres, música, lenguaje, sociedad, género.

ABSTRACT

In patriarchal societies, language reflects what the situation of women is in the patriarchal culture and also maintains and reproduces it. If we agree that language is one of the main forms of communication, we should not be surprised that women are in the background or even invisible in many areas. This work aims to show the reader that in the language there is still a set of stereotypes in the 21st century that do not favor the female sex. Music, a universal language and key element of communication in society, is not an exception.

KEYWORDS

Women, music, language, society, gender.

1. INTRODUCCIÓN

En 1991 Susan McClary, investigadora de la Universidad de Minnesota, publica en Estados Unidos *Femine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Esta obra marcará un antes y un después en la investigación de estudios musicales. Se trata de la primera compilación/enciclopedia de mujeres compositoras. Desde ese momento se empieza a visibilizar la aportación musical de mujeres de varios países del mundo y de diferentes generaciones. *La crítica feminista ha abierto el campo al estudio de los géneros, sexualidades, cuerpos, emociones y subjetividades articuladas en una vasta gama de músicas – populares y clásicas, occidentales y no occidentales, antiguas y contemporáneas–; en otras palabras ha llevado a la musicología las conversaciones que han dominado a las humanidades en los últimos veinte años.* (McClary, 2000).

En España, debemos destacar el proyecto presentado el 24 de marzo de 1998 por Marisa Manchado, comprometido con los estudios de género y la música. Con esta publicación se abarcará por primera vez en España un trabajo que incluya estudios de género en música dentro de la denominada historia compensatoria¹. Es necesario mencionar también publicaciones anteriores como la del Dr. Emilio Casares Rodicio (1978) a cerca de la compositora exiliada en México María Teresa Prieto; los estudios realizados por Collin Baade sobre conventos castellanos y la traducción española en 1995 de *Donne in música* de (Chiti A, 1982).

En el proceso de transmisión oral de la música, el papel de la mujer ha sido y es fundamental (Olarte, 2005)². Así, a través de las madres y abuelas, el recién nacido escucha las primeras melodías. No obstante, los críticos han infravalorado (apoyándose en argumentos formales y estilísticos) tales aporta-

ciones musicales de las mujeres durante centenares de años. Este primer contacto del infante con el mundo que le rodea, es pues seguramente, donde inicia su socialización musical, casi siempre, a cargo de voces femeninas. El patriarcado, cargado de categorizaciones y estereotipos que se han mantenido a lo largo de los años, sin deconstruirse, ha logrado silenciar a las mujeres en el ámbito musical.

El concepto, teorías y perspectivas de género, así como el moderno entendimiento de lo que conforma el patriarcado o el sistema de dominación patriarcal son productos de las teorías feministas, es decir, de un conjunto de saberes, valores y prácticas explicativas de las causas, formas, mecanismos, justificaciones y expresiones de la subordinación de las mujeres que buscan transformarla. El género y el concepto de patriarcado se enriquecen dinámicamente en el marco del desarrollo de opciones políticas de transformación de las relaciones entre los sexos en nuestra sociedad, que plantean los diversos feminismos. La real academia española (DRAE) define estereotipo como aquella *organización social primitiva en la que la autoridad es ejercida por un varón, jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje.*

2. MUSICOLOGÍA: MUSICOLOGÍA FEMINISTA

La musicología feminista se ha centrado en hacer visible lo que se ha ocultado durante años. Ha dado voz a dicho silencio. Ha sido necesario realizar un trabajo de investigación a cerca de tales prácticas musicales silenciadas, dado que la atención hacia las manifestaciones musicales femeninas han sido ignoradas durante centenares de años. La tendencia hasta los años 80 del pasado siglo XX en musicología, se ha basado fundamentalmente en la recogida y acumulación de datos.

El canon de obras clásicas, el cual excluye todas aquellas obras musicales que han sido compuestas por mujeres, es uno de los puntos fundamentales sobre los que se ha centrado la crítica feminista. No hay ninguna

¹ El manual de Duby y Perrot titulado Historia de las Mujeres en Occidente (2000), recoge en cinco volúmenes un discurso histórico compensatorio donde se recupera la presencia histórica de las mujeres.

duda de que ha habido a lo largo de la historia intérpretes y compositoras poseedoras de un gran talento musical. Por el mero hecho de ser mujeres se les impidió desarrollar esta actividad del mismo modo que lo hicieron sus colegas masculinos. Parece sorprendente si tenemos en cuenta que el origen del término música, procede de las musas de la antigua Grecia, vocablo el cual es femenino.

El que la incorporación del feminismo³ a la musicología haya sido considerablemente tardía, ha comportado consecuentemente una falta de tradición, una carencia de estudios en los cuales se refleje el gran número de mujeres con talento, que fueron marginadas en su época. No nos equivocamos al afirmar que la musicología es una de las ciencias más conservadoras.⁴ Así, por ejemplo, el campo de los estudios de música antigua, tradicionalmente un bastión del conservadurismo metodológico dentro de la musicología, está teniendo cada vez mayor dependencia de fuentes de investigación digital (como por ejemplo los textos del *Thesaurus*

Musicarum Latinarum o el manuscrito *Digital Image Archive of Medieval Music*)⁵.

El hecho que los estudios musicológicos hayan sido conservadores y muy especializados hasta fechas recientes, ha acentuado todavía más el retraso y el lento avance producido en la musicología con respecto al resto de las ciencias sociales.

Algunos de los temas que han suscitado gran interés a la musicología feminista son: la relación entre el compositor y su obra, la terminología de la teoría musical, la periodización histórica y el mencionado canon de obras clásicas.

La etnomusicología⁶, ya desde el inicio de sus estudios e investigaciones, tuvo cierto interés por las prácticas musicales llevadas a cabo por mujeres en los más diversos lugares del planeta tierra. Es prácticamente imposible encontrar referencias bibliográficas que puedan encuadrarse bajo los epígrafes de *musicología feminista* en el periodo anterior a los años 90 del pasado siglo XX.

Debemos destacar la importancia en este contexto de lo que la autora Celia Amorós denominó *Hermenéutica de la sospecha* (Amorós, 2000), la cual se basa en cuestionar todos aquellos documentos o discursos históricos, que han estado influenciados por el patriarcado. Así, lo que trata de hacer la historia en la actualidad es la construcción

³ Definimos Feminismo como el Movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII (aunque sin adoptar todavía esta denominación) y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y exploración de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación del sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera. (Victoria Sau Diccionario Ideológico Feminista (3a Edición revisada y ampliada) Icaria Editorial)

⁴ Madrid atribuye un carácter nacionalista a la musicología europea por haber nacido con el proyecto político de construcción nacional en la Alemania de fines del siglo XIX y formar parte de él. Y el impulso colonialista avanzó por exportar sus principios constitutivos (valores estéticos y nacionalismo) a la musicología de los países periféricos de Europa y de Latinoamérica. Madrid apunta que el estudio de la música en Latinoamérica está aliado, todavía hoy, con los proyectos locales de Estado – nación y su ideología de carácter esencialista. Sostiene que las músicas de los países europeos periféricos y de los latinoamericanos, debido a su lejanía de los valores germinales, solo pueden entrar en la narrativa de la denominada «música universal» si se ubican «en el rol del Otro exótico» (Madrid, 2010:19–20).

⁵ Computerized Mensural Music Editing Project (CMME, <http://www.cmme.org>). More than a repository for online scores, the CMME Project focuses on digital encoding and representation of music notation, providing software Tools for editing and Beijing 14th-16th Century compositions with interactions denied to the static printed Edition. A new form of musical publication thus comes into existence: the Interactive “dynamic” music Edition.

⁶ El New grove dictionary define que la etnomusicología es el estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas que están dominadas por altas culturas; o sea, la música folclórica no sólo de Europa y América, sino de todo el mundo. El término etnomusicología fue utilizado por primera vez en el subtítulo del libro *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades* (Ámsterdam, 1950), por Jaap Kunst.

de una historia de la música, (incluyendo en ésta la vida y obras de mujeres) a diferencia de la Historia de la Música que ha llegado hasta nuestros días. No obstante, y a pesar de que en la actualidad contamos con una mayor bibliografía de mujeres que fueron excelentes intérpretes y compositoras musicales, es necesario no centrarse solamente en su biografía. También se deben tener en cuenta sus creaciones musicales. Es decir, describir cual es la forma, el fraseo, analizar la armonía de sus piezas...y no adecuarse tan solo a patrones masculinos.

Desde el punto de vista de la Musicología feminista, el hecho que el gran canon de la música occidental esté formado por obras de los grandes maestros, es una imposición que olvida totalmente la contribución artística del sexo femenino. Es necesaria una remodelación de este, teniendo en cuenta el considerable volumen de repertorio musical que sabemos que fue compuesto por mujeres (y del que cada vez más, gracias a investigaciones científicas, conocemos más profundamente). La denominada musicología postcolonial y afroamericanista coinciden con este modo de entender el repertorio musical occidental. Debo citar como referencia el manual *Representing African Music, Agawu*, 2003 el cual ofrece al lector una revisión crítica del repertorio musical africano. El objetivo de este libro es estimular el debate al ofrecer una crítica del discurso sobre la música Africana. ¿Qué escribe sobre la música africana, cómo y por qué? ¿Qué suposiciones y prejuicios influyen en la presentación de los datos etnográficos? Incluso el término música africana, sugiere que hay un modo reconocido de significado, pero la música africana significa diferente para diferentes personas. Este libro inspirará sin duda caliente el debate - y un nuevo pensamiento - entre los musicólogos, teóricos culturales y pensadores post- coloniales.

Los etnomusicólogos han explicado cómo y de qué modo la mujer ha participado (en mucho casos activamente) desde tiempos memoriales en celebraciones populares en las que la música tenía cabida. Entre los his-

toriadores que han incluido a las mujeres como agentes activos en diferentes eventos musicales (a la hora de realizar una historia de la música en la cual por primera vez formaban parte tanto hombres como mujeres) debemos mencionar a José Tejedor, destacado músico y compositor de nuestro país. Además de su interés por las aportaciones musicales femeninas, ha pasado a la historia como autor de la primera historia de la Música escrita en España. Aun así, no será posteriormente, hasta la década de los 80, cuando volveremos a encontrar cierto interés por incluirlas y reconocer su aportación musical en los diferentes ámbitos artístico - musicales. Pese a esto, la primera fase de la musicología feminista (aunque ha sido una labor necesaria y de gran importancia) se centró en la búsqueda incesante de datos, olvidando otros aspectos tanto o más importantes a la hora de recoger información. En una segunda fase, se cuestionaron aspectos como el canon, juicios de valor, jerarquías de géneros, el papel de los intérpretes. Sin duda alguna, la musicología feminista en la actualidad, no puede comprenderse sin la influencia del postmodernismo y los vínculos que alrededor de éste se establecen.

Los primeros estudios relacionados con el género y la música proceden de la sociología. Las manifestaciones culturales e ideológicas que se desarrollaron en torno a la música popular a finales de los 70 llamaron la atención de centros de investigación sociológica. De este periodo destaca la *Escuela de Birmingham*⁷. A pesar de que no existe una teoría postmoderna unificada, se considera que existe un pensamiento que proliferó aproximadamente en la década de los 80, el cual critica ideas propias del periodo ilustrado tales como la razón, la identidad, el progreso, la objetividad (Solie, 1991)⁸. Debemos

⁷ Escuela de Birmingham: Grupo de investigación formado en los años 60 en torno al Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Su trabajo se centra en el ámbito de la cultura popular y en las prácticas de consumo desarrolladas por distintos grupos sociales. Destacan autores como Stuart Hall, Dick Hebdige o Angela McRobbie.

tener en cuenta también, que el postmodernismo cuestiona la validez de algunos conceptos que son claves para el feminismo, así como también fundamentos de la musicología: el concepto de música, el canon, el concepto de obra de arte...

La denominada *popular music* ha hecho posible que tengan cabida y hayan sido más reconocidos ciertos estilos de música que han estado durante décadas infravalorados: la música de cine, de la televisión, música ambiental...Este tipo de música interesa a grandes sectores de población.

La red de relaciones que constituye la música es muy compleja y significativa. Como seres humanos, somos seres sociales, y toda vida social (independientemente al género al que pertenezcamos) está impregnada de música desde el momento en que nacemos y durante toda nuestra vida. La existencia de varias musicologías ha puesto de relieve la idea de que no hay una sola música importante, sino que cada una de ellas debe valorarse en los términos de su propia cultura. Además, como la música es ambigua y abstracta, puede dar lugar a varias opiniones y a más de un significado diferente. Denominaremos a este hecho *pluralismo metodológico o historiográfico* de la Musicología actual⁹.

Hay muchas preguntas sin responder todavía con lo que respecta al conocimiento de las propias músicas. Ello sucede sobretudo en la música académica (también denominada música clásica). En la década de los 90, debido a la necesidad de un *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁰, y a

⁹ Las conexiones intradisciplinarias también se dan con la historia de la familia, con la historia regional (Ferrá de Bartol y García, 1985), la historia de las mentalidades y con el modelo del pluralismo cultural (Sábato, 1988) como el que ha postulado Hilda Sábato, enfoques relativamente recientes de la nueva historia, para adoptar categorías teóricas y métodos a fin de configurar una historia de la música que amplíe las fronteras disciplinarias iniciales y dialogue con la historia de la música nacional.

¹⁰ El Diccionario de la música española e hispanoamericana, que se concluyó de editar a fines de 2002, es un trabajo monumental en 10 tomos, imprescindible para

la solicitud de relevamiento de fondos musicales provinciales por parte del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, se tomó conciencia de las carencias en el conocimiento científico de nuestras propias músicas. Durante el camino, se topó con las debilidades teóricas del estado de la investigación musicológica en temas locales: falta de métodos adecuados, escasas propuestas...La obra se inició en 1988, en el Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo. El 17 de febrero de 2000, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, se presentó el Diccionario de la música española e hispanoamericana, culminándose de este modo más de diez años de intenso trabajo. El Diccionario ha sido dirigido y coordinado por el Dr. Emilio Casares Rodicio, catedrático de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Debido a que en la actualidad conviven muchas y muy diferentes formas de estudio bajo el nombre de Musicología, la fragmentación originaria de la disciplina se está intensificando. Por ello, se han multiplicado las maneras de trabajar e investigar. Los trabajos de investigación que se están publicando recientemente han demostrado que pueden trabajarse y orientarse de modos muy distintos. Un mismo tema puede abordarse desde diferentes ángulos, y todos ellos pueden enriquecer tanto a la disciplina en sí misma como a la sociedad en general.

3. MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA¹¹

En el repertorio de música popular española, las referencias a las mujeres son constantes desde la edad media. No obstante, la mayor parte de las manifestaciones musicales entendidas como música folclórica o de transmisión tradicional en España, datan del período entre 1800 y 1950. Muchas de éstas,

cualquier estudio que se desee emprender sobre la música en España y en los países de Hispanoamérica.

¹¹ Entendemos música popular aquella música con la que una comunidad se expresa y reconoce, sea ella la anónima del área rural, sea comercial o de consumo, propia de los aglomerados urbanos e industriales.

además son de carácter discriminatorio. A pesar de que la mayor parte de este repertorio fue escrito por hombres, lo interpretaron sobre todo mujeres.

La recuperación y conservación de este importante patrimonio musical es labor de educadores, investigadores, intérpretes, pedagogos... Se debe tomar conciencia sobre la importancia y la necesidad de salvaguardar lo ancestral y mantener vivas las tradiciones. Estas obras son parte de nuestro patrimonio musical y cultural.

La presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos tuvo sus inicios con la figura de la escritora *Cecilia Bhöl de Faber*. Quizás sea más conocida por el seudónimo de *Fernán Caballero*, con el que se vio obligada a publicar sus obras (Crivillé, 1998)¹².

Los autores Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002) realizaron un estudio en el que analizaron la sintaxis de 13 canciones tradicionales españolas (procedentes de varios periodos históricos, algunas incluso difíciles de clasificar a un periodo concreto). Después de éste, observaron una clara distinción de sexos. El sexo femenino era el que en muchos casos era descrito en estas letras de canciones de modo discriminatorio.

A modo de ejemplo, las principales acciones que hacía la mujer (según el texto de las canciones analizadas) eran barrer, fregar (tareas domésticas en general)... sin embargo él era caballero, soldado, barquero... Además, la mujer es siempre la que espera a su amado, es la que se queda desprotegida, es él quien sale fuera del hogar, quien va a la guerra... En la tabla siguiente se observa de modo esquemático el análisis realizado por estos dos autores (siguiendo el método propuesto por Bardín, 1986, mediante la realización de un sistema de categorías)¹³.

¹³ Para la elaboración de este sistema de categorías hemos seguido un proceso inductivo que ha generado los siguientes núcleos categoriales: a) Acciones implícitas en el texto. Identificadas según los verbos utilizados y cómo éstos se vinculan con hombres o mujeres;

Tabla 1. Análisis de canciones¹⁴

Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002).

CANCIONES			
VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO	VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO	FUNCIÓN SOCIAL	VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO
HOMBRES	MUJERES	HOMBRES	MUJERES
<p>Al pasar la barca. Al pasar la barca me dijo el barquero: «las niñas bonitas no pagan dinero». Yo no soy bonita ni lo quiero ser, yo pago dinero como otra mujer.</p> <p>La volví a pasar, me volvió a decir: «las niñas bonitas no pagan aquí». Al volver la barca me volvió a decir: «esa morenita me ha gustado a mí».</p>	<p>Verbos: Pasar, pagan, ser, volví, volver.</p> <p>Sustantivos: Niñas, mujer.</p> <p>Adjetivos: Bonitas, morenita.</p>	<p>En esta canción el hombre es el que desempeña un oficio, en este caso barquero.</p>	<p>La mujer tiene unos privilegios como no pagar en determinados sitios por el hecho de ser bonita, que es la única virtud que se le observa. Pese a esto, se observa el interés de la mujer por conseguir una igualdad.</p>
CANCIONES			
<p>Esa señorita. Esa señorita del mandil de seda, con la escoba barre, con los ojos friega, con la boca dice quién fuera soltera y no casadita en tierras ajenas.</p>			
VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO	VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO	FUNCIÓN SOCIAL	VERBO SUSTANTIVOS ADJETIVO
HOMBRES	MUJERES	HOMBRES	MUJERES
	<p>Verbos: Barre, friega, dice, fuera.</p> <p>Sustantivos: señorita soltera, casadita.</p>		<p>Se muestran los trabajos que lleva a cabo la mujer en la casa, los cuales son fruto del matrimonio.</p>

En el análisis del contenido de las canciones establecieron varias categorías tanto para hombres como para mujeres como puede observarse en las tablas siguientes:

b) Calificativos que se utilizan en función del género c) Funciones sociales de cada uno. Papel que desempeña en la canción el sujeto (hombre-mujer) de la acción, en la mayor parte de los casos asociado a una profesión.

¹⁴ Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15801830.pdf>

Tabla 2. Análisis vocabulario utilizado en las canciones¹⁵

PARA MUJERES

REFERENTE A LAS PROFESIONES	CUALIDADES PERSONALES	FUNCIÓN SOCIAL
Lavandera (38,4%); Ama de casa (7,6%); Costurera (23%); Planchadora (7,6%), etc.	Bonita (15,3%); Morenita (15,3%); Bella (7,6%); Linda (7,6%); etc.	Lavar (38,4%); Estar triste (15,3%); Estar cautiva (7,6%); Llorar (7,6%), etc.

PARA HOMBRES

REFERENTE A LAS PROFESIONES	CUALIDADES PERSONALES	CUALIDADES PERSONALES (CALIFICATIVOS)
Barquero (7,6%); Soldado (7,6%); Caballero (7,6%); etc.	Pobre (7,6%); Muchachito (7,6%); Chiquito (7,6%); Cansado (7,6%); etc.	Regalar (38,4%); Gastar dinero (7,6%); Dar (7,6%), etc.

Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002).

A modo de conclusión, los autores exponen que *Se puede observar de lo analizado en estas canciones que el papel de la mujer no está igualado con el del hombre, estableciéndose claras diferencias entre ambos. Pese a que estas canciones son bastante antiguas en su mayoría muchas de ellas se siguen cantando hoy en día, ya que algunas son canciones tradicionales infantiles bastante conocidas. Podemos observar la clara distinción que se establece entre el papel del hombre y el de la mujer, lo cual, aunque de manera inconsciente, puede ser un impedimento para lograr la igualdad entre ambos géneros. Las sociedades modernas cada vez están más necesitadas de programas educativos que mentalicen este tipo de influencias y aporten modelos no sexistas al imaginativo folklore de antaño...*

(...) Ante este panorama, el profesor/a, puede tener varias opciones de cara a ejercer una labor coeducativa e interdisciplinar desde su aula: Enseñar las canciones tal cual e invitar a identificar críticamente los roles sociales, empleando procedimientos didácticos adecuados al caso y cambiar la letra de las canciones clásicas e incorporarle revisio-

nes prácticas políticamente correctas (Conde y Calvo, 1999), pudiendo realizar estas letras los propios alumnos desde una perspectiva de enseñanza constructivista (Berrocal, 2002).

4. CONCLUSIONES

Es evidente que en el presente siglo XXI persisten todavía una serie de estereotipos sociales que deben vencerse si queremos que exista una igualdad de derechos, reconocimiento y visibilidad entre mujeres y hombres. A pesar de que se han logrado avances importantes, el sexo femenino está escasamente representado en ciertos ámbitos. En el caso de la música, en aquellas profesiones en las que la incorporación y aceptación de la mujer ha sido más tardía y lenta (como por ejemplo la dirección de orquesta o la composición) este hecho resulta más evidente. La mera observación nos da la razón tan sólo observando las obras programadas en los principales teatros y auditorios de nuestro país o viendo el reducido número de mujeres que llevan la batuta y dirigen una orquesta de renombre.

Pienso que es muy importante que todos los centros educativos (colegios, institutos, conservatorios, universidades) estén abiertos a cambiar sus programas de estudios y el currículo que se imparte a los alumnos. ¿Por qué no incluir mujeres músico en los manuales de historia de la música, si sabemos que ha habido intérpretes, compositoras y pedagogas cuyo talento era igual o superior al de hombres que desarrollaron su carrera en el mismo periodo histórico? Otra cuestión que a menudo me planteo es ¿Por qué, si quiero aprender una técnica instrumental, por ejemplo al piano del Romanticismo, no se ofrece la posibilidad de hacerlo a partir de una partitura de Clara Schumann, y sí de su marido? Hacerse estas preguntas, quizás tendría sentido hace 50 años, puesto que todavía no se habían realizado tantos estudios de investigación, pero en pleno siglo XXI, creo que los cambios, a pesar de que los hay, se están llevando a cabo muy lentamente.

¹⁵ Tabla extraída del estudio realizado por Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15801830.pdf>

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, C. (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- Berrocal, E. Gutiérrez J. (2002). *Música y género: análisis de una muestra de canciones populares*. Granada: Revista Científica de Comunicación y Educación.
- Chiti, A. (1982). *Donne in Musica*. Roma: Bulzoni Editore
- Crivillé, J. (1988). *Historia de la música española 7. El Folklore Musical*. Madrid: Alianza Musical.
- Manchado Torres, M. (1998). *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas.
- McClary, S. (1991). *Femine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minesota: University Of Minnesota Press
- Olarte, M. (2005). *La imagen de la mujer y la música como transmisora de la tradición oral musical. El Conocimiento del Pasado*. Salamanca, Plaza Universitaria.
- Solie, R. (1991). *What Do Feminist Want? A Reply to Pieter van den Toorn*. *The Journal of Musicology* IX, pp. 399-410.