

# Nuevas intérpretes para nuevos tiempos La incorporación de mujeres intérperetes a la Banda Sinfónica Municipal de Madrid (BSMM)

*New Performers for a New Era  
The inclusion of Female Performes at the  
Banda Sinfónica Municipal de Madrid (BSMM)*

**Zoila Martínez Beltrán**

*Universidad Complutense de Madrid*  
<https://orcid.org/0000-0002-9056-1631>

## Resumen

Desde su fundación en 1909 la Banda Sinfónica Municipal de Madrid no solo ha sido contribuidora activa en la arena cultural, sino también testigo de los cambios sociales y políticos de los últimos 110 años. La inserción laboral de las mujeres a ámbitos tradicionalmente masculinos ha sido una de las novedades sociales más reseñables del siglo pasado reflejada en el seno de la banda de la que, desafortunadamente, no se ha realizado ningún estudio hasta la fecha. Por tanto, el objetivo de este artículo es, precisamente, recoger los testimonios de algunas de esas intérpretes, aún hoy integrantes de la BSMM, a fin de actualizar la urgente laguna respecto a esta cuestión. Con ello se tratará de reflexionar sobre los motivos de su escalonada llegada a la banda, sus condiciones laborales y lo que significó su acceso a una agrupación históricamente masculina.

## Resumen

*Since its foundation in 1909, the Banda Sinfónica Municipal de Madrid (BSMM) has not only been an active agent of the cultural context of the capital but also witnessed the social and political changes of the last 110 years. The insertion of women in this traditionally masculine sphere has been one most notable social innovations of the last century also happening at the BSMM. However, this issue remains still unaddressed by academics. Thus, the main aim of this article is to put together the testimonies of some of these first women, still today members of the Band. In order to update the urgent gap regarding this issue, this article will reflect on the motivations of their scattered arrival to the Band, their working conditions, and the circumstances under which they became part of a historically male ensemble.*

## Palabras clave

*Intérpretes femeninas;  
Bandas;  
Instrumentos de viento;  
Estudios de género.*

## Keywords

*Women Performers;  
Bands;  
Woodwind Instruments;  
Gender Studies.*

## Introducción

Desde su fundación en 1909 la Banda Sinfónica Municipal de Madrid (BSMM) no solo ha sido participante activa de la dinámica cultural, sino también testigo de los cambios sociales y políticos que se han ido produciendo a lo largo de los ciento diez años que cumple en este 2019. La inserción laboral de las mujeres a ámbitos tradicionalmente masculinos ha sido una de las novedades sociales más reseñables del siglo pasado. El seno de la banda no ha sido una excepción; sin embargo, no se ha realizado ningún estudio específico sobre la incorporación a esta agrupación musical hasta la fecha<sup>1</sup>.

La llegada femenina a la BSMM es una cuestión transversal que atañe a lo educativo, lo cultural y lo social, y no solo a lo laboral. Desde el siglo XIX hasta mediados del XX, la mujer recibía un tratamiento diferente al del hombre en la educación musical. Salvo que contaran con permisos especiales para el acceso a otras asignaturas, su formación se limitaba al área de solfeo, piano, canto y arpa por lo que quedaban excluidas del resto de especialidades –como los instrumentos de viento<sup>2</sup>–. No obstante, algunas alumnas consiguieron acceder a iti-

nerarios como la composición o incluso violín u órgano gracias a esas venias citadas.

«La mujer puede abordar el estudio de los instrumentos» y «en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas, niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición»<sup>3</sup>. La visión de Turina en 1914 no es generalizable a toda su contemporaneidad, pero es un buen ejemplo del tono que podían adquirir ciertas posturas en lo referente a la mujer y la creación musical. Turina asumía que la mujer era incapaz de escribir música aunque pudiera superar al hombre en cuestiones asociadas a la identidad femenina como la «finura» o el «refinamiento».

Imperaba entonces la creencia de que ciertos instrumentos mancillaban esa imagen de feminidad que se esperaba que proyectasen. La asociación entre género e instrumento que se percibe en las primeras décadas de siglo fue uno de los factores clave que condicionó la ausencia de mujeres instrumentistas de viento en España. Resulta llamativo como en otros ámbitos, como en Norteamérica o Inglaterra, la situación difería ya que encontramos desde finales del diecinueve mujeres tocando en bandas en el seno de

---

<sup>1</sup> La monografía más completa sobre la agrupación, publicada por Gaspar Genovés, no hace mención alguna a este aspecto. GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid 1909-2009*. Madrid, Ediciones La Librería, 2009.

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves. «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15 (2011), p. 9.

<sup>3</sup> TURINA, Joaquín. «El feminismo y la música». *Revista Musical Hispano-Americana*, 2 (1914), p. 8.

asociaciones, colegios o institutos femeninos<sup>4</sup>. Sin embargo, en el caso de España, a consecuencia de su situación histórica, social y cultural, tendríamos que esperar hasta fechas cercanas a la segunda mitad del siglo xx para encontrar en las bandas de música a mujeres tocando la flauta, el oboe o la trompeta, entre otros.

No sorprende, por tanto, que la primera mujer integrante de la BSMM fuera arpista: la intérprete M.<sup>a</sup> del Milagro García entró a la agrupación en 1932, sin que hayamos podido comprobar la fecha en la que aprobó la oposición. Ricardo Villa, director musical de la Banda en esos años, era consciente de la necesidad de incluir este instrumento en la plantilla. Llevó a cabo en esa época una serie de reformas en la institución siguiendo las tendencias que se estaban desarrollando en otras bandas y orquestas a nivel europeo. Entre estas iniciativas se encontraban la inclusión del arpa, instrumento de cuerda que pasaría a formar parte de una agrupación puramente de viento y que el propio director justificaría de la siguiente manera:

He pretendido traer obras modernas italianas De Respighi [sic] he tropezado con el inconveniente de que la mayor parte tienen intervenciones de piano, arpa y celesta, que no hay en la Banda. Sin embargo, aquí tengo "Amor brujo", de Falla, que también tiene algunas intervenciones del piano, y que he llevado a nuestros instrumentos. He solicitado la adquisición de un arpa, aunque es un instrumento de difícil transporte y de trato muy delicado, dado su gran precio: pero lo considero necesario para muchas obras...<sup>5</sup>

La compra se hizo poco después, en ese mismo año por valor de 17.110 francos en la casa Érard<sup>6</sup> –gastos de traslado incluidos–. En las facturas iniciales ya aparece la firma de Nicanor Zabaleta<sup>7</sup> que comenzó a figurar como solista de arpa de la Banda en torno a esa fecha<sup>8</sup>. Sin embargo, desconocemos las circunstancias en las que accedió al puesto. Es llamativo que la primera persona pensada para ostentar este puesto fuera un hombre (Nicanor Zabaleta) y no Milagros García, sobre todo si tenemos en cuenta que el arpa era el instrumento femenino por excelencia<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> HOLMAN, Gavin. «Women and Brass: the female brass bands of the 19th and 20th centuries», [en línea], [consultado: 12-06-2019]. Disponible en: <https://www.researchgate.net>

<sup>5</sup> *La Nación*, Madrid, 01-06-1929, p. 5.

<sup>6</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Nota de gastos, Cuentas de la Banda Municipal año 1930, 15-08-1931, pp. 119-123, signatura 26-315-69-04.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>8</sup> En una noticia de 1931 ya figura como solista de arpa de la Banda. *Heraldo de Madrid*, 13-01-1931, p. 16.

<sup>9</sup> MACÍAS GARCÍA, Anna Teresa. *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johan Wolfgang von Goethe*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 70.

Dos años después, en 1932, la vacante de arpa salió a concurso. Ha sido imposible localizar las pruebas realizadas para el acceso, así como las fechas exactas de la convocatoria. Sí se ha hallado una de las primeras noticias en que la solista de arpa aparece como una artista meritoria por haber logrado el ingreso a la Banda tras haber superado unas complejas oposiciones. La arpista no tardó en labrarse un lugar de relevancia en la Banda más allá de su puesto como intérprete. En el banquete realizado por el Ayuntamiento en honor a la Banda en su vigesimoquinto aniversario ocupó el puesto de honor de la presidencia. Esto refleja que, a lo largo de su paso por la institución, se implicó en fomentar la dinámica interna de la banda y tomó parte en su estructura organizativa hasta su jubilación alrededor de los años setenta<sup>10</sup>.

María del Milagro García Coteló también se hizo un lugar en la escena musical de la urbe madrileña. Ostentó un puesto reseñable en la Orquesta Filarmónica de Madrid donde colaboró como solista a partir de 1934. El 16 de abril de ese año estrenó el *Soneto a Córdoba de Luis de*

*Góngora para canto y arpa* de Manuel de Falla junto con la soprano Ángeles Ottein y el bajo Enrique de Valenzuela<sup>11</sup>.

En suma, las iniciativas de Villa para integrar al arpa –y otros instrumentos orquestales como el violonchelo en años posteriores– en la Banda derivaron en dos consecuencias claras: la aportación de una sonoridad más sinfónica<sup>12</sup>; y lo que es más relevante para este texto, el acceso de la mujer a la agrupación a través de esas especialidades. Aunque sospechamos que esta no fue la intención deliberada del director de la banda, sino una consecuencia aneja.

No obstante, las siguientes mujeres que entraron a la banda confirman que la inclusión de esos instrumentos fomentó, de modo colateral, la inserción femenina. La incorporación de la mujer al seno de la Banda se aceleró considerablemente a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado. Esto reflejaba no solo el cambio laboral, cultural y social sino también de óptica educativa producida en esas décadas.

Fue en esos años cuando Eugenia Moreno Ras se convirtió en la siguiente

---

<sup>10</sup> «En la mesa presidencial se sentaron con el ilustre maestro D. Ricardo Villa el alcalde, Sr. Rico, y los señores Zunzunegui, Henohe, Saborit, Berdejo, Barrera, Saborido, Alvarez Herrero. En puesto de honor de la presidencia se hallaba la señorita María del Milagro García, profesora de arpa de la Banda». *Luz*, Madrid, 02-06-1934, p. 4.

<sup>11</sup> BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 206.

<sup>12</sup> Fernández Cid, Antonio: «Orquestas de Madrid, orquestas de provincias». Comisaría de Música, 1953 citado en BALLESTEROS EGEA, M. *La Orquesta Filarmónica...*, p. 3.

mujer en formar parte de la banda: fue sucesora de García Coteló tras su jubilación. Accedió a la plaza vacante de arpa mediante oposición en 1974 y rodeada de un panorama eminente masculino en las pruebas de acceso según muestra el Boletín Oficial de la provincia de Madrid<sup>13</sup>. Accede, sin embargo, con una de las notas más altas al cargo de solista (28,20) del total de trece admitidos que opositaban a las veinticuatro plazas convocadas<sup>14</sup>.

Otra intérprete, María Blanca Aguirre Expósito, violonchelista, entra en la Banda también en esa misma oposición<sup>15</sup>. Su nombre figura en las plantillas hasta 1985 por lo que se deduce que no debió continuar en su puesto<sup>16</sup> quizá por haber obtenido también una plaza en la Orquesta Nacional de España<sup>17</sup>.

En 1978 la violonchelista Trinidad Egea fue la siguiente en acceder a la agrupación por oposición, aunque desconocemos si había sido contratada con anterioridad ya que en una entrevista afirmaba que era «la segunda profesora que entró en la banda, anteriormente hubo otra, doña Milagros, to-

caba el arpa, y yo no coincidí con ella pues se jubiló antes de mi ingreso»<sup>18</sup>. Las palabras de Egea nos hablan de una realidad muy diferente a la que tenía la BSMM cuando comenzó su andadura.

Actualmente vemos a más mujeres en la agrupación que son intérpretes de otros instrumentos a parte del arpa y el violonchelo –como las instrumentistas de oboe, flauta o clarinete–. El panorama ha ido cambiando, aunque en un adagio continuo. Ante esta situación nos planteamos en este texto recoger los testimonios de algunas de esas intérpretes, aún hoy integrantes de la BSMM, a fin de cubrir la urgente laguna respecto a esta cuestión. Con ello se tratará de reflexionar sobre los motivos de su escalonada llegada a la banda, sus condiciones laborales y lo que significó su acceso a una agrupación históricamente masculina.

Para ello, se han realizado entrevistas en vídeo a las siguientes integrantes y ex-integrantes de la BSMM<sup>19</sup> –a la derecha se indica el período de permanencia en activo en la agrupación–:

---

<sup>13</sup> *Boletín Oficial de la provincia de Madrid*, 12-12-1974, p. 3.

<sup>14</sup> *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 26-03-1975, p. 2.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> En 1985 ya no aparece en la plantilla. GENOVÉS, G. *La Banda Municipal...*, p. 377.

<sup>17</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 12-09-1974, p. 1.

<sup>18</sup> «La Banda Sinfónica Municipal de Madrid valora a sus profesionales femeninas». *Revista de Viajes y Turismo*, 02-01-2019.

<sup>19</sup> MARTÍNEZ BELTRÁN, Zoila. «Nuevas intérpretes para nuevos tiempos». Documental, 2019, minuto 11'30". Disponible en: <https://www.youtube.com>.

- María del Carmen Revuelta (oboe). BSMM: 1985-actualidad.

- Dolores Llucían (flauta y flautín). BSMM: 198? - actualidad.

- Eugenia Moreno Ras (arpa). BSMM: 1974-actualidad.

- Joaquín Anaya (profesor retirado BSMM y divulgador musical): BSMM: 1974-2006.

La elección de los instrumentos es una cuestión en la que intervienen muchos factores. La tímbrica, la tesitura o incluso, la asignación de un género a un instrumento pueden ser aspectos determinantes a la hora de elegir sobre todo en edades tempranas. En torno a esta última cuestión existen diversos artículos. Abeles y Porter realizaron dos estudios diferentes<sup>20</sup>. En uno de ellos, se pedía a músicos profesionales hacer una escala de instrumentos de más masculino a femenino. El resultado fue el siguiente: batería, trombón, trompeta, saxofón, chelo, clarinete, violín y flauta. (de masculino a femenino). El segundo estudio se realizó con padres y consistía en que dijeran qué preferían que tocaran sus hijos o

hijas. Se concluyó que la mayoría optaba por el clarinete o la flauta o el violín para sus hijas y la batería, el trombón o la trompeta para sus hijos.

Unos años más tarde, según indica Abeles en su artículo «Are Musical Instrument Gender Associations Changing», se publicaron los datos obtenidos por Griswold and Chrobak que ampliaron las categorías incluyendo a «directores de agrupaciones»<sup>21</sup>. El resultado fue que el arpa era el instrumento más femenino; la tuba el más masculino junto con la figura del director.

Casi una década después Delzell & Leppla emprendieron otro estudio para comprobar los cambios en colegios acarreados por las transformaciones sociales de los años ochenta<sup>22</sup>. Encontraron que, sobre todo, las chicas, habían ampliado el espectro de elección: saxofón, clarinete, batería y flauta. Ocho años después, Bayley ratificó que estas observaciones en el colectivo estudiantil eran identificadas por los profesores<sup>23</sup>. Existía consenso entre profesores en cuanto a la influencia

---

<sup>20</sup> ABELES, Hal. «Are Musical Instrument Gender Associations Changing». *Journal of Research in Music Education*, 57 (2009), pp. 127-138.

<sup>21</sup> GRISWOLD, P. A. y CHROBACK, D. A. «Sex-role associations of music instruments and occupations by gender and major». *Journal of Research in Music Education*, 29 (1981), 57-62. Citado en: ABELES, H. «Are Musical Instrument...

<sup>22</sup> DELZELL, J. K., & LEPLA, D. A. «Gender association of musical instruments and preferences of fourth-grade students for selected instruments». *Journal of Research in Music Education*, 40 (1992), 93-10. Citado en: GRISWOLD, P. A. y CHROBACK, D. A. «Sex-role associations...

<sup>23</sup> BAYLEY, J. G. «An investigation of the process by which elementary and junior high school teachers prepare students to choose a musical instrument». *Dissertation Abstracts International*, 61, 08A. University Microfilms No. 9982524, 2000.

de los estereotipos de género en las elecciones de los alumnos.

Sin embargo, Kuhlman en investigaciones anteriores concluyó que la elección no se basaba en el timbre en sí mismo, sino en asociaciones directas entre género e instrumento<sup>24</sup>. También señaló que esas relaciones estaban, en parte, motivadas por un desconocimiento de instrumentos como el fagot por parte de muchos alumnos. Es decir, la reducción de las alternativas en la elección de instrumentos fomentaba, en cierto modo, que las vinculaciones de género se reforzaran.

En 2009, Abeles confirmó de nuevo que las mujeres son más propensas a ampliar sus elecciones de instrumento como habían demostrado Delzell & Leppla años antes<sup>25</sup>. En otras palabras: el colectivo femenino parecía presentar más flexibilidad en el criterio de elección y, por tanto, más potencial de cambio que los hombres para romper los estereotipos de género-instrumento.

En este sentido, las experiencias testimoniadas por las intérpretes de la BSMM confirman, en gran medida, que su elección fue notablemente flexible y libre y que no quedó condicionada por el estereotipo de género sino por sus gustos personales: Eugenia Moreno afirmaba haber elegido el arpa por iniciativa propia después de haber comenzado el piano; Dolores Llucción

había escogido la flauta por admiración a una flautista de su entorno, Magdalena Martínez; y María del Carmen Revuelta había comenzado con la gaita y después, se había decido por oboe por no haber otro instrumento disponible.

En los tres casos se observan similitudes en cuanto a las circunstancias que propiciaron su incursión en la música. Todas las intérpretes estuvieron rodeadas de un contexto musical, ya fuera familiar (tradicción familiar: Moreno y Llucción) o popular (admiración por la banda de cornetas, tambores y gaitas de su pueblo: Revuelta). Esto, sin duda, influyó en su devenir vital y laboral.

Además, el origen de sus trayectorias demuestra que la música, como elemento formativo, puede tener efectos muy positivos no solo a corto, sino a largo plazo. El hecho de que estas intérpretes comenzaran su educación musical en fechas tempranas debió fomentar su sentido del trabajo en equipo, la disciplina y otros muchos aspectos relacionados. Conejo Rodríguez señala que:

La música efectivamente es una herramienta muy útil para la formación en valores, ya que enseña a compartir entre los alumnos al participar de manera cooperativa en producciones musicales, desarrolla el sentido de la sana competencia, permite confrontar los rasgos personales entre los alumnos, establece nexos sociales,

---

<sup>24</sup> KUHLMAN, Kristyn. «The Impact of Gender on Students' Instrument Timbre Preferences and Instrument Choices». *Visions of Research in Music Education*, 5 (2004).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

fomenta el trabajo en equipo, y permite demostrar al alumno su capacidad de alcanzar metas propuestas<sup>26</sup>.

El ejemplo de estas intérpretes debe, por tanto, servir para demostrar el peso de la música en la infancia como cauce para el aprendizaje social, creativo y personal. De hecho, todas afirman no haber dudado de que su camino laboral estaba en el contexto musical. Prosiguieron sus estudios superiores y después se catapultaron a las oposiciones. En sus años formativos, el contexto en las aulas varía según el caso.

Eugenia Moreno manifestaba que la mayoría de sus colegas eran mujeres, sobre todo en las clases del Real Conservatorio Superior de Música donde se formó y que, de hecho, la presencia de un varón en la clase suponía una auténtica sorpresa. Por supuesto, su profesora también era mujer. Dolores Lluicián señalaba que en su especialidad también eran mayoría de mujeres, tanto en su formación temprana en la banda de su ciudad natal, como en sus años en el conservatorio. María del Carmen Revuelta presentaba un panorama algo diferente: eminentemente masculino, no solo en la especialidad de oboe sino en las asignaturas comunes a las que asistía en la Escuela de Música de Leganés.

¿Es posible el motivo de este reparto entre género e instrumento de mayoría femenina estuviera relacionado con la tím-

brica? ¿o quizá lo estuviera el repertorio interpretado? En cualquier caso, parece que, además de la trayectoria histórica femenina del arpa, la flauta parece sumarse a esa línea. Sin embargo, el oboe parece asociarse a lo masculino –aún por entonces en proceso de apertura para el género femenino–. Revuelta demuestra, por tanto, esa flexibilidad de elección que confirmaba Abeles en sus estudios respecto al colectivo femenino, ya que con la elección del oboe rompió estereotipos de género y compitió en oposiciones con una mayoría masculina.

### **Vestidas y silenciadas. La uniformización en la BSMM y la mujer**

En la BSMM el uniforme ha sido, como en la mayoría de las bandas, un aspecto cambiante en función de las circunstancias. En los albores de la agrupación el atuendo era de estilo militar: gorra de guarnición, chaqueta guerrera oscura con tirilla, hombreras claras y ribete claro en los puños.

En 1930 se creó, gracias a la petición de Ricardo Villa, el uniforme de verano. En gris estambre, americana de doble botón, mangas guarnecidas con un vivo de Soutach dorado, emblemas de una lira y del Ayuntamiento cerca del cuello y gorra de plato americana también con detalles dorados. Sin embargo, no se tuvo en cuenta

---

<sup>26</sup> CONEJO RODRÍGUEZ, Pedro Alfonso. «El valor formativo de la música para la educación en valores». *Dedica Revista de educação e humanidades*, 2 (2012), pp. 263-278.



Ilustración 1. María del Milagro García aparece en el centro de la imagen como protagonista y eje de simetría. Su atuendo contrasta con el resto de uniformes idénticos en el resto de la Banda.

FUENTE: «Las bodas de plata de la Banda Municipal de Madrid» Ahora , 03-06-1934, p. 26.

la uniformización de la solista de arpa o, al menos, no consta en los documentos referentes a los uniformes: ¿llevaría el mismo que los hombres? ¿tendría uno adaptado a su condición femenina. La respuesta la encontramos en imágenes de años después.

La imagen de la celebración de las bodas de plata de la Banda en 1934 demuestra que la arpista, al no disponer de uniforme *ad hoc*, aparece vestida en estilo libre –aunque cumpliendo con las expectativas de feminidad con un vestido estampado–.

Por un lado, esto manifiesta la libertad de la que gozaba la intérprete al ser la única mujer de la agrupación: situada

en el centro de la imagen, aparece como protagonista, como elemento dispar y eje de simetría al mismo tiempo. Pero, por otra parte, la fotografía también revela la marginación a la que, de algún modo, estaba sometida la solista, que no podía formar parte de la homogenización de la Banda: su individualidad –impuesta– nunca formaría parte del grupo, aunque su función fuera exactamente la misma que la los demás.

El uniforme se mantuvo similar hasta los años cincuenta en que se observa un cambio en la chaqueta simple de una línea de botones a la de solapas de pico con corbata. La gorra permaneció como parte del atuendo, así como las hombre-

ras doradas y los ribetes en las mangas y solapas. El uniforme femenino también se modifica: aparece en fotografías a partir de los años cincuenta y es muy similar al masculino, pero sin corbata, sin ribetes dorados americana de con una línea de botones y falda de tubo por debajo de las rodillas.

En este sentido, es importante reflexionar sobre el estilo militar del uniforme que pudo influir en la inclusión de la mujer como parte del diseño global. Hasta el año 1988 no se regula la incorporación femenina al ejército por lo que, de modo análogo, el uniforme militarizado de la Banda no podía contemplar que una mujer llevara prendas militares con emblemas y galones, aunque el contexto fuera musical y no belicista<sup>27</sup>. Castillo Silva apunta que:

[...] los instrumentos musicales y los uniformes militares visten el cuerpo en una acción performativa que reconfigura la noción de género en un contexto (las bandas) en que el poder se demuestra a través de la interpretación musical y donde el uniforme representa fuerza y disciplina [...] El uniforme militar no solo ayuda a reforzar la individualidad psicológicamente

porque ilustra que esa persona pertenece a una comunidad, sino que también transforma el cuerpo<sup>28</sup>.

La situación en los años setenta cuando ingresa Eugenia Moreno como heredera del puesto de García Coteló es muy similar. Moreno afirmaba en la entrevista que su condición femenina había sido una ventaja en cuanto a la uniformización: siempre había tenido libertad para escoger su atuendo. Lejos de resultar un elemento de marginación o de feminización, la arpista lo contempla como un espacio de libertad de elección. Señala, por otro lado, que algún director quiso imponerle el uso de corbata y su respuesta fue negativa<sup>29</sup>.

En los primeros años del siglo xx, la situación en la BSMM cambió al respecto, el uniforme se asemejó al de las orquestas: *smoking* y gala<sup>30</sup>. Eugenia Moreno defendió que las mujeres fueran de gala sin *smoking* y no igual que los hombres. Es decir, se abogó por la indumentaria femenina y no por la homogenización, algo que confirma las expectativas previas en torno a la feminidad en el uniforme de las mujeres intér-

---

<sup>27</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 23-02-1988.

<sup>28</sup> «[...] *the musical instrument and the military uniform dress the body in a performative action that reconfigures the gender in a field where the power is exercised through the musical performance and where a uniform symbolizes strength and discipline. The military uniform not only helps the individual psychologically because it shows that the person is part of a single community, but it also transforms the homogenization*». CASTILLO SILVA, Vilka Elisa. «Blowing the tradition. Women Performing in the Banda Sinfónica de Marina-Armada de México». *Women's Bands in America*. Jill M. Sullivan (ed.). Londres, Rowman & Littlefield, 2017, p. 337.

<sup>29</sup> MARTÍNEZ, Z. «Nuevas intérpretes...», minuto 11'30''.

<sup>30</sup> GENOVÉS, G. *La Banda Municipal...*, p. 351.

pretes. Dolores Lluicián señala, por el contrario, que siempre se ha dado libertad a los intérpretes para vestir como desearan, sin imponer el traje de gala o el *smoking*.

### **El choque intergeneracional crea disonancias. Los testimonios de las integrantes de la BSMM**

La aproximación a la dinámica interna de una agrupación es difícil de realizar. Al tratarse de un ámbito subjetivo y de naturaleza dispar en cuanto a ópticas – hay tantas versiones como personas– resulta complejo dilucidar cuál es la tónica general. En otras palabras, definir el grado en que existe o no el sentimiento de pertenencia a un grupo, la igualdad de género en el trato o una atmósfera afable de convivencia y de tolerancia es una cuestión muy imprecisa e inmensurable para el investigador.

Sin embargo, a partir de los testimonios de las intérpretes de la BSMM se pueden extraer diversos puntos de reflexión sobre el clima general de la agrupación en lo que atañe al colectivo femenino. Entre sus opiniones existen coincidencias que quizá reflejen con bastante fidelidad cómo es la realidad rutinaria de la Banda en cuanto a los aspectos de género.

Al tratarse de una agrupación tradicionalmente masculina existían dos vías de posible conflicto: en primer lugar, la con-

ciencia de las intérpretes femeninas de su entrada como elementos discordantes en un contexto de hombres y su gestión de la nueva situación. Eran indispensables para afrontar un repertorio sinfónico –nos referimos a las instrumentistas de arpa y violonchelo– y por tanto, aunque no fueran plenamente conscientes de ello, esto las situaba en una posición de cierta igualdad respecto a sus compañeros varones. Por otro lado, la actitud de estos ante la presencia de mujeres en su mismo puesto, tocando otros instrumentos –además del arpa– y de generaciones más jóvenes que ellos.

En términos generales todas las intérpretes se refieren a la Banda como un espacio de igualdad y tolerancia. Afirman no haber sido plenamente conscientes de que entraban a una agrupación masculina y haber obviado la cuestión de género ya que habían accedido por su propio mérito en oposición pública compitiendo con hombres y porque disfrutaban de una igualdad de estatus y salario regulada por la ley<sup>31</sup>.

Sin embargo, varios testimonios señalan a ciertos roces en el trato informal debido a un choque intergeneracional<sup>32</sup>. En todos los casos, se hizo referencia a la diferencia de edad entre los integrantes precedentes y las nuevas intérpretes. Gilburg define «generación» como «un grupo de edad que comparte a lo largo de su historia un conjunto de experiencias formativas

---

<sup>31</sup> MARTÍNEZ, Z. «Nuevas intérpretes...», minuto 6'10".

<sup>32</sup> *Ibidem*.

que los distinguen de sus predecesores»<sup>33</sup>. Chirinos termina de desarrollar esta idea y afirma que «cada generación responde, según los investigadores del tema, a diferentes actitudes y expectativas en relación al trabajo y su carrera»<sup>34</sup>.

En la BSMM interaccionaron, en el momento de acceso de estas intérpretes, diversas generaciones (veteranos, *baby boomers* y el inicio de la Generación X) por lo que la discordancia, o al menos, diferencia era previsible. Las intérpretes se refieren a vías diferentes en la relación interpersonal con los integrantes masculinos<sup>35</sup>:

1. Diferencia en el grado de autoridad en relación al género: Dolores Lluicián afirma que muchos integrantes masculinos se sorprendían de que una mujer les pudiera comentar aspectos interpretativos. Es decir, dudaban de su credibilidad y se dotaban a sí mismos de una autoridad ficticia.

2. Paternalismo: María del Carmen Revuelta afirma que los integrantes masculinos la trataron como una hija. Esto refleja, en cierto modo, una actitud protectora

aprendida en la generación de veteranos del hombre para con la mujer. Aunque no dudamos de las buenas intenciones de aquellos que la manifestaran, evidencian un paternalismo en clave de sexismo benévolo<sup>36</sup>. Esto implica creencias subyacentes respecto a la fragilidad e inocencia de la mujer que requiere del amparo de un hombre.

3. Incomprensión: Eugenia Moreno declara que sus compañeros no entendían ciertos aspectos de sus creencias personales. Se refiere a la lectura de la revista *Vindicación Feminista* que hizo pensar a algunos que «odiaba a los hombres» o a que, por ejemplo, no supieran cómo nombrar a su pareja de hecho –ya que no estaba casada–.

4. Normalización de actitudes sexistas: Eugenia Moreno afirma que muchos comportamientos que hoy se tildarían de sexistas o de acoso entonces estaban aceptados como normales. Es decir, el umbral de tolerancia era muy diferente al actual<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Citado en CHIRINOS, Nilda: «Características generacionales y los valores. Su impacto en lo laboral». *Observatorio Laboral Revista Venezolana*, II, 4 (2009), p. 137.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> «El paternalismo en el sexismo hostil se manifiesta como dominador, mientras que en el sexismo benévolo este paternalismo aparece bajo formas de protección, paternalismo protector de las mujeres (lo que lleva implícito el reconocimiento de la inferioridad y debilidad de las mujeres que necesitan ser protegidas)». CARRETERO BERMEJO, Raúl y NOLASCO-HERNÁNDEZ, Alberto. «Aproximación al concepto de emocionalidad. El estereotipo emocional del sexismo». *Revista de estudios e investigación en Psicología y Educación*, 4, 1 (2017), p. 36.

<sup>37</sup> MARTÍNEZ, Z. «Nuevas intérpretes..., minuto14'44''.

Este aspecto resulta esencial en el desarrollo de las tareas laborales, ya que la eficiencia de cualquier agrupación musical depende del clima interpersonal creado entre sus integrantes. La Banda es un espacio para el trabajo en equipo, para la cooperación y la tolerancia. Aunque en la BSMM prime el respeto en el trato laboral, los aspectos señalados son sexismos sutiles que no deben ser pasados por alto para erradicarlos en futuras generaciones en pro de una relación de igualdad absoluta.

### **Miradas hacia el futuro: ¿miradas en femenino?**

¿Está cambiando el panorama en la BSMM respecto a la inserción femenina? La presencia de la mujer en la Banda sigue siendo minoritaria aún hoy aunque se ha ido incrementando con el paso del tiempo<sup>38</sup>. No obstante, las circunstancias laborales y la ausencia de oposiciones, no ha permitido la renovación de la plantilla de la banda. Esta situación no permite la entrada de nuevas instrumentistas que, muy previsiblemente, elevaría el porcentaje femenino de la agrupación.

Cada vez son más las intérpretes de viento españolas que lideran el panora-

ma bandístico. Sirvan como ejemplo, además de las intérpretes de la BSMM, Juana Palop como solista de saxofón soprano, Pilar Bosque como solista de oboe de la Banda Sinfónica de Barcelona o Josefina Sáez como percussionista en la Banda Municipal de Valencia.

Los datos recogidos en el estudio *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* –referido a orquestas sinfónicas y no a bandas– reflejan un panorama desolador para la mujer. A pesar de contar con un alto número de graduadas son pocas las que acceden al mundo laboral: «las aulas de los conservatorios superiores de música están llenas de féminas; concretamente, el 43% de los titulados son mujeres»<sup>39</sup>. ¿Cómo se explica entonces que no lleguen a poblar las agrupaciones profesionales y más concretamente las bandas? Si están preparadas académicamente para ese propósito, ¿por qué no llegan a la cima?

Parece que la desigualdad en las agrupaciones instrumentales dependientes del Estado tiene más que ver con la dificultad de acceso por parte de la mujer a los puestos de responsabilidad y protagonismo que con una discriminación real en el desempeño de su actividad laboral<sup>40</sup>. Dicho de otro modo: el siste-

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, minuto 13'07".

<sup>39</sup> *¿Dónde están las mujeres en la música?* Madrid, Clásicas y Modernas, 2019, p. 41.

<sup>40</sup> La opinión de otras intérpretes de orquesta está en línea con las de la BSMM el trato es, por lo general, equitativo. «Mujeres en las orquestas españolas». *Goldenperc Blog*, 09-03-2018, [en línea], [consultado 17-06-2019]. Disponible en: <https://goldenperc.com>.

ma pone trabas a la mujer que mitiga el ambiente favorable en el contexto laboral de las agrupaciones funcionariales de música. Las mujeres y los hombres se adhieren a las mismas reglas del juego (salario, contratos etc.) por lo que resulta difícil –aunque no imposible– que se cree una jerarquía sexista. A esto se suma la dinámica de grupo vigente que fomenta un clima cooperativo en pro de la eficacia de la agrupación independientemente de cuestiones de género.

Ante este panorama de desequilibrio entre géneros en el propio sistema, se plantea la siguiente cuestión: ¿La solución a la desigualdad está en la creación de agrupaciones exclusivamente femeninas? ¿Es esta la vía más eficaz? Iniciativas como la Banda de Mujeres de la FSMCV (Federación de Sociedades Musicales de la Comunitat Valenciana) llevan tiempo funcionando con éxito, aunque excluyendo al colectivo masculino. Este tipo de iniciativas tratan, con mayor o menor éxito, de visibilizar a la mujer intérprete de viento y reivindicar su calidad interpretativa más allá de etiquetas de género.

Las intérpretes de la BSMM coinciden en que este es un cauce útil para otorgar visibilidad a la mujer. Sin embargo, consideran que la igualdad está en la equidad y no en el imperio de un sexo sobre otro. Eugenia Moreno sí que considera necesario que existan estos proyectos como una llamada de atención y creación de conciencia social, aunque declara no tener una opinión muy definida al respecto.

## ¿V-I ? : Conclusiones

La BSMM sigue siendo, ciento diez años después, una de las agrupaciones más relevantes a nivel nacional. Sin embargo, el colectivo femenino parece incrementarse de manera muy ralentizada por la crisis económica y la falta de convocatorias funcionariales. No obstante, gracias a los testimonios recogidos de algunas de las intérpretes pioneras de la Banda y a la investigación realizada en cuanto a los prolegómenos de esta inserción femenina se han alcanzado algunas reflexiones.

La educación musical femenina ha sido excluida del ámbito de los instrumentos de viento en España en las primeras décadas del siglo xx. Por ello, las primeras mujeres integrantes de la Banda provenían de especialidades como el arpa y el violonchelo. En este sentido, Ricardo Villa fue responsable de la inserción de estos instrumentos para completar la plantilla sinfónica de la Banda. Por tanto, promovió colateral e inconscientemente la llegada de la mujer a la agrupación – puesto que, no podemos obviar que la primera opción fue un arpista masculino, Nicanor Zabaleta–.

Milagros García supuso un hito en la entrada de la mujer a la BSMM. Demostró su valía como arpista solista y se forjó una reputación no solo en la organización interna de la Banda sino en el contexto musical madrileño de la época. Esto supuso un avance efectivo en términos de género en el seno de la BSMM, pero también apunta a los pocos cauces de acceso de

la mujer a las bandas en las primeras décadas de siglo que, salvo circunstancias concretas como esta, no tenían un acceso ni sencillo, ni en igualdad de términos.

La uniformización de la arpista, como única integrante femenina de la BSMM, fue ignorada hasta los años cincuenta aproximadamente. Entonces se introdujo un uniforme diferente al de los varones, sin condecoraciones, pero que seguía la estética militar del conjunto. Lo que subyace a esto son las expectativas de feminidad respecto al atuendo que no perdían vigencia por el hecho de que una mujer accediera a un colectivo masculino.

Precisamente, juzgamos que la militarización de los uniformes pudo provocar un dilema sobre la indumentaria adecuada para una mujer instrumentista, ya que las mujeres no fueron admitidas en el ejército español hasta finales de los años ochenta. El hecho de que una instrumentista vistiera con un uniforme pseudo militar quizá anticipaba, de manera encubierta, el papel que la mujer podía tomar en el futuro en cuerpos públicos tradicionalmente masculinos.

Respecto a las entrevistas concluimos que la BSMM es un espacio de igualdad en el que las mujeres han sido tratadas con respeto por sus compañeros sin realizar distinciones de género. Los comportamientos de micro sexismo han sido los únicos aspectos señalados al respecto, aunque no son concebidos como tal por las intérpretes. Se trata de paternalismos, desacreditaciones por falta de credibilidad y rasgos de incomprensión

propios de un choque intergeneracional entre las integrantes femeninas y los varones veteranos de la Banda.

La mayoría de las mujeres entrevistadas comenzaron su formación musical gracias al estímulo del contexto circundante: familia o músicas populares de su entorno. En la elección del instrumento primaron sus gustos o la disponibilidad instrumental pero no la sexualización del instrumento. De hecho, en sus ambientes formativos, primaba la presencia femenina en dos de los casos –Eugenia Moreno(arpa) y Dolores Llucián (flauta)– lo que da cuenta de una posible sexualización en las etapas educativas tempranas respecto a la elección de instrumentos. Sin embargo, en el caso de la intérprete de oboe (María del Carmen Revuelta) su formación fue compartida con varones con los que compitió a lo largo de su desarrollo como intérprete profesional.

Todas las entrevistadas apuntan a la equidad como cauce en el presente inmediato para eliminar el sexismo y no a la creación de agrupaciones exclusivamente femeninas, aunque afirman que son iniciativas útiles para la visibilidad de la mujer. Así mismo, declaran que el panorama está cambiando en las especialidades de viento. Prevén que en las siguientes oposiciones entren más mujeres a la BSMM y achacan su ausencia actual a la congelación de oposiciones por parte de los organismos públicos.

Los datos recogidos por el estudio *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* señalan que existe un 43%

de tituladas respecto al total de músicos graduados en España. Proponemos, por tanto, que se realice un proyecto similar de recuento de intérpretes femeninas en orquestas y bandas dependientes del Estado, así como un desglose de los porcentajes de las instituciones educativas por especialidad instrumental para determinar en qué medida alcanzan las mujeres las cotas profesionales tras titularse.

No obstante, aunque sea necesario concretar esas cifras en un futuro, nos planteamos si existe un techo de cristal en el sistema de acceso a las agrupaciones profesionales y concretamente, a las bandas, que impida la inserción de esas tituladas. A nuestro juicio, es posible que así sea, al menos en el caso de Madrid. En una urbe cosmopolita en la que la equidad de género es evidente en otras agrupaciones sinfónicas afincadas en la

ciudad –como la orquesta de RTVE o la ONE–, sorprende sobremedida el número reducido de mujeres del colectivo bandístico principal de la capital.

Quizá en años sucesivos veamos un cambio en esta tendencia que refleje los porcentajes que se expresan en los estudios citados en torno a la educación musical. La mujer instrumentista es mayoritaria en las escuelas de música, las bandas amateurs y los conservatorios y, sin embargo, aún hay agrupaciones profesionales, como la BSMM, en las que su presencia es paradójicamente anecdótica. Auguramos, aun así, un futuro prometedor para el colectivo femenino en las bandas puesto que, antes o después, la realidad numérica y la calidad interpretativa caerán por su propio peso y se terminarán de abrir las puertas que nunca deberían haberse cerrado.

Fecha de recepción: 17-06-2019

Fecha de aceptación: 22-03-2020