



# QUADRÍVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

### 11

(2020)



## La presencia actual de las mujeres intérpretes en las orquestas y centros de enseñanza superior de Europa. El caso de las contrabajistas

Clara Pertierra Sánchez  
Investigadora independiente

### RESUM

Aquest article pretén mostrar la metodologia seguida i els principals resultats de l'estudi estadístic quantitatiu realitzat sobre la presència de les dones intèrpretes que exerceixen la seua professió en els centres d'ensenyaments superiors i les orquestres de l'àmbit europeu, centrant-se en el cas concret de les contrabaixistes. L'objectiu de la investigació és donar resposta a la hipòtesi de desigualtat de gènere en el desenvolupament de la carrera musical actual. Igualment, es pretén mostrar com l'anàlisi dels resultats obtinguts deu ser connectat amb una base sociològica fonamentada en la teoria feminista, per a tractar d'establir noves conclusions de gran importància. L'estudi conclou amb una resposta afirmativa a la hipòtesi inicial, demostrada mitjançant les dades recollides, però també busca aportar un precedent per a futurs estudis semblants sobre altres disciplines, així com establir un punt d'inici per a futures investigacions comparatives que mostren si les tendències establides han sofert variacions.

**Paraules Clau:** dones intèrpretes professionals; contrabaixistes; desigualtat; Europa; orquestra, ensenyaments superiors.

### RESUMEN

Este artículo pretende mostrar la metodología y principales resultados del estudio estadístico cuantitativo realizado sobre la presencia de mujeres intérpretes ejerciendo su profesión en la enseñanza superior y las orquestas del ámbito europeo, focalizándose en el caso concreto de las contrabajistas. El objetivo de la investigación es dar respuesta a la hipótesis de desigualdad de género en el desarrollo de la carrera musical actual. Asimismo, pretende mostrar cómo el análisis de los resultados obtenidos debe ser conectado con una base sociológica fundamentada en la teoría feminista, para tratar de establecer nuevas conclusiones más profundas. El estudio concluye con una respuesta afirmativa a la hipótesis inicial, demostrada a través de los datos recogidos, pero también pretende sentar un precedente para futuros estudios similares sobre otras disciplinas, así como establecer un punto de partida futuras investigaciones comparativas que muestren si las tendencias establecidas han sufrido variaciones.

**Palabras Clave:** mujeres intérpretes profesionales; contrabajistas; desigualdad; Europa; orquestas; enseñanza superior.

### ABSTRACT

This article expects to show the methodology and main results of the statistical research conducted on the presence of professional female musicians in the higher education centres and orchestras of the European area, focusing on the female double bassists. The objective of the research is to answer the hypothesis of gender inequality in the current development of the professional music career. Likewise, it hopes to show how the analysis of the results must be connected with a sociological basis substantiated in the feminist theory, in order to attempt to establish new, deeper conclusions. The research concludes with an affirmative response to the initial hypothesis, proven by the collected data, but it also hopes to set a precedent to future and similar researches on different disciplines, as well as setting up a starting point that allows to perform comparative researches in a near future, showing if the established tendencies have changed.

**Keywords:** professional women performers; inequality; double bassists; Europe; orchestras; higher education.

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** setembre 2020 / septiembre 2020 / September 2020

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** novembre 2020 / noviembre 2020 / November 2020



## Introducción

El presente artículo pretende mostrar los principales resultados del análisis realizado sobre los datos recogidos en los centros de enseñanza superior y orquestas europeas, en relación a la presencia de mujeres instrumentistas profesionales, poniendo el foco en las contrabajistas.<sup>1</sup> Partiendo de la hipótesis de que existe una desigualdad de género en el desarrollo de la carrera profesional musical en la actualidad, que afecta a todas las intérpretes en las salidas profesionales más comunes (docencia superior e interpretación orquestal), realizaré un recorrido por las conclusiones principales a las que me ha llevado este análisis de datos, poniendo el foco en la metodología con la que se ha realizado el proceso (especialmente en relación a la base teórica feminista que conecta con el estudio de los datos obtenidos). El principal interés de compartir esta investigación es, en mi opinión, su relevancia para comprender el mundo profesional de la música en el que nos movemos actualmente como intérpretes. Mi objetivo es mostrar cómo, por medio de un análisis exhaustivo, es posible arrojar una gran cantidad de información sobre los motivos por los que la desigualdad es una realidad muy presente en ciertos sectores de nuestra profesión, con la esperanza de despertar inquietudes que conduzcan a nuevos enfoques y profundizaciones. Es tristemente posible decir que, hoy en día, aún queda mucho camino por recorrer en el campo de las investigaciones desde una perspectiva feminista y de género, pero además creo firmemente que avanzar en estos estudios es el único modo de corregir situaciones de desigualdad tan hirientes como la que se ha encontrado en el estudio cuyas líneas principales se recogen en este artículo.

Aunque actualmente existen pocos estudios sobre la realidad de las mujeres instrumentistas profesionales, en los últimos años han surgido trabajos que analizan su presencia en las orquestas profesionales y buscan los motivos de las desigualdades encontradas. Estas investigaciones se focalizan en una muestra pequeña de orquestas, y son mayoritariamente de ámbito estadounidense (Allmedinger y Hackman, 1995; Goldin y Rouse, 2000; Phelps, 2010; Sergeant e Himonides, 2019), con algunas excepciones de países hispanohablantes (Setuain y Noya, 2011; Galindo, 2015, García, 2017). En este corpus se pueden encontrar algunas conexiones con la investigación que presenta este artículo, siendo especialmente importante la interpretación de los datos en relación con el peso que tienen los roles de género asociados a la profesión musical (creados a lo largo de la historia y perpetuados a través de ella). Por otra parte, y también fundamental, se encuentra la separación por grupos de instrumentos de los datos obtenidos, con el objetivo de obtener información específica sobre la distribución de la desigualdad en las secciones orquestales. Entre estas investigaciones se encuentran propuestas interesantes para futuras ampliaciones del presente estudio: políticas inclusivas aplicadas a las instituciones profesionales de la música (Sergeant e Himonides, 2019); o realización de entrevistas a una muestra representativa de mujeres para profundizar sobre el resultado estadístico (Galindo, 2015; García, 2017).

El último hecho destacable es la gran ausencia de investigaciones realizadas sobre la presencia de profesoras en los centros de enseñanza musical, lo cual deja a un lado una gran parte de la vida profesional de las mujeres intérpretes en la música. En mi estudio, abarco también este contexto, cuyo análisis me parecía fundamental y necesario.

---

<sup>1</sup> Todos los resultados y su análisis, así como la hipótesis, objetivos y metodología con la que se llevó a cabo el estudio, son fruto de mi investigación de Fin de Grado titulada «Las mujeres contrabajistas profesionales en la actualidad: una visión de género», defendida en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca) en 2015.

## Marco teórico del estudio

El conjunto de estudios expuestos en el apartado anterior, así como el que se presenta en este artículo, tienen muchos puntos en común respecto al marco teórico sobre el que fundamentan su investigación: una perspectiva sociológica con base en la teoría feminista y los estudios de género, encauzados a través de la musicología feminista. Uno de los núcleos principales de esta disciplina, surgida en la década de 1990 dentro de la nueva musicología, es el estudio de la construcción y perpetuación de roles de género y desigualdades en el contexto musical educativo y profesional. Para la investigación que nos ocupa tiene especial importancia el trabajo de Lucy Green, quien define como «patriarcado musical» todas aquellas construcciones sociales desarrolladas en la historia de la música que perpetúan los roles de géneros asociados a la profesión musical, relegando el papel de las mujeres a las actividades que inciden en características consideradas «femeninas» (2001: 25). Estas tienen un efecto en el subconsciente colectivo actual de las mujeres (predisponiéndolas, por ejemplo a la elección de especialidades como canto, piano o violín, frente a otras como contrabajo, percusión, dirección, o composición), que afecta no solo a sus experiencias formativas sino a su desarrollo como profesionales de la música. Estos «perfiles interpretativos de género» (Green, 2001: 15), estructurados en torno al potencial interruptor de la feminidad, son cruciales tanto para la recogida de datos, sobre la que tienen un efecto directo, como para su posterior interpretación.

Otra de las perspectivas de la musicología feminista fundamental para mi marco teórico es la historiográfica; como expresa Josemi Lorenzo Arribas, «restituir las mujeres a la historia de la música, o la historia de la música a las mujeres» (1998: 33). Este tipo de investigaciones, clasificadas como historia contributiva, conllevan también un cuestionamiento de la objetividad histórica y una compleja búsqueda de nuevas categorías con las que construir otros relatos (Ramos, 2003: 35-36). Hay dos razones principales por las que tienen importancia para mi investigación; la primera de ellas es que ponen en evidencia las realidades restrictivas y limitadas que encontraron la gran mayoría de mujeres en su acceso a la formación y profesión musical, en cualquier contexto sociocultural e histórico. Uno de mis referentes principales fue el trabajo de Adkins y Ozaita (1995), una propuesta pionera en presentar una historia de la música completa (similar a las ya existentes), pero desde una perspectiva completamente centrada en la actividad de las mujeres. Aunque ha sido ampliado, profundizado y matizado con muchos otros trabajos posteriores, permite realizar un acercamiento a las tendencias comunes insertas en las experiencias históricas de las mujeres instrumentistas, lo cual abre conexiones con la interpretación de los datos recogidos en mi investigación. Además, una de sus principales conclusiones es crucial como base teórica para el análisis de datos: la falta de referentes. Como explica Marisa Manchado al reflexionar sobre las desigualdades actuales en la profesión musical, la ausencia de conocimiento sobre la actividad y presencia de las mujeres en ella ha conducido a una falta de continuidad histórica, la única manera de crear «raíces sobre las que construirnos como sujetos activos» (2019: 15).

La última parte del marco teórico se basa en aplicar sobre el actual contexto profesional de la música estudios de género que analizan la desigualdad laboral y formativa de las mujeres desde un punto de vista sociológico y estadístico. Los resultados de estos se asocian a conceptos vertebradores de la teoría feminista, siendo el primero de ellos el conocido como fenómeno del «techo de cristal». Según Susana Gamba, aparece en como concepto académico en torno a 1980, y se puede definir como una «barrera invisible en la carrera de las mujeres, difícil de traspasar» (2007: 310). Sus motivos y consecuencias han sido ampliamente estudiados en diversos contextos, y su hipótesis principal (el menor acceso de las mujeres a profesiones superiores y puestos de responsabilidad) tiene una relación directa con la interpretación de los datos recogidos en este estudio, así como con su metodología, como se explicará a continuación. La aplicación de este fenómeno en el ámbito universitario se conoce como «tijera invertida». Este término, referido a la figura gráfica surgida del análisis estadístico (*Figura 1*), es el segundo

concepto aplicado como base teórica de mi investigación. La referencia principal que tomé como base para la extrapolación del fenómeno al contexto de la educación musical superior, fue la investigación dirigida por Eulalia Pérez Sedeño en 2003, que aunque focalizada en la ciencia y tecnología, aporta una base de datos con cifras de todas las enseñanzas de las universidades españolas.

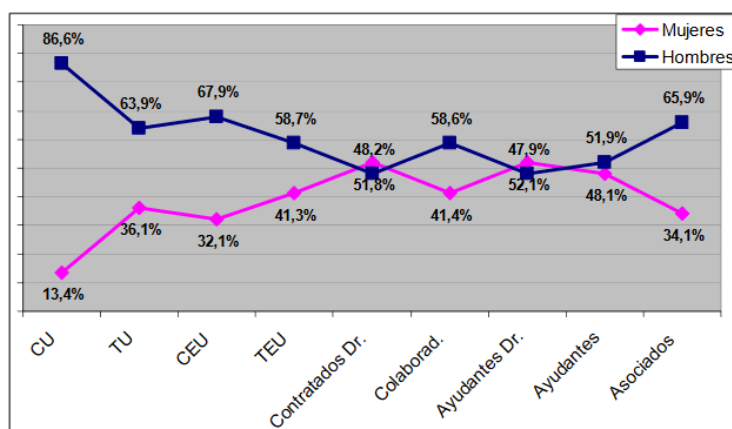


Figura 1: gráfico de la «tijera invertida», realizado con los datos de todas las universidades españolas en el curso 2003/2004 (Balasarri y otras, 2015: 180).

### Metodología: recopilación de la muestra

La recogida de todos los datos para mi análisis la realicé de modo manual, recopilando la información individual de cada centro u orquesta a través de bases de datos en línea, de carácter abierto y colectivo.<sup>2</sup> Este método manual ocasionó limitaciones puntuales en la precisión de la muestra, por falta de acceso a la información, aunque los casos se pueden considerar poco frecuentes teniendo en cuenta el volumen total de ellos. Tras el proceso de recogida, la información se tradujo a gráficos de dos tipos (diagramas de barras y de factores), con los que presentar visualmente los datos recogidos y comenzar el análisis de estos, estableciendo finalmente unas conclusiones en relación con la base teórica del estudio. No puedo continuar sin detenerme para agradecer la intervención de Irina Pertierra Sánchez en el proceso de producción de los gráficos (para el que se sirvió del programa de software libre *Libre Office*), ya que su inestimable labor fue crucial para llevar a cabo la investigación.

A continuación voy a explicar los criterios establecidos para acotar la muestra analizada, un requisito crucial para mantener la coherencia y cohesión en la información obtenida, y establecer relaciones profundas con la base teórica. Por tanto, en el presente estudio la metodología sigue dos criterios principales: por un lado, la limitación temporal de la propia investigación, seleccionando un volumen de datos que se pudiera analizar de forma efectiva; y por otro, la cohesión entre la parte teórica y la analítica, recogiendo los datos de forma que mostraran al máximo las ideas del marco teórico establecido. Así, las características metodológicas principales son las siguientes:

<sup>2</sup> En concreto, *Musicalchairs* y *Wikipedia*, de fácil acceso y bastante completas gracias a su constante actualización. Utilicé la primera, especializada en el ámbito de la profesión musical y por lo tanto con un conjunto de datos mucho más completos y específicos, para suplir la información ocasionalmente ambigua y poco fiable de la Wikipedia. BRADBURY, John. *Musicalchairs* [en línea]. <https://www.musicalchairs.info/>; The Wikimedia Foundation. *Wikipedia* [en línea]. Disponible en Web: [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_university\\_and\\_college\\_schools\\_of\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_university_and_college_schools_of_music); [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_symphony\\_orchestras\\_in\\_Europe](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_symphony_orchestras_in_Europe) [última consulta 26/12/2019].

- **Ámbito:** por cercanía del marco musical en el que he desarrollado mi carrera profesional, he limitado el estudio al ámbito geográfico del continente europeo, introduciendo también países externos a la UE que considero importantes en el contexto de la profesión interpretativa (Rusia, Turquía, etc.). Así, la muestra engloba un total de 46 países<sup>3</sup>.
- **Carácter de la muestra:** más cuantitativa que cualitativa; al no poder realizar cuestionarios ni entrevistas con las que profundizar en los datos obtenidos, el estudio se basa en lo que sí se puede contar, esto es, la presencia de las mujeres en las orquestas y la docencia superior.
- **Docencia superior:** la muestra se limita a los centros de enseñanza superior de música, en cualquiera de sus variantes, recogiendo desde academias e institutos a conservatorios superiores y universidades, ascendiendo a un total de 256.<sup>4</sup> Este criterio obedece tanto a cuestiones logísticas temporales, como a la cohesión con la hipótesis de partida: una posible desigualdad se evidenciará más al centrar el estudio en los centros de más alto nivel de especialización profesional docente. Esto, asimismo, se relaciona con la parte del marco teórico que recoge los estudios realizados en torno al fenómeno del «techo de cristal» y su extrapolación al ámbito universitario, denominado «tijera invertida» (Sedeño, 2003). Aunque esta selección excluye las instituciones musicales de enseñanza media o básica, abre oportunidades a futuras investigaciones comparativas entre los dos ámbitos, lo que indudablemente ayudaría a profundizar aportaría mucha más información sobre la distribución del número de mujeres en relación con el grado de especialización en la profesión docente.
- **Orquestas:** como la diversidad tipológica de las agrupaciones orquestales es mucho mayor que en el caso de las instituciones de enseñanza, se realizaron dos cortes de muestreo. El primero limitó la selección a las orquestas sinfónicas y filarmónicas (incluyendo las de radio, ópera y teatros, estatales, regionales, etc.); y el segundo restringió el número de contrabajistas por orquesta a un mínimo de cuatro por sección. Así, el total de agrupaciones recogidas ascendió a 304.<sup>5</sup> Con estos criterios se buscó la máxima unificación de los datos recogidos en todos los países (con una gran diversidad en número de orquestas), consiguiendo gráficos más representativos para el análisis. De nuevo, se quedaron fuera de mi estudio las agrupaciones de cámara y pequeñas orquestas de carácter local, aunque una futura ampliación del estudio permitirá una comparativa con la que obtener nuevas conclusiones e hipótesis en la línea comentada en el caso de la docencia.

En las siguientes secciones del artículo pretendo mostrar el núcleo de la investigación, los datos y conclusiones más significativos del análisis, focalizando en el proceso de interpretación de los resultados y la búsqueda de respuesta a la hipótesis de partida. De este modo, presentaré los resultados generales acompañados de algunos ejemplos, buscando una comprensión general del estudio y sus conclusiones, al tiempo que relaciono el análisis de datos con el marco teórico. Previamente, sin embargo, debo marcar unos apuntes necesarios para la lectura de los gráficos. Ambos tipos comprenden cuatro informaciones: el número de mujeres respecto al de hombres sobre el total de personas de la institución, y la misma pareja de datos en relación con el ámbito concreto de la sección o departamento de cuerda. Además, en las orquestas también se especifica la distribución de mujeres en cada sección de cuerda. Como se puede observar, el recorrido gradual de los datos más generales a los más específicos, con la separación hombre/mujer, es completamente intencionado. Así, se obtiene información cualitativa además de cuantitativa sobre la distribución del número de mujeres, lo cual permite obtener conclusiones mucho más

---

<sup>3</sup> Para consultar el listado completo y detallado, ver el Anexo I.

<sup>4</sup> Ver Anexo I.

<sup>5</sup> Ver Anexo I.

profundas y cohesionadas con la base teórica del estudio.

## 1. Análisis de datos: docencia

Con la metodología y el marco teórico de la investigación ya claramente establecidas, es posible adentrarse en la explicación y desarrollo de las partes más destacadas del análisis de datos. En base a las cifras recogidas, la media porcentual de la representación de mujeres profesionales en los centros de todos los países resultó ser de un 35,46% respecto al total del profesorado, y de un 31,23% en el ámbito del departamento de cuerda. Sin embargo, encontré que la diferencia entre el primer dato y el segundo variaba enormemente entre países y centros analizados. Por otra parte, y gracias a la división geográfica de los datos de la muestra, pude observar que en aquellos países con una tradición histórico-musical más preponderante –y, por consiguiente, con más centros de prestigio académico en la enseñanza musical–, el análisis de datos mostraba tendencias a una mayor infrarrepresentación en el número de mujeres docentes. Así, países como Alemania, Austria, Reino Unido o Rusia tenían los peores porcentajes. Especialmente notable fue el caso de Italia, en donde esta tendencia era especialmente marcada y visible gracias al gran tamaño de la muestra (56 centros). En este país las mujeres se mantenían por debajo del 30% del total del profesorado en la mitad de los conservatorios; y en la gran mayoría de los departamentos de cuerda las profesoras eran menos del 20%, llegando incluso al 10% en el Conservatorio de Venecia (Figura 2), o al 0% en el Conservatorio de Darfo, Brescia. La excepción más notable –aunque aislada– era la del Conservatorio de Mantua, donde se alcanzaba la paridad en el departamento (Figura 3).

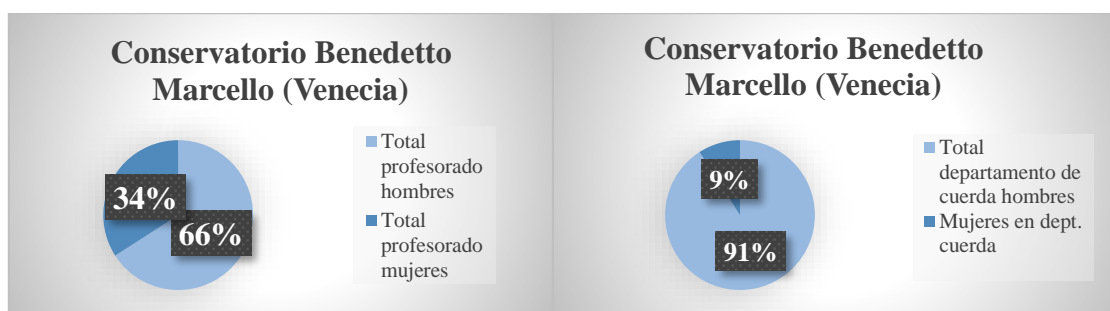


Figura 2: Diagrama de sectores del Conservatorio Benedetto Marcello, Venecia (Italia).



Figura 3: Diagrama de sectores del Conservatorio Estatal de Música Lucio Campani, Mantua (Italia).

Por el contrario, pude comprobar cómo los países más pequeños, aislados y con menor o más reciente desarrollo musical solían tener porcentajes más altos, estables y paritarios. Así, en países como en Turquía, Bulgaria, Finlandia, Islandia, Letonia, Lituania, etc., había un considerable crecimiento de la representación femenina. En el caso de Turquía, por ejemplo, no sólo encontré el dato más alto de todos los recogidos respecto al departamento de cuerda

—un 83% de mujeres en el Conservatorio Estatal de Estambul, (Figura 4)—, sino que todos los porcentajes se mantenían en general muy altos. Así lo representan la mayor parte de gráficos, con datos que no suelen descender del 40%.

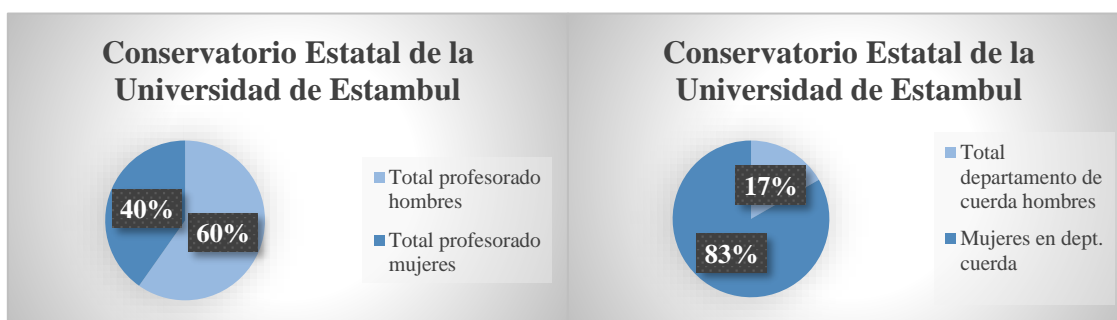


Figura 4: Diagramas de sectores del Conservatorio Estatal de la Universidad de Estambul.

A pesar de las limitaciones asociadas a la recogida manual de datos que se han comentado anteriormente, este método me aportó posibilidades adicionales para la posterior interpretación de las tendencias encontradas. Una de ellas, que realicé a lo largo de todo el análisis, fue la observación y recogida de datos cualitativos, no integrados en los diagramas finales, respecto a la presencia focalizada de mujeres en instrumentos concretos. Esto aportaba nueva información que apoyaba las principales tendencias que se han señalado en el análisis de datos. Por ejemplo, en el caso de Italia y debido al gran tamaño de la muestra, estos rasgos distributivos eran más evidentes que nunca: la realidad es que, dentro del departamento de cuerda, la gran mayoría de mujeres suelen dedicarse a la enseñanza del violín. En este país sólo encontré mujeres violonchelistas o violistas en 13 ocasiones, y no más de una cada vez; de hecho, en los 56 conservatorios había menos de 10 mujeres que no fueran pianistas, repertoristas o violinistas. En el extremo opuesto se encontraba Turquía, donde la tendencia a la sobrerrepresentación de profesoras de violín se reducía, al tiempo que aumentaba su presencia en otras especialidades. Así, encontré dos profesoras de contrabajo, y excepcionalmente una de trompeta, en la Escuela Superior de Anatolia (Figura 5). Mientras los gráficos sólo muestran la distribución en tres niveles de concreción, la recogida manual de datos me permitió anotar estas observaciones internas en los departamentos, que serían muy significativas para el análisis y posteriores conclusiones.

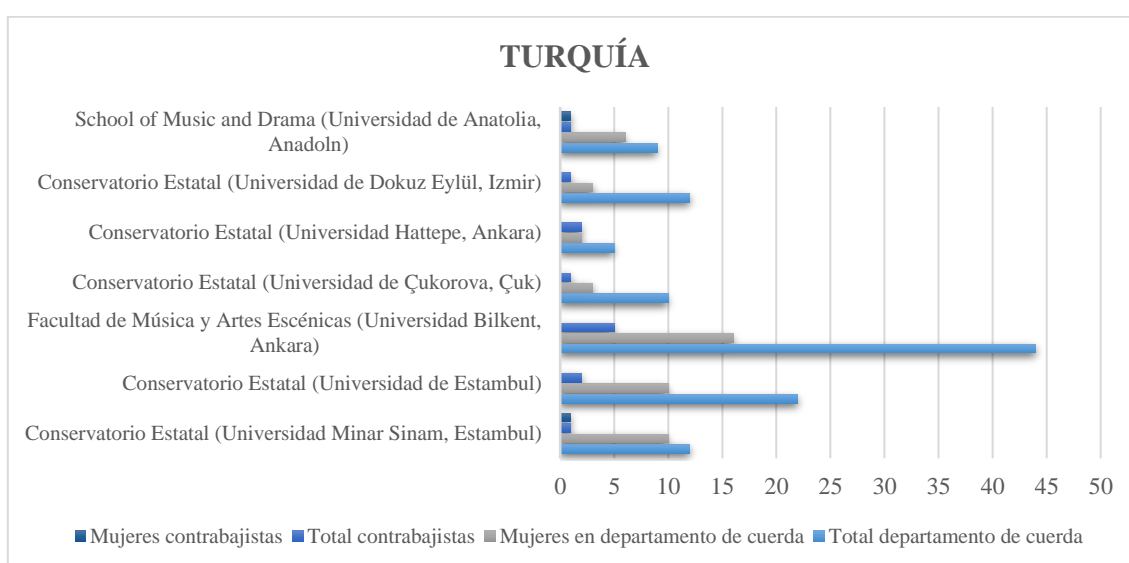


Figura 5: Diagrama de barras de la presencia de mujeres en los Conservatorios de música de Turquía.



En cuanto al caso de estudio que ocupaba el trabajo de investigación, las mujeres contrabajistas, pude demostrar que la infrarrepresentación y las tendencias observadas en el análisis general de los datos eran mucho más marcadas. Las cifras hablaban por sí solas: de 256 centros analizados, sólo en 27 encontré profesoras de contrabajo. En el gráfico de barras se podía observar que tan sólo 14 de 46 países contaban con mujeres enseñando contrabajo en algún centro (lo que supone un 30%), pero sólo en 7 de estos países había más de una profesora en la cátedra. De modo que el término «mujeres» sólo se podía utilizar en un 15% de los países; en el resto, tan sólo podríamos hablar de una profesora. El diagrama de barras global fue aún más desalentador: sólo había un 7% de profesoras de contrabajo en mi muestra de centros analizada (Figura 6).

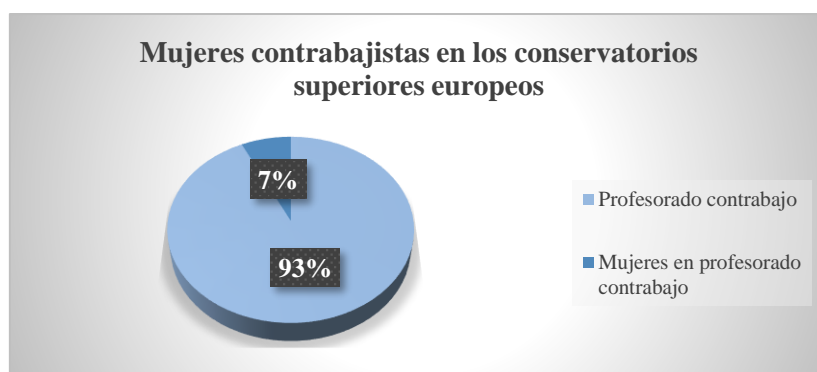


Figura 6: Diagrama de sectores de las mujeres contrabajistas en los centros de enseñanza superior musical.

Haciendo un análisis cuantitativo más detallado de los gráficos, observé cómo la ausencia de mujeres contrabajistas en la docencia era general en todos los países, haciéndose más visible en aquéllos con muestras mayores; por ejemplo, en Alemania sólo había alguna profesora de contrabajo en 5 de 27 centros, en España sólo en 2 de 25, en Francia sólo en 1 de 12, etc. Además, contando el número total de profesores de contrabajo en todas las instituciones el dato era aún más bajo: de un total de 417 profesores de contrabajo encontrados en todos los centros superiores, sólo 32 era mujeres. Si hubiera que elegir uno de los mejores casos dentro de la pésima situación generalizada, sería Bulgaria, donde en el único centro que analicé había una profesora de contrabajo en una cátedra de dos personas, lo cual supondría un 50% de profesoras en el país.

#### *Interpretación de los datos y relación con el marco teórico*

Para buscar las posibles razones de las tendencias encontradas en el análisis de datos, tomé como base conceptos establecidos en el marco teórico y los relacioné con los resultados. Por una parte, fue posible identificar cierta división contrastante en los datos recogidos, que separaba la muestra en dos grandes grupos de países: aquellos con una larga tradición y prestigio histórico-musical, y otros cuyo peso en el desarrollo de la educación musical europea podría considerarse como «periférico». Esta tendencia segregada podría explicarse parcialmente con algunas tesis centrales de los estudios historiográficos de la musicología feminista, que visibilizan cómo hasta la primera mitad del siglo XX las mujeres de cualquier nacionalidad tenían serias limitaciones y restricciones en el acceso a las enseñanzas superiores de música (Adkins y Ozaita, 1995). Así, podría haber ocurrido que la eliminación de las barreras de género fuera más tardía en aquellos centros de mayor antigüedad y tradición histórica, debido a la difícil modificación de estructuras y legislaciones muy asentados por parte de nuevas estudiantes, lo cual podría influir negativamente sobre el posterior acceso de profesoras, resultando en una infrarrepresentación más acusada que se continúa en la actualidad –como muestran las tendencias de Italia, Alemania, Francia, etc. Mientras, los países con un desarrollo más reciente de su red institucional, como Turquía



y otros países de Europa del este, crearían la estructura y el fundamento legislativo de sus centros en un contexto sociocultural algo distinto para las mujeres, favoreciendo un acceso posterior a la docencia que resulta en datos, en general, más altos.

Por otra parte, es posible que la falta de referentes históricos también explique parcialmente los resultados, ya que pueden afectar al subconsciente colectivo de las mujeres intérpretes en la actualidad, reforzando la perpetuación de los roles de género asociados histórica y socioculturalmente al desarrollo de su carrera profesional musical; una continuación de los perfiles interpretativos de género (Green, 2001). Esto se muestra claramente en las observaciones cualitativas expuestas en la recogida manual de datos; la acumulación de la presencia de profesoras en las especialidades tradicionalmente ligadas a lo «femenino» –cantantes, pianistas, o violinistas–, contrasta fuertemente con su infrarrepresentación en las cátedras de aquellos instrumentos «masculinos», ocupadas casi totalmente por hombres. El caso más marcado de esta tendencia se muestra en el análisis de datos de la especialidad de contrabajo, fuertemente vinculado –histórica y culturalmente– a los perfiles de género «masculinos». La infrarrepresentación generalizada de las mujeres contrabajistas en la docencia superior es una clara muestra del peso y consecuencias que los roles de género tienen en la realidad en la que nos movemos como profesionales.

Por último, las tendencias observadas en el análisis de datos también pueden relacionarse de forma directa con los estudios de género desarrollados en torno a conceptos de la teoría feminista. El resultado de los datos se corresponde claramente al fenómeno del «techo de cristal»: la muestra analizada muestra que la presencia de mujeres entre el profesorado, aunque variable, está lejos de alcanzar una situación paritaria estable, especialmente en el caso de estudio. Además, este fenómeno se refuerza al restringir el análisis a las enseñanzas superiores de música, mostrando con mayor claridad la «barrera invisible en la carrera de las mujeres» (Gamba, 2007): el número de mujeres se reduce drásticamente en la máxima especialización de la profesión docente, respecto a la presencia mayoritaria que tienen en la formación interpretativa profesional. El ámbito de estudio, asimismo, se relaciona con el fenómeno de la «tijera invertida», cuya investigación se ha llevado a cabo en el contexto universitario pero nunca en el de la enseñanza superior de música. Este trabajo demuestra cómo es posible aplicar la base teórica de los estudios de género al contexto musical, encontrando tendencias similares. Así, en la muestra analizada se observa cómo a mayor especialización en la profesión de instrumentista docente, menor número de mujeres, especialmente en el caso del contrabajo («techo de cristal»); y a mayor prestigio académico y posición de responsabilidad dentro del centro, menor representación de estas («tijera invertida»).

## 2. Análisis de datos: orquestas

El análisis de los datos obtenidos en las orquestas europeas arrojó resultados diferentes que requieren otro análisis e interpretaciones. Haciendo una observación general de los datos recogidos, se pudo afirmar que hay una mayor presencia de mujeres que en los centros superiores de enseñanza, lo que a primera vista indica una mayor cercanía a la paridad –aunque estos casos siguen siendo minoritarios. A pesar de la existencia de orquestas con una infrarrepresentación muy marcada de mujeres en su plantilla,<sup>6</sup> la variedad entre los resultados fue menor, y los datos se mantenían más o menos en torno a los mismos porcentajes (30-40%) sobre el total de músicos (Figura 7).

---

<sup>6</sup> Menciono, como paradigma de la desigualdad laboral en las orquestas profesionales (y caso más mediático), la Orquesta Filarmónica de Viena, con un 9% de mujeres sobre el total de músicos y un 11% en la sección de cuerda. Pero no es en absoluto el único caso: por poner algún ejemplo, cito la Orquesta Filarmónica de Berlín (15-17%); la Orquesta Sinfónica de Galicia en A Coruña (22-24%); o la Orquesta Sinfónica de la Radio de la República Checa (17-17%); entre otras muchas de diversos países.



Figura 7: ejemplos de la representación de mujeres sobre el total de músicos en la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa (Helsinki); Orquesta Filarmónica de Bruselas; y Orquesta Filarmónica de Londres.

El verdadero interés para este análisis viene dado por la profundización en porcentajes que muestren la distribución del número de mujeres dentro de la sección de cuerda (enfocada al caso de estudio); para ello me serví de diagramas de sectores en los que se distinguiera de forma separada su número por cada uno de los cuatro grupos de instrumentos. Esto me llevó a precisar y profundizar sobre el análisis de datos, mostrando características mucho más reveladoras para el objetivo de la investigación. La primera es que el número de mujeres intérpretes de la sección de cuerda era la práctica totalidad de su porcentaje en la orquesta, con casos aislados en los que se añadía alguna mujer en la sección de viento madera, arpa y, rara vez, viento metal o percusión. Esta afirmación se puede realizar gracias a la comparación entre ambos gráficos, que suelen mostrar una variación mínima y, en todo caso, más reducida sobre el total –al aumentar el volumen de la muestra expresada (Figura 8).

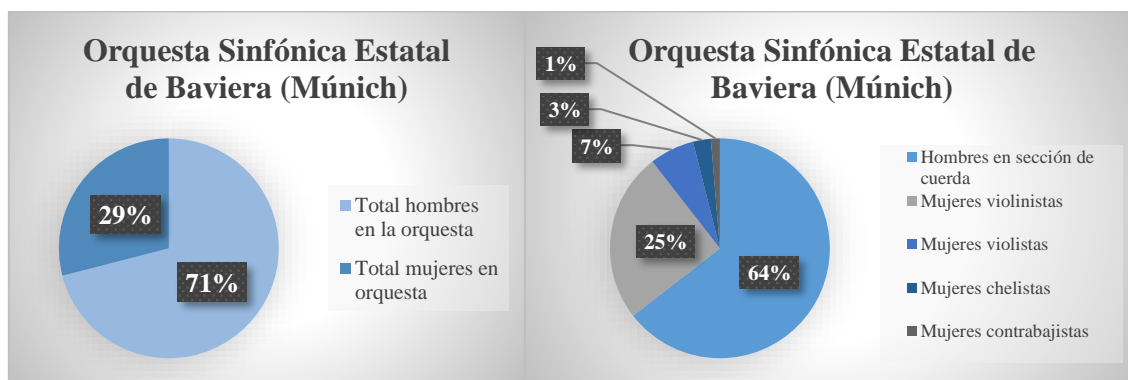


Figura 8: porcentajes sobre el total y la sección de cuerda de la Orquesta Sinfónica de Baviera (Múnich).

La segunda característica, derivada de la anterior, es que la representación de mujeres en la sección de cuerda era mucho más alta; se encontraron datos paritarios y una presencia mayoritaria en muchos casos (Figura 9). Por último, la tercera característica y más importante, es la obtenida al analizar en profundidad la distribución del número de mujeres dentro de esta sección, que muestra una tendencia clara e indiscutible a la segregación por especialidad instrumental (Figura 10). El reparto del número de mujeres en la sección de cuerda estaba muy lejos de ser equitativa: en toda la muestra analizada, la mayoría de las mujeres eran violinistas, seguidas por porcentajes mucho más reducidos de violas, y aún menos instrumentos graves –cellos y contrabajos. En ningún caso los datos de estos tres instrumentos igualaban al de las violinistas, que son siempre el grueso de las mujeres no sólo en la sección, sino también en la orquesta completa. Haciendo una observación cualitativa del resto de secciones de la orquesta en el proceso de recogida manual de datos –análoga al contexto docente–, noté otras tendencias, importantes aunque alejadas del mi caso de estudio: la presencia de mujeres, aunque reducida y segregada, era algo más común en la sección de viento madera; encontrar mujeres intérpretes en las secciones de viento metal y percusión era excepcional; en el caso de las arpas, por el contrario, lo inusual era encontrar hombres intérpretes.

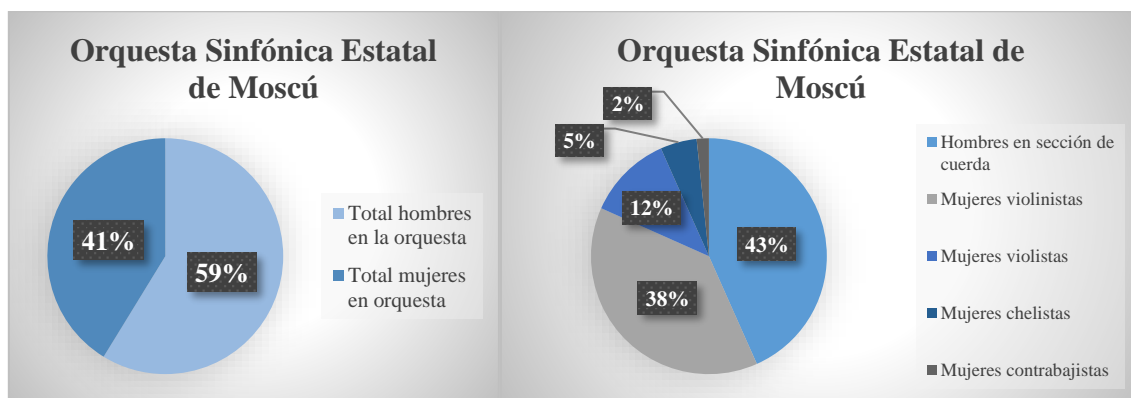


Figura 9: diferencia porcentual entre los dos ámbitos (Orquesta Sinfónica Estatal de Moscú, Rusia).

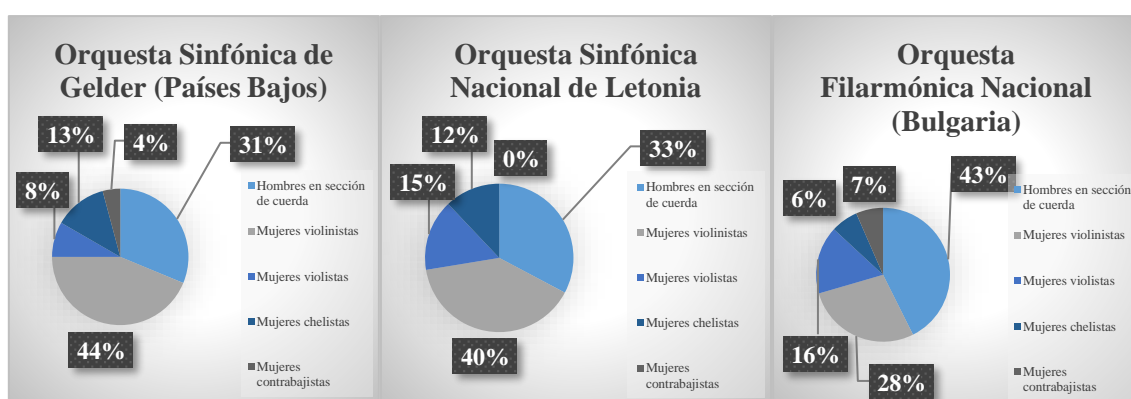


Figura 10: presencia de mujeres por instrumentos en la sección de cuerda: Orquesta Sinfónica de Gelder (Países Bajos); Orquesta Sinfónica Nacional de Letonia (Riga); Orquesta Filarmónica Nacional (Bulgaria).

Todas estas características y tendencias se mostraron de forma mucho más marcada en el caso de estudio de la investigación, las mujeres contrabajistas. El análisis de datos mostró como la cercanía a la paridad que se observaba y he hecho notar en los gráficos generales y sobre la sección de cuerda, se convertía en este caso en una infrarrepresentación casi tan marcada como la que se obtuvo en la docencia superior. Aunque en casi todos los países de la muestra había al menos una mujer contrabajista en alguna de las orquestas, su presencia sobre el total sólo alcanzó el 10% (Figura 11).<sup>7</sup>

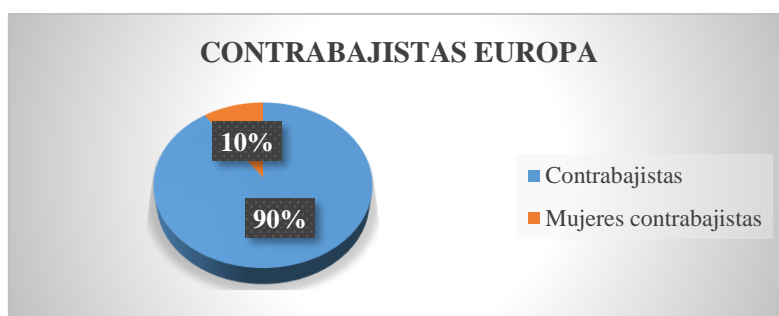


Figura 11: Diagrama de sectores de mujeres contrabajistas en las orquestas.

<sup>7</sup> El desglose de porcentajes refuerza este resultado: hay 9 países con un 0% de mujeres contrabajistas; 14 países con menos de un 10% (como Rumanía, con un 2%); 10 países con porcentajes en torno al 10%; 4 países en torno al 20%; 5 en torno al 30%; 1 en torno al 40% (Irlanda, 44%); y uno superando la mitad (Bulgaria, 55%). La mayoría de países, por tanto, tienen porcentajes por debajo del 20% de representación.

Profundizando en el análisis de datos de cada país se pueden desglosar ciertas tendencias relativas a la presencia de mujeres contrabajistas en las orquestas. La primera, y más común, es que en una sección de contrabajo de tamaño medio haya 1 o 2 mujeres. El resto se pueden considerar casos excepcionales, como las orquestas con más de dos mujeres por sección,<sup>8</sup> los cinco casos paritarios,<sup>9</sup> y algunas orquestas donde el número de mujeres es mayor –aunque suele tratarse de secciones reducidas.<sup>10</sup>

Por último, al análisis comparativo entre los porcentajes más generales y los aplicados a la sección de contrabajo aportó información interesante de carácter más cualitativo. ¿Ocurría algo diferente en las orquestas en las que hay mujeres contrabajistas? ¿Había una relación directamente proporcional entre su aparición y el incremento de mujeres en la sección de cuerda? Mientras que en la docencia podía afirmarse con más seguridad la existencia de esta relación, en el caso de las orquestas la premisa no se sostuvo: había tantos casos con una relación directa en el aumento de ambos porcentajes, como viceversa. Otra observación cualitativa fue la observación de la posición de liderazgo que ocupaban las contrabajistas en su sección –teniendo en cuenta la marcada jerarquización de la estructura orquestal. Durante la recogida de datos, pude notar que la presencia de mujeres en los puestos de autoridad es mínima: de entre todas las orquestas con mujeres contrabajistas, sólo en 16 hay una jefa de sección. Su presencia crecía algo como ayuda de solista, aunque sin duda la mayoría ocupaban puestos de *tutti*.

#### *Interpretación de los datos y relación con el marco teórico*

Siguiendo un procedimiento análogo al establecido en el ámbito de la enseñanza superior, es posible buscar las razones de los resultados del análisis de datos a través de su conexión con el marco teórico. En primer lugar, pueden existir motivaciones históricas que expliquen el crecimiento de los porcentajes de mujeres en este contexto. Como muestran algunas investigaciones historiográficas de la musicología feminista, la presencia de mujeres en las orquestas se normalizó antes que en otras vertientes de la profesión instrumental. Entre finales del S. XIX y primeras décadas del XX se crearon agrupaciones profesionales exclusivamente formadas y dirigidas por mujeres; una reacción de las intérpretes y directoras al no encontrar oportunidades en espacios dominados por hombres (Hamer, 2018: 163). Una de las primeras y más influyentes fue Orquesta de Damas de Viena (Hamer, 2018: 63), pero se han estudiado multitud de agrupaciones en Europa (Myers, 2000; Babbe, 2019; Hamer, 2018) y EEUU, donde se localizan más de 300 (Neuls Bates, 1987). Es muy posible que estas orquestas favorecieran la inserción gradual de mujeres en las agrupaciones mixtas tras la II Guerra Mundial, cuando la mayor parte de estas instituciones desaparecen, aunque pasarían muchas décadas antes de que el número de mujeres en ellas creciera (gracias, entre otras cosas, a la creación de las pruebas con cortina que garantizaban el anonimato). Sin embargo, la existencia de referentes más tempranos y extendidos de mujeres intérpretes dentro de las orquestas puede ser una de las razones por las que actualmente tienen una mayor representación en este ámbito.

Sin embargo, el incremento que muestran los gráficos en los porcentajes más generales desaparece al focalizar el análisis sobre las secciones de cuerda y sobre el caso de estudio, mostrando que los perfiles interpretativos de género (Green, 2001) crean una fuerte barrera en el acceso igualitario de las mujeres. Como se ha podido observar

---

<sup>8</sup> Además, las dos únicas orquestas con más de cuatro mujeres en la misma sección de contrabajo (6 sobre 8): la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional y Orquesta Filarmónica de la Ópera de Rouse, en Bulgaria.

<sup>9</sup> Cuatro de los cinco casos se dan también en Bulgaria, país con la mayor representación de mujeres contrabajistas de todos los analizados en la muestra.

<sup>10</sup> Las dos orquestas citadas anteriormente, junto a la Orquesta Filarmónica de Dresde (Alemania); la Orquesta Filarmónica de la BBC (Londres, Reino Unido); y la Orquesta de la Ópera del Norte (Umeå).

en el análisis de datos, la «feminización» y «masculinización» de los instrumentos (Green, 2001) es aún más marcada en el caso de las orquestas. Así, en las agrupaciones recogidas la mayoría de las mujeres se agrupan en la sección de violines, instrumento considerado histórica y culturalmente como «femenino», mientras que su número se reduce drásticamente en aquellos «masculinizados», hasta convertirse en excepciones especialmente en determinadas secciones, como el viento metal o la percusión). Este fenómeno es mucho más visible en el caso de estudio, al recoger gran cantidad de datos sobre uno de los instrumentos tradicionalmente etiquetados como «masculino»; el resultado general que muestra el análisis es de una infrarrepresentación casi tan marcada como en la docencia superior.

Esta drástica disminución del número de mujeres en las diferentes secciones no es tan evidente a simple vista, pero aparece claramente a través de un análisis exhaustivo como el de este estudio, demostrando que también en las orquestas actuales se da el fenómeno del «techo de cristal»: existe una «barrera invisible» (Gamba, 2007) en la carrera de las intérpretes orquestales, aunque más segregada por especialidades. Además, las observaciones cualitativas realizadas durante la recogida de datos –especialmente del caso de estudio– ha permitido localizar ciertas tendencias distributivas que se asocian al fenómeno de la «tijera invertida»: a medida que se asciende en responsabilidad y liderazgo dentro de una sección de la orquesta, la presencia de mujeres disminuye. Otra tendencia relacionada con este fenómeno es la relación entre el porcentaje de mujeres de una orquesta y su importancia y prestigio histórico en el panorama musical actual. Para visibilizarla, escogí la lista de las 20 mejores orquestas del mundo en el año 2010,<sup>11</sup> y observé los datos de las 12 orquestas que formaban también parte de mi muestra analizada. Fue posible afirmar que sí existía una infrarrepresentación de mujeres que aumentaba proporcionalmente al prestigio de la propia orquesta, ya que todas ellas, menos la que ocupa el primer puesto –*Royal Concertgebouw*, Ámsterdam–, tenían los porcentajes más bajos sobre el total de instrumentistas y la sección de cuerda.<sup>12</sup>

## Conclusiones

Los principales resultados de este trabajo los otorgan la recogida y análisis de datos de la presencia de las mujeres tanto en la docencia de los centros superiores como en las orquestas del continente europeo, representados a través de gráficos desarrollados a tres niveles: total de personas, secciones y departamentos de cuerda, y secciones o cátedras de contrabajo. Este proceso ha visibilizado que la media de profesorado femenino en Europa es del 35,46% (31,23% en el departamento), y que en las orquestas la presencia de mujeres es más alta pero se agrupa mayoritariamente en la sección de cuerda, especialmente en los violines. En cuanto al caso de estudio de la investigación, las mujeres contrabajistas, se ha encontrado una infrarrepresentación generalizada en todos los países tanto en el caso de las instituciones de enseñanza (7%), como en las orquestas (10%): de un total de 417 profesores de contrabajo, sólo 32 son mujeres; de 1.958 contrabajistas en orquestas, sólo 213 son mujeres. Por tanto, estas primeras conclusiones me permiten afirmar que la hipótesis de partida ha sido confirmada: la desigualdad de género en el desarrollo de la carrera profesional musical existe en la actualidad en las salidas profesionales más comunes, considerando estas como docencia superior e interpretación orquestal. Al poner el foco en las contrabajistas, esta desigualdad se hace mucho más patente.

<sup>11</sup> Desarrollada por la revista *Gramophone*: «The World's Greatest Orchestras» [en línea], *Gramophone*, 23 marzo 2010, <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-world-s-greatest-orchestras> [consulta: 28/12/2019].

<sup>12</sup> Las tres orquestas sinfónicas de Rusia (14-16) son más cercanas al común de los datos (30% de mujeres sobre el total, 40% sobre la sección de cuerda), pero bajos dentro de su país. El resto de orquestas tienen porcentajes muy inferiores: nunca más de 20% sobre el total.

Además, la relación entre el análisis cuantitativo y el marco teórico en el que se basa el estudio, permiten obtener conclusiones parciales que enriquecen y amplían las anteriores. La desigualdad numérica demostrada con los datos conduce a otra de raíces socioculturales e históricas, estudiadas a través de la musicología feminista: la falta de referentes históricos que han producido las restricciones de acceso de las mujeres a la profesión musical, y la invisibilización constante de este hecho (Manchado, 2019), han producido la perpetuación en la actualidad de los roles o perfiles de género en la actividad musical (Green, 2001). Esto se traduce en que las intérpretes profesionales de instrumentos considerados históricamente «masculinos», entre las que se cuentan las contrabajistas, apenas están representadas en la docencia superior ni en las orquestas. Esta infrarrepresentación, que contrasta con el elevado número de mujeres instrumentistas en formación, se relaciona intrínsecamente con las construcciones socio-culturales que perpetúan los roles de género que nos dan el suelo sobre el que construir nuestra carrera profesional en la música, marcándonos expectativas y posibilidades distintas si somos hombres o mujeres, pero también según el grado de especialización al que queramos aspirar en nuestra profesión (como muestra el análisis de la docencia superior), o la especialidad instrumental que escojamos (como muestra la segregación de datos en las orquestas y el caso de estudio).

Por otro lado, la introducción en la lectura de los resultados de conceptos de la teoría feminista desarrollados en estudios de género, puede llevar a hablar de la presencia de un «techo de cristal» en el desarrollo actual de la carrera profesional de las mujeres intérpretes. Teniendo en cuenta todos los datos analizados, esta «barrera invisible, difícil de traspasar» (Gamba, 2007) aparece en la docencia superior de casi todas las especialidades, pero especialmente en el caso del contrabajo, con una marcada infrarrepresentación. En las orquestas, este fenómeno se manifiesta en varios aspectos: por un lado, la aglutinación de las mujeres en determinadas secciones (especialmente la de violín), como consecuencia de la existencia de los perfiles interpretativos de género, hecho que es mucho más visible en el caso de estudio; por otro, la disminución de la presencia de mujeres en los puestos de mayor responsabilidad y liderazgo, así como en las agrupaciones con mayor prestigio histórico y actual. Esto lleva a la relación del análisis de datos con otro fenómeno derivado del anterior, la llamada «tijera invertida». Es posible afirmar que los resultados obtenidos arrojan una forma similar a la de este gráfico: a mayor especialización en la profesión docente, menor número de mujeres se encuentra, y a mayor prestigio académico del centro, menor representación femenina.

Con esta investigación he podido establecer una metodología y un precedente de estudio que puede ser aplicado a otros instrumentos. Considero, además, que del mismo se pueden obtener nuevos interrogantes e hipótesis. Por ejemplo, al haber realizado tan sólo un análisis cuantitativo, quedan por investigar en profundidad las conexiones entre los datos y la base teórica, sociológica e histórica. Para ello, se podría realizar un estudio cualitativo a través de entrevistas que profundicen en la propia visión que tienen las mujeres de su carrera profesional: por qué eligieron este instrumento, qué expectativas y experiencias tienen, si consideran que han enfrentado alguna barrera o condicionamientos de género, qué razones dan a su infrarrepresentación, etc. Otra posible línea de investigación sería relacionar la presencia de mujeres estudiantes en la enseñanza musical superior y su acceso al desarrollo de una carrera profesional en el mismo ámbito. Diversos estudios estadísticos demuestran que, actualmente, la presencia de mujeres en los estudios superiores es mayoritaria en casi todos los países de la Unión Europea.<sup>13</sup> Con una simple comparación es posible afirmar que la igualdad laboral está lejos de conseguirse, por lo que esta investigación se puede convertir en un futuro referente para observar los posibles cambios que se produzcan.

---

<sup>13</sup> Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA P9 Eurydice) (2012): *Key data on Education in Europe 2012* [en línea], Bruselas, [https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/key-data-education-europe-2012\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/key-data-education-europe-2012_en) [consulta: 28/12/2019].



Esta línea comparativa me lleva a la última propuesta posterior a este estudio: la apreciación de posibles variaciones en la representación de mujeres en la misma muestra de análisis, tras un lapso de tiempo, conservando la metodología. Esto permitiría revisar muchas de las conclusiones y tendencias señaladas, al tiempo que se observan posibles cambios que afecten a esta situación de desigualdad que, hoy en día, marcan cómo nuestras expectativas en el desarrollo de nuestra carrera como intérpretes profesionales están condicionadas por el género.

## Bibliografía

- Adkins Chiti, Patricia, y M<sup>a</sup> Luisa Ozaita (1995): *Las mujeres en la música*, España, Alianza.
- Allmedinger, Jutta, y Richard Hackman (1995): «The More, the Better? A Four-Nation Study of the Inclusion of Women in Symphony Orchestras», *Social Forces*, 74: 423-460.
- Babbe, Annkatrin: «Von der Strasse in der Konzertsaal. Damenkapellen und Damenorchester im 19. Jahrhundert», dentro Ahlers Michale, Lücke, Martin, y Rauch, Matthias (eds.) (2019): *Musik und Strasse*, Wiesbaden, Springer, 127-146.
- Baldasarri, Sandra, y otras (2015): «Análisis de la situación de la mujer en los estudios técnicos de la Universidad de Zaragoza (España)», dentro Miqueo, Consuelo y otras (eds.) (2008): *Estudios iberoamericanos de género en ciencia, tecnología y salud*: GENCIBER, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 179-186.
- Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA P9 Eurydice) (2012): *Key data on Education in Europe 2012* [en línea], Bruselas, [https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/key-data-education-europe-2012\\_en](https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/key-data-education-europe-2012_en) [consulta: 28/12/2019].
- Galindo Morales, Laura (2015): «Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia», *Folios*, 42: 3-15.
- Gamba, Susana (coord.) (2007): *Diccionario de estudios de género y feminismo* [2<sup>a</sup> ed.], Buenos Aires, Ed. Biblos.
- García Ramírez, María Pilar (2017): *Las contrabajistas. Estudio y análisis de la situación del contrabajo en la Comunidad Valenciana*, [trabajo final de Máster], Valencia, Universidad Politècnica de València.
- Goldin, Claudia y Cecilia Rouse (2000): «Orchestrating Impartiality: The Impact of 'Blind' Auditions on Female Musicians», *American Economic Review*, 90(4): 715-741.
- Green, Lucy (2001): *Música, género y educación*, Madrid, Morata.
- Hamer, Laura (2018): *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Londres, Routledge.
- Lorenzo Arribas, Josemi (1998): *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- Manchado Torres, Marisa: «Declaración de intenciones: hacia una musicología feminista», dentro Manchado Torres, Marisa (coord.) (2019): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Ménades Editorial, 15-28.
- Myers, Margaret (2000): «Searching for Data about European Ladies' Orchestras, 1870-1950» dentro Moisala, P. y B. Diamond (ed.) (2000): *Music and Gender*, EEUU, University of Illinois Press, 189-218.
- Neuls Bates, Carol (1987): «Women's Orchestras in the United States, 1925-1945» dentro Bowers, J. y J. Tick (ed.) (1987): *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, EEUU, University of Illinois Press, 349-369.
- Pérez Sedeño, Eulalia (2003): «La situación de las mujeres en el sistema educativo de ciencia y tecnología en España y su contexto internacional» [informe] [en línea], España, Programa de Análisis y Estudios de Acciones destinadas a la mejor de la Calidad de la Enseñanza Superior y de Actividades del Profesorado Universitario, CSIC (REF: S2/EA2003-0031), <https://www.ohchr.org/Documents/Issues/CulturalRights/ConsultationEnjoyBenefits/UNESCOLASITUACIa NDELASMUJERESENELSISTEMA.pdf> [consulta: 27/12/2019].
- Pertierra Sánchez, Clara (2015): «Las mujeres contrabajistas profesionales en la actualidad: una visión de género» [trabajo final de estudios], Salamanca, Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.
- Phelps, Amy Louise (2010): *Beyond auditions: gender discrimination in America's top orchestras* [tesis doctoral], EEUU, Universidad de Iowa.
- Ramos, Pilar (2003): *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea.
- Sergeant, Desmond Charles y Evangelos Himonides (2019): «Orchestrated Sex: The Representation of Male and Female Musicians in World-Class Symphony Orchestras», *Frontiers in Psychology*, 10: 1-18.
- Setuain, María, y Javier Noya (2011): *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*, Informe MUSYCA 02-2010, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- «The World's Greatest Orchestras» [en línea], *Gramophone*, 23 marzo 2010, <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-world-s-greatest-orchestras> [consulta: 28/12/2019].



**Anexo I. Listado detallado de la muestra de estudio**

PAÍS	CENTROS SUPERIORES	ORQUESTAS
Albania	1	1
Alemania	27	38
Armenia	0	1
Austria	11	10
Bélgica	8	7
Bielorrusia	1	2
Bosnia Herzegovina	2	1
Bulgaria	1	5
Chipre	0	1
Croacia	4 (2 SIN DATOS)	5
Dinamarca	4	6
Eslovaquia	1	4
Eslovenia	2	4
España	26	20
Estonia	0	2
Finlandia	6	8
Francia	12	15
Georgia	1	1
Grecia	4	2
Hungría	3	13
Irlanda	2	2
Islandia	2	1
Israel	2	3
Italia	56	15
Letonia	1	3
Liechtenstein	0	1
Lituania	1	3
Luxemburgo	2	1
Macedonia	2	2
Malta	0	1
Moldavia	1	0

Mónaco	1	1
Montenegro	0	1
Noruega	6 (1 SIN DATOS)	7
Países Bajos	7	8
Polonia	8	21
Portugal	4	5
Reino Unido	8	12
República Checa	7	14
Rumanía	4	10
Rusia	7	12
Serbia	2	4
Suecia	5 (1 SIN DATOS)	10
Suiza	5	10
Turquía	7	5
Ucrania	2	6
<b>TOTAL</b>	<b>256</b>	<b>304</b>

## Clara Pertierra Sánchez

claxena@hotmail.com

Contrabajista profesional, titulada superior en interpretación por el Conservatorio Superior de Castilla y León (2015), con un máster de especialización en la Universidad de las Artes “Folkwang” de Essen, Alemania (2018). Su experiencia profesional como intérprete la lleva a realizar numerosos cursos de perfeccionamiento, y a tener variadas experiencias académicas y profesionales en España y Europa. Destacan las estancias durante el año 2013 y 2015 con la orquesta academia Sommer Oper Bamberg (Bamberg, Alemania), la presencia en las listas de las orquestas europeas GMJO Mahler Jugend Orchester y NJO National Youth Orchestra of The Netherlands, y la academia orquestal realizada entre 2018 y 2020 en la Orquesta Accademia del Teatro alla Scala de Milán (Italia).

Desde el año 2018 es interina del cuerpo de Profesores de Música de la Comunidad de Madrid, y actualmente se encuentra finalizando el Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolla un interés activo por la musicología feminista y los estudios con perspectiva de género desde hace algunos años, no solo con la realización de diferentes investigaciones, sino también como parte de la Asociación de Mujeres en la Música de España (desde 2016) con quien ha participado en la realización de un concierto homenaje a la compositora M<sup>a</sup> Luisa Ozaita; la colaboración con la orquesta Frauen Orchester Projekt-FOP de Berlín en 2017; o la elaboración de un CD titulado “Mujeres compositoras y Contrabajo a lo largo de la Historia de la Música” para su Proyecto Final de Máster.

**Cita recomanada**

Pertierra Sánchez, Clara. 2020. “La presencia actual de las mujeres intérpretes en las orquestas y centros de enseñanza superior de Europa. El caso de las contrabajistas”: *Quadrivium, -Revista Digital de Musicología* 11 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].