



# AL MARGEN DE LA «SAGRADA MISIÓN FEMENINA»: DOS HISTORIAS DE VIDA PARA ILUSTRAR LAS NUEVAS RELACIONES ENTRE MUJER Y MÚSICA EN LA ESPAÑA DE DEL SIGLO XX

**Desirée García Gil**  
Expresión Musical y Corporal. Área de Música  
Universidad Complutense de Madrid  
[desiree.garcia@edu.ucm.es](mailto:desiree.garcia@edu.ucm.es)

**Consuelo Pérez Colodrero**  
Música y su Didáctica  
Universidad Internacional de la Rioja  
[consuelo.perez@unir.net](mailto:consuelo.perez@unir.net)

**Resumen:** la Guerra Civil (1936-1939) y la posterior dictadura Franquista supuso uno de los peores momentos históricos y sociales para la historia reciente de España. Dentro de este contexto, la mujer se vio restringida al ámbito de lo privado, convirtiéndose en depositaria de los valores morales y sociales del régimen totalitario y encontrando en la música un medio extraordinariamente útil para su desarrollo social y profesional. El presente estudio, utilizando dos historias de vida, aspira a llamar la atención sobre las trayectorias vitales y profesionales de dos féminas que, comenzando su educación musical en las últimas décadas del siglo XIX o en las primeras del siglo XX, consiguieron ocupar puestos de relevancia en diferentes ámbitos educativos y artísticos. Las conclusiones obtenidas subrayan la importante labor que realizaron y las puertas que abrieron a las de su género.

**Palabras Clave:** mujer, piano, Educación Musical, Franquismo, metodología biográfico-narrativa

## 1. Introducción

Desde 1874 y hasta la actualidad, España ha vivido algunos de los cambios históricos y sociales más relevantes de su historia reciente, entre los que destacan la Restauración de la Monarquía Borbónica, la crisis de 1898, el advenimiento de la II República o las dictaduras de Primo de Rivera y del General Francisco Franco y la posterior entrada en el Régimen Democrático.

Durante buena parte de la pasada centuria, «los procesos de socialización de hombres y mujeres» estuvieron determinados por la «dominación masculina» ya que incluso «la manera y la eficacia de transmitir» los conocimientos se realizó privilegiando a los primeros y, por lo tanto, alimentando una relación de subordinación entre ambos (Sierra Pellón, 2002: 13-17). Este modo de proceder supuso un fortalecimiento del «orden patriarcal» que dictaba «lo que [era] legítimo y lo que no lo [era] para cada uno de los dos grupos sexuales» contribuyendo «a la perpetuación de los géneros en las nuevas generaciones» (Subirats, 1999: 27) o, expresado de otro modo, permitió que la figura de la mujer fuese concebida de manera subyugada a la del hombre, limitándola al ámbito de lo privado.

No obstante, parece ser que la música fue para este «segundo sexo» (Beauvoir, 1949), un medio y resquicio extraordinariamente útil a la hora de desarrollarse y situarse no solo dentro de la ciudadanía, sino también profesionalmente, venciendo los tópicos y las expectativas asignadas a su sexo.

## 2. Preguntas de investigación y objetivos

El presente trabajo estudia las trayectorias vitales, académicas y profesionales de dos especialistas que, habiendo empezado su educación musical en las últimas décadas del



siglo XIX o en las primeras del siglo XX, consiguieron ocupar puestos de relevancia en diferentes ámbitos artísticos y pedagógicos: Julia Parody Abad (Málaga, 1887 – Madrid, 1973) y María Luisa Lizaso Azcune (n. San Sebastián, 1937). Para ello la investigación se articula sobre la siguiente pregunta general de investigación: ¿De qué manera las obligaciones sociales y políticas influyeron en el desarrollo académico y profesional de ambas féminas?

A raíz de lo expuesto, se han concretado los siguientes objetivos de investigación: [1] profundizar en el recorrido académico y profesional de las dos mujeres objeto de estudio; y [2] acentuar las diversas problemáticas educativas, sociales y profesionales que debieron afrontar para hacerse un hueco en un sistema pensado por y para el Hombre.

### **3. Metodología**

Con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación y satisfacer los objetivos enunciados, se ha llevado a término una investigación biográfico-narrativa, que, según Ocaña Fernández (2006), «no persigue generalizaciones, no consta de predicciones ni de explicaciones causales, sino que estudia una realidad concreta, busca lo particular y detallado y concede al sujeto individual todo el protagonismo» (p. 232). Concretamente, se han realizado dos historias de vida, cuyos instrumentos de recogida de datos fueron de diferente índole.

Así, para el registro del itinerario personal y laboral de la pianista Parody Abad, se han seguido y estudiado interlocuciones realizadas en vida de ésta, además de relatos autobiográficos publicados en la prensa de la época, mientras que, respecto a la profesora María Luisa Lizaso Azcune, se realizaron dos entrevistas biográficas, llevadas a cabo el 16 de noviembre de 2013 y el 14 de febrero de 2014, además del análisis de documentación personal y profesional de la misma (partida de nacimiento, títulos académicos, diarios de clase, entrevista a familiares, entre otros). De esta suerte, las biografías resultantes se han obtenido tanto por medio de informantes relacionados, familiar o profesionalmente, con ambas féminas como de un exhaustivo vaciado histórico. La consecuente revisión de toda esta información permite afirmar la veracidad de los datos obtenidos. Este procedimiento ha permitido, además, vehicular de manera coherente un arco de información que engloba el traspaso de un siglo a otro, y que por consiguiente, admite el análisis cruzado de las concordancias y diferencias habidas entre ellos.

Antes de exponer los dos historias de vida propuestas se hace necesario explicitar el contexto social, histórico y educativo en la que ambas especialistas desarrollaron sus trayectorias vitales y profesionales.

### **4. Marco Teórico: Mujer y educación musical en los siglos XIX y XX**

Desde la Revolución Francesa (1789), momento en el que se estrecharon los lazos entre masculinidad y ciudadanía, se alzaron voces reivindicando los derechos de la mujer y demandando que se la liberase de su situación de sometimiento (Caine y Sluga, 2000). Los diferentes esfuerzos han estado íntimamente relacionados con el despertar de la conciencia de ésta en tanto que individuo competente para la mejora de todas sus capacidades y para el desarrollo de actividades de cualquier tipo, en igualdad de condiciones respecto a los hombres (Lacalzada de Mateo, 1996). Resulta lógico entonces que algunos de los más importantes logros y avances conseguidos por estos movimientos sociales a lo largo del siglo XX estuvieran relacionados con el acceso a la



educación y el desarrollo social y profesional del género femenino, facilitando progresivamente la justa igualdad «de oportunidades» (Espín López, Marín Gracia y Rodríguez Lajo, 2006: 78).

En semejante contexto, la educación musical se constituyó como un área privilegiada para el desarrollo de las capacidades de la mujer (Alonso del Pozo, 1999; Labajo, 1998). Ciertamente, desde que en 1833 se creara el Conservatorio ‘María Cristina’ de Madrid, se fundaron progresivamente en España diferentes centros reglados de música, cuyo objetivo era «formar músicos competentes» en la ejecución del repertorio clásico, es decir, «centroeuropeo» (Ochoa Escobar, 2011: 39). Los datos ofrecidos por Hernández Romero (2011) muestran que estos centros se constituyeron como un entorno «en el que las mujeres [tuvieron] más opciones educativas y profesionales [...] y en el que llegaron a ser consideradas por muchos hombres de igual a igual» (p.[33]).

En el ámbito universitario, la formación musical se contemplaba en nuestro país como asignatura de Canto «en la Escuela Central de Maestras [...] no así en la de Maestros» (López Casanova, 2002: 31), directrices coherentes con la manera en la que se concibió la disciplina dentro de la Educación Primaria, en la que quedaba implícitamente englobada entre las «enseñanzas artísticas» (Toro Egea, 2010: 177) y, en cualquier caso, «relegada al gusto estético y a la inquietud de los maestros» (López Casanova, 2002: 30).

A principios del siglo XX y obviando el periodo de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, la instrucción musical se generalizó para la educación básica merced a la Ley de Romanones (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, MIPBA, 1900) y al Instituto Escuela, que formaba en «Música y Canto» a todos los futuros maestros y maestras (MIPBA, 1918). La II República Española fortificó estas tendencias y su espíritu renovador conllevó una mejora ante todo desde el punto de vista metodológico (Molero Pintado, 1991).

El levantamiento de 1936 y la posterior Dictadura de Francisco Franco hicieron cambiar la situación de la música en el ámbito educativo, pues ante todo se la entendió al servicio de la ideología del sistema y de sus pilares básicos —la educación religiosa, patriótica, física y cívica—, que en todo caso, la empleaban para tareas como el izado de la bandera o el fortalecimiento del sentimiento de grupo (Ministerio de Educación Nacional, MEN, 1938). Así, Ley de 1945 dividió la enseñanza Primaria en cuatro periodos, siendo únicamente obligatorios el segundo y el tercero, desde los seis a los doce años (JE, 1945, 389). Al mismo tiempo, el nuevo plan de estudios seccionó las materias de enseñanza en “Instrumentales”, “Formativas” y “Complementarias”, siendo la música adscrita a esta última (JE, 1945, 394).

Semejante tendencia permearía incluso en el Reglamento de Escuelas del Magisterio de 1950 (MEN, 1950), que comprendió la disciplina fundamentalmente como canto colectivo (ya fuese religioso, patriótico o escolar), concibiéndola entonces al servicio de las directrices del Estado y prestando «poca importancia [...] a los contenidos didácticos y a los procedimientos pedagógicos de [su] enseñanza» (Castañón Rodríguez, 2009: 100).

No obstante, a los fines que persigue este trabajo, el aspecto más relevante de este último periodo es que la música volvió a vincularse mayoritariamente a la educación femenina. De un lado, porque a partir de 1945 los conservatorios modificaron sus planes de estudios y recibieron una gran afluencia de estudiantes, de los que un aplastante número fueron mujeres (Pérez Zalduondo, 2002; Cabrera Pérez, 2005). En este caso, es un hecho fehaciente que si ellas cursaron mayoritariamente estas enseñanzas, su idea no fue la de obtener, a partir de las mismas, una salida profesional, sino que respondió a los planteamientos de una «formación de adorno». Ya incluso en la Exposición del



Reglamento del Conservatorio de Madrid de 1831 se indicó que el centro «pretendía» instruir «tanto» a «profesores», es decir, a especialistas, «como» a «aficionados» que se deberían ocupar del «ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones» (Hernández Romero, 2011: 5). De otro lado, porque en el contexto de la educación general, la instrucción musical se confinó dentro de las ‘Enseñanzas del hogar’, imprescindibles para la obtención del título de Bachiller (MEN, 1944) e impartidas por profesionales de la Sección Femenina (MEN, 1941).

Los cambios solo llegaron lentamente, a partir de la década de 1970, más a nivel de las estrategias de enseñanza-aprendizaje que a nivel de cuestiones de género. En este sentido, conviene señalar que ya en el Plan de Magisterio de 1967 se advirtió un notable avance en cuanto a su concepción de la dinámica de las clases (Rodríguez Cruz y Alonso Medina, 1999). De cualquier modo, estas directrices anticiparon el espíritu de la posterior ley de 1970, firmada por Villar Palasí (Jefatura del Estado, JE, 1970) y la incorporación de la metodología Orff en los cuestionarios de los cursos de especialización publicados en 1972 (Ministerio de Educación y Ciencia, MEC, 1972).

Hasta aquí, el contexto legislativo e histórico en el que se formaron los sujetos objeto de estudio, en el cual, tal y como se ha podido apreciar, la educación musical estuvo especialmente vinculada al género femenino en cuanto que ambos, es decir, la educación musical y la mujer, fueron relegados a un segundo plano dentro de la sociedad y la política vigentes.

El siguiente apartado denotará cómo a pesar de las trabas que pudieron encontrar, las especialistas estudiadas consiguieron ser figuras cumbre dentro de sus respectivos contextos profesionales.

## **5. Resultados: biografías de Julia Parody Abad y de María Luisa Lizaso**

A continuación se presentan las historias de vida de dos mujeres que desarrollaron sus carreras en torno a la música entre los siglos XIX y XX. La finalidad de su exposición es conocer cómo estas pianistas y docentes crearon y reflejaron el mundo que las rodeó, suscitando un marco interpretativo a través del cual se revele el sentido de sus respectivas existencias (Jones, 1983; Vallés, 1997; Pérez Serrano, 2002) y, más importantemente, se transmitan conocimientos y experiencias a generaciones presentes y futuras.

### **5.1. Julia Parody Abad (Málaga 1887 - Madrid, 1973)**

La pianista Julia Parody Abad (Málaga, 1887 – Madrid, 1973) inició estudios musicales en su Málaga natal bajo la dirección del profesor José Barranco Bosch (Málaga, 1876 – 1919) y los continuó con el que había sido maestro de éste, José Tragó (Madrid, 1857 – 1934), en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo un Primer Premio de Piano y un instrumento Erard con el que se recompensaba en aquel centro a los vencedores de los concursos extraordinarios (Cuenca Benet, 1927).

Prosiguió entonces su carrera por los cauces estimados en aquel momento, trasladándose primero a París para matricularse primero en la clase de Antoine François Marmontel (Clermont-Ferrand, 1816 - París, 1898) y, al fallecer éste, en la de Alfred Cortot (Nyon, 1877 – Laussana, 1962). Sin embargo, Parody continuó cursando estudios de doctorado musical, pues se desplazó entonces a Berlín para verificar el *Reife der Zeugnis* (Diploma de Perfeccionamiento), siendo, junto con la arpista Luisa Menárguez Bonilla, la única mujer española de su tiempo que alcanzó este nivel académico.



Tanto durante estas estancias centroeuropeas como a su regreso a España, ofreció conciertos a solo, paseando su temperamento musical y su firme técnica interpretativa por tantas ciudades que, ella misma reconocía que, en estos años, había ofrecido conciertos en «Munich, Stetin, Grauders, Hamburgo, Colonia, Hof, Basilea, Zurich, Lucerna», siendo que había visitado toda Europa salvo Reino Unido (Merelo Castro, 1917: 6).

En todo este tránsito, que la llevaría de seguido a recorrer toda España, fue unánimemente felicitada por la crítica, según ocurre con el siguiente ejemplo, tomado de una exigente publicación barcelonesa y que incide en los méritos técnicos y musicales poco habituales de la pianista malagueña:

*Esta nueva artista, delante de la que se abre un futuro brillante, nació en Málaga y estudia en el Conservatorio de París bajo la dirección de Cortot [...]. Tratándose, entonces, de una alumna de aquel merítísimo profesor, no debía sorprendernos la excelencia de su técnica, a través de la cual la intensidad expresiva alcanza su máximo grado; pero tampoco esperábamos encontrar en una concertista tan joven la confianza, el aplomo y la seguridad demostrados por la señorita Parody, así como un sentimiento musical tan bien entendido y expresado. El concierto [en sol de Beethoven] fue interpretado de una manera perfecta. Y si añadimos a las cualidades anteriormente indicadas el don de una gracia natural totalmente femenina, no es de extrañar que fuera decisiva la victoria de la gentil pianista, poseedora de una sensibilidad tan exquisita. A ella podríamos aplicarle también lo que escribía Schumann al referirse a Clara Schumann: "Ojalá se encontrará siempre trenzado cadena de las reglas con el hilo de plata de la fantasía" (S., 1922: 10).*

Poco a poco, Parody empezó a compaginar su labor concertística con la docencia, que impartió a partir de 1908 en la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1908: 26) y, desde 1934, en calidad de catedrática numeraria del Conservatorio de Madrid. Este fue un puesto por el que luchó y del que, según ella misma manifestó, se sintió particularmente orgullosa (C.F. [Clara Frías], 1932: 6), que le permitió formar a varias generaciones de pianistas de renombre, de entre los que destacan especialmente los extraordinarios Luis Galve Raso (Zaragoza, 1908 – 1995) y Esteban Sánchez (Orellana la Vieja, Badajoz, 1934 – 1997).

En esta misma época, en torno a 1933, tomó partido en la organización de la Sociedad de Concertistas — al objeto de dotar a los artistas de un organismo defensor de sus intereses, que les facilitara la gestión de sus conciertos y la creación de una red de contactos nacionales e internacionales y pusiera en marcha un Montepío para los concertistas asociados—, con la que se verifica definitivamente su incesante actividad y sus profundas inquietudes, así como su círculo de relaciones, que contaba con músicos de la talla de Joaquín Turina, José Cubiles, Juan Ruiz Cassaux, Lola Palatín y Luisa Menárguez Bonilla (Bacarisse, 1933: 8). Parece ser que esta última, prestigiosa profesora de Arpa del Conservatorio de Madrid, fue una de las parejas artísticas más estables de Parody, pues ambas aparecen en las crónicas de conciertos de diversas capitales españolas desde 1915 (S/N, 1915) y hasta al menos 1932 (S/N, 1932). Por supuesto, la pianista malagueña igualmente actuaba a solo, con un repertorio que alrededor de 1918, cuando es entrevistada por Rogelio Villar, incluía ya toda una serie de compositores que no eran frecuentes no solo en el repertorio femenino, sino tampoco en el masculino de la época. Así, Schumann, Chopin, Frank, Rachmaninoff, los españoles Albéniz, Guervós y Turina poblaban sus conciertos (Villar, 1918), en los que



igualmente se escuchaba a Bach y los clavecinistas españoles, un repertorio por el que ha sido especialmente destacada por la crítica de su tiempo y por la musicología actual (García Gutiérrez, 2014).

Como colofón a toda esta vida de dedicación a la música, un nutrido grupo de alumnos y catedráticos del Conservatorio de Madrid solicitaron que se le impusiera la Medalla del Mérito al Trabajo, que le fue concedida por orden ministerial en abril de 1961 merced a sus «veinticinco años de servicios laborales, prestados con carácter ejemplar y una conducta digna de encomio en el desempeño de los deberes que impone el ejercicio de una profesión útil, habitualmente ejercida» (Ministerio de Trabajo, 1961: 8762).

## 5.2. María Luisa Lizaso (San Sebastián, 1937)

Por su parte, el ambiente familiar de María Luisa Lizaso Azcune estuvo caracterizado por el común interés de todos sus miembros hacia el hecho musical: su madre y su tía ostentaron amplios conocimientos pianísticos, especialmente la primera de ellas, quien consiguió terminar la carrera en Madrid. Además, su padre fue un gran aficionado a lo que la propia entrevistada define como *música ligera* (boleros, tangos, etc.), al tiempo que sus dos hermanos menores también estuvieron relacionados con este ámbito artístico: su hermano estudió acordeón y su hermana piano, llegando incluso a ser Profesora Titular del mismo departamento donde años después la informante pondría fin a su carrera profesional.

Dicho contexto musical influyó de forma determinante en la atracción de Lizaso hacia la práctica pianística, más aún cuando dicho interés familiar quedó enriquecido con continuas veladas musicales de mano de músicos amigos de sus padres:

*[...] Recuerdo tocar a mi madre el piano en casa cuando era joven. El hecho de que me pusieran a tocar el piano era una tradición [...], era lo normal. A pesar de que era una niña muy inquieta mi madre consiguió ponerme delante del piano a la edad de seis años [...]. [...] También se hacían veladas musicales en casa, venía uno que tocaba violín, otro que cantaba... pero música seria, música clásica [...].*

Sin embargo, esta particular y enriquecedora infancia encontró el punto de distinción en las estrictas recomendaciones y en los férreos consejos de su tía, los cuáles chocaban con la delicadeza y la amabilidad que mostraba su madre cuando le enseñaba sencillas piezas al piano:

*[...] [Mi tía] era de la vieja escuela, aquéllas de la letra con sangre entra... ¡necesitas hacer mecanismo... porque te voy a poner unas monedas sobre las manos!. A mí me sacaba de juicio. Aunque estuviera mi tía dando vueltas por la casa, le gritaba ¡toca despacio..., estudia despacio..., ese fa sostenido! [...].*

Dicha situación se complementó además, con las enseñanzas musicales, referidas en concreto a solfeo y piano, de una de las monjas del centro religioso donde la informante estuvo escolarizada hasta los diez años, *las Jesutinas*. De la citada religiosa, Lizaso recuerda que *era muy buena música y tocaba muy bien*, utilizando como repertorio piezas principalmente destinadas a recrear y adornar los actos eclesiásticos del colegio, en ocasiones aderezado con ciertas canciones populares como “En el campo nacen las flores” y “Morito Pititón”.

Así, *lo que empezó como tradición terminó como vocación*, y la entrevistada decidió hacer de la música y concretamente del piano el centro y el motor de su vida. Tan crucial resolución la obligó a no matricularse del Bachillerato Superior, ya que prefirió centrar sus esfuerzos en prepararse para los exámenes por libre del Conservatorio.

*[...] [E]n esa época no se le daba importancia... muchas compañeras después se iban a Francia a estudiar francés... muchas lo dejaban en cuarto... yo con*



*todo lo que tenía que estudiar con el piano, le dije a mi madre, con todo lo que tengo que hacer no me obliguéis a estudiar más*

Así, desde los ocho años preparó cada uno de las pruebas —primero en el conservatorio de San Sebastián y posteriormente en Azpeitia, debido al traslado de su familia a dicha ciudad— con ayuda de su madre. Posteriormente, a la edad de once años, empezó a recibir clases particulares de una catedrática de piano de San Sebastián, con lo cual, a pesar de no residir ya en la capital guipuzcoana, la informante se desplazaba allí al menos dos días en semana.

Los progresos pianísticos de Lizaso fueron aumentando y consolidándose progresivamente. De hecho, al terminar el segundo curso, uno de los miembros del tribunal felicitó a su madre por la destreza técnica que su hija mostró en el examen, recomendándole una nueva profesora, alumna de este último, que ayudaría y estimularía el potencial de la joven pianista.

*[...] Me tuvo todo el verano estudiando duramente: trasportando un semitono más alto los estudios, fugas de Bach... todo el verano tuve que estudiar dos o tres horas al día, cosa que no había hecho hasta ese momento. En Marzo o Abril me decía: te vas a presentar y te darán sobresaliente, pero tienes que estudiar también en verano [...].*

La familia al completo se trasladó a Madrid cuando la primogénita contaba con catorce años de edad: fue en la capital española donde ésta se examinó del quinto de carrera. El siguiente curso, sexto, fue tutelado por Francisco Fuster, quien la consideró una de sus alumnas más aventajadas del, por aquel entonces, Ciclo Superior. Por esta razón, la hizo participar cada año en el *ejercicio escolar, especie de recital que daban los mejores alumnos de 6º, 7º y 8º*, recomendándole —o casi obligándola— a que el último curso lo realizara en dos años, para que adquiriese la preparación necesaria que le posibilitaría ganar el Premio Final de Carrera.

Lizaso vio truncadas sus expectativas de acceder al concurso ya que su prima le informó de una vacante como profesora extraescolar de solfeo y piano en un colegio de monjas, *las Irlandesas*. Este puesto había quedado libre al renunciar la anterior docente, la propia Julia Parody, quien hasta ese momento había ocupado el cargo. La única condición que le exigió a la informante la dirección del centro fue la de acreditar el título de piano, por lo que, debido a los problemas económicos familiares, la entrevistada, que quería ayudar en casa, debió terminar la carrera ese mismo año, con sobresaliente, ocupando finalmente la plaza. Así, a la edad de veinte años empezó a trabajar durante dos horas todos los días de la semana en el colegio de las *Irlandesas*, lugar en el que estuvo por un total de siete años, realizando además de las clases mencionadas la preparación de las funciones del colegio y los acompañamientos pianísticos de los actos religiosos y de las danzas corales.

Una vez inmersa en la enseñanza musical, Lizaso se sintió atraída por las metodologías didáctico-musicales que empezaban a conocerse en España en la década de los años sesenta. De este modo, la informante se matriculó en la Escuela Superior de Música Sacra de Madrid, que organizaba *cursoillos*, de quince días de duración, sobre los postulados educativos de Ward y Orff, compaginándolos con estudios de guitarra en el conservatorio. Los contenidos teóricos se acompañaron de dos períodos de prácticas que la entrevistada realizó tanto el Colegio de los Concepcionistas como en su propio centro escolar, las *Jesutinas*. Su buena labor despertó la atención del equipo directivo de este último que la contrató, con veinte y siete años, para que formara la rondalla escolar, agrupación con la que participó en televisión al menos en cuatro ocasiones.

Más atraída por la enseñanza que por la interpretación, Lizaso entró en la Escuela Normal de Magisterio de Madrid, conocida como ‘María Díaz Jimenez’, en 1978, hasta



que en 1986 ganó las oposiciones para Titular de Escuela Universitaria. La entrevistada ha pasado el resto de su vida profesional como profesora de Didáctica de la Música en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

## 6. Conclusiones

Para finalizar, se presentan las conclusiones obtenidas a partir de los datos expuestos, realizando un análisis cruzado entre las dos historias de vida que se han ofrecido y respondiendo además a los dos objetivos propuestos al inicio del presente estudio.

Con respecto al primero de ellos, se debe subrayar, en primer lugar, el hecho de que poco a poco, la reglamentación académica fue abriendo vías, cada vez más amplias, para encauzar la activa participación de las féminas en todas las esferas y dimensiones de la sociedad. Acercando esta afirmación al ámbito de la enseñanza, es posible destacar que, si bien los estudios musicales se consideraron tradicionalmente integrados en la «educación de adorno» que recibió la mayor parte de las mujeres, parece que igualmente se constituyeron en un área muy propicia para que éste, alejándose de los cometidos que se le asignaban, irrumpiera en el mundo laboral y profesional. Consecuentemente, su destino pudo trascender las expectativas que se le asignaban *a priori* en función de su sexo.

En este sentido, conviene tener en cuenta que la educación musical se vinculó especialmente al género femenino porque fue una de las disciplinas que éste debía recibir para su mejor desempeño en el ámbito de lo privado. Por extensión, durante buena parte del siglo XX, la instrucción en dicho arte fue concebida únicamente dentro de la formación de las maestras, debido a que éstas debían inculcar la música, en tanto que mujeres, a los discentes. Así debe entenderse no solo el diseño de los Planes de Magisterio del siglo XIX, sino también que la música debiera estudiarse en las «Enseñanzas del Hogar» de la Sección Femenina. Fueron necesarias varias revisiones y, sobre todo, la modernización y adaptación de la educación musical a los estándares europeos, para que las connotaciones descritas desaparecieran.

Se prueba entonces que la normativa fue abriéndose poco a poco para que el papel de la mujer fuera equiparándose progresivamente al del hombre, lo que significó reconocer una situación que en la práctica ya se daba. En consecuencia, tanto Julia Parody Abad como María Luisa Lizaso Azcune fueron percibidas, una vez en su madurez, como iguales por sus homólogos masculinos, y la disciplina musical fue reconocida como una materia esencial en la formación de todo individuo, liberándose de las connotaciones sexistas que el sistema y la sociedad le adjudicaron.

Además, debe tenerse en cuenta que, en el caso de Parody Abad, el avance se produce en el tipo de práctica y desempeño musical: educada inicialmente como niña prodigio y en principio encaminada a entretener a un público aristocrático pero diletante, la pianista superó estos modestos límites, llegando a ocupar el más alto puesto en el mundo artístico y académico de su tiempo. Por lo que respecta a Lizaso, el progreso se produce cuando ésta pueda decidir, ya que no le faltaron cualidades para ello y así lo corroboraron sus profesores, entre dedicarse al mundo de la interpretación y el de la docencia. En ambos casos puede subrayarse que, en desmedro de los logros alcanzados, estas mujeres, a pesar de ser plenamente conscientes de las obligaciones que les imponía la sociedad, obraron con libertad, encauzando su vida personal y profesional sin seguir más dictados que los de su voluntad, capacidad e inquietud.

Es importante incidir en que sus logros sirvieron como ejemplo a otros grupos de féminas. Parody Abad las instruyó dentro de las enseñanzas instrumentales del Conservatorio de Madrid, volcando sus méritos y talentos a lo largo de sus más de





treinta años de servicio docente, de manera que su ejemplo caló en sus contemporáneas, haciéndolas participes de aquello que el esfuerzo y la voluntad puede conquistar. La problemática que le tocó combatir estuvo relacionada, de un lado, con el acceso a un puesto superior en la docencia del centro madrileño, para el que compitió con colegas masculinos y fue evaluada por un tribunal asimismo masculino; de otro lado, con la posibilidad de impartir clases a hombres, aspecto sobre el que conviene poner de relieve la brecha abierta, años antes, por su paisana y correligionaria Fernández de la Mora. También la trayectoria profesional de Lizaso estuvo dedicada a la enseñanza de la música, en este caso particular, muy especialmente en lo referido a la educación superior. Así, las posibilidades de docencia en pleno siglo XX y en Democracia, difieren con la de la pianista estudiada, pues en esta ocasión, su ámbito de actuación incluyó los dos géneros por igual. Por consiguiente, su labor ha consistido en la formación de maestros y maestras a quienes ha transmitido un amor por la disciplina que difiere marcadamente del perfil en que ella la había recibido, esto es, como vehículo de un marcado adoctrinamiento patrio. De hecho, incluso cuando impartió clases extraescolares, sus cualidades fueron más allá de la interpretación pianística, puesto que formó rondallas de guitarra que tuvieron una marcada repercusión nacional. Además, el primer motivo por el que Lizaso abandonó su trayectoria como instrumentista se debió al hecho de que ésta quiso contribuir a la economía familiar, demostrando así, que la mujer estaba preparada para salir del ámbito de lo privado y intervenir en el público con el mismo peso que, hasta entonces, lo había hecho el varón.

A la postre, el mayor logro de las dos mujeres objeto de estudio es que cada una de ellas, de forma individual y aislada, rompió barreras para la siguiente generación, tomando como objeto de deseo y de lucha la misma disciplina que ayudaba a circunscribirla a un determinado contexto y ámbito de actuación, la música.

El resultado es, entonces, la presentación de dos biografías articuladas a lo largo de un siglo, en las que se destacan los esfuerzos parciales de sendas especialistas musicales en diferentes contextos educativos y artísticos. Los logros de cada una de ellas quedaron reflejados de forma directa en el hallazgo de un lugar propio en dichos ámbitos, derribando barreras tanto para la mujer de sus respectivas épocas como para la enseñanza artística.

## 7. Referencias Bibliográficas

Alonso del Pozo, M. D. (1999), *La mujer en la música*. Córdoba, Diputación de Córdoba.

Bacarisse, S. (1933), "Música", *Luz*, 320 (13 de enero), p. 8.

Beauvoir, S. (1949), *Le deuxième sexe*, 2 vols. París, Gallimard.

Blanco y Sánchez, R. (1930), *Pedagogía Fundamental. Teoría de la Educación*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.

C.F. [Clara Frías] (1932), "Mujeres de Hoy. Julia Parody". *Ellas*, 23 (30 de octubre), p.6.

Cabrera Pérez, L. A. (2005), *Mujer, trabajo y sociedad (1839-1983)*. Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero.

Caine, B. y Sluga, G. (2000), *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Madrid, Narcea.

Castañón Rodríguez, M. R. (2009), "El profesorado de educación musical durante el franquismo", *REIFOP*, 12 (4), pp. 97-107.

Cuenca Benet, F. (1927), *Galería de músicos andaluces*. La Habana, Cultural S.A.



- Espín López, J. V.; Marín Gracia, M. A.; Rodríguez Lajo, M. (2006), “Las imágenes de las mujeres en la publicidad: estereotipos y sesgos”, *Redes.com*, 3, pp. 77-90, [www.revista-redes.com](http://www.revista-redes.com), consultada el día 7 de febrero de 2014.
- García Fraile, J.A. (1987), *Actividades educativas de la sociedad "El Fomento de las Artes" (1847-1912)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, Julio Ruiz Berrio (dir.).
- García Gutiérrez, E.V. (2014), “Presencias femeninas en la vida y obra de Domenico Scarlatti”. *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 5. [http://www.avamus.org/revista\\_qdv/ODV\\_5/qdv\\_5\\_Gar\\_Gut.html](http://www.avamus.org/revista_qdv/ODV_5/qdv_5_Gar_Gut.html), consultado el día 28 de febrero de 2014.
- Gómez, J. (1959), “La enseñanza de Composición en el Conservatorio Madrileño y su profesorado”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8, pp. 29-58.
- Guereña, J.L. y Tiana, A. (eds.) (1989), *Clases populares, cultura, educación, siglos XIX – XX*. Madrid, Casa Velázquez.
- Hernández Romero, N. (2011), “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 15, pp. 1-41.
- Hernández Romero, N. (2011), “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”, *Trans*, 15, [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_04\\_Hernandez.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf), consultado el día 28 de febrero de 2014.
- Jefatura del Estado (1945), “Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria”, *Boletín Oficial del Estado*, 199 (18 de julio), pp.385-416.
- Jefatura del Estado (1970), “Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa”, *Boletín Oficial del Estado*, 187 (6 de agosto), pp. 12525-12546.
- Jones, G. R. (1983), “Life history methodology”, en G. Morgan (Ed.), *Beyond Methods. Strategies for Social Research*, California, Sage, pp.147-160.
- Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908), *Memoria correspondiente a los años 1908 y 1909*. Madrid, Est. Tip. de los Hijos de Tello.
- Labajo Valdés, J. (1998). “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en Manchado Torres, M. (ed.), *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y horas, pp.85-101.
- Lacalzada de Mateo, M.J. (1996), “La emancipación de los seres humanos. La toma de conciencia de la mujer como persona (S. XVIII-XIX)”. *Psychosocial Intervention*, 5/13 (1996), pp. 67-78.
- Longueira Matos, S. (2011), *Educación Musical: un problema emergente de intervención educativa. Indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, José Manuel Touriñán López (dir.).
- López Casanova, M. B. (2002), “La Música en el Magisterio de las Escuelas Normales y su proyección a la primera enseñanza desde 1837 hasta 1930”, *Música y Educación*, 49, pp. 29-44.
- Merelo Castro, Irene (1917). “Nuestras artistas. Julia Parody [Interviú]”, *Arte Musical*, 67, pp.5-6.
- Ministerio de Educación Nacional (1950), “Decreto de 7 de julio de 1950 por el que se aprueba el Reglamento para las Escuelas del Magisterio”, *Boletín Oficial del Estado*, 219 (7 de agosto), pp. 3468-3478.



- Ministerio de Educación y Ciencia (1972), “Resolución por la que se publican los cuestionarios que han de regir los cursos de especialización en las materias de Música y Dramatización”, *Boletín Oficial del Estado*, 207 (29 de agosto), p. 15880.
- Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1896), “Anuncios Oficiales. Rectificación”, *Gaceta de Instrucción Pública. Periódico Semanal*, 254 (15 de enero), pp. 355-356.
- Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1900), “Real Decreto aprobatorio del reglamento orgánico de primera enseñanza”, *Gaceta de Madrid*, 189 (8 de julio), pp.116-118.
- Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1918), “Real orden aprobando las reglas que se insertan, propuestas por la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, en cumplimiento de lo prevenido en el Real decreto de 10 de Mayo último, y a las cuales habrá de atenerse el funcionamiento del Instituto Escuela de segunda enseñanza, creado por dicho Real decreto”, *Gaceta de Madrid*, 199 (18 de julio), pp. 163-167.
- Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1933). *Los estudios de Magisterio. Organización y Legislación*. Madrid, Publicaciones de la Inspección Central de Primera enseñanza.
- Ministerio de Trabajo (1961). “Orden de 29 de abril de 1961 por la que se concede la Medalla ‘Al Mérito en el Trabajo’, en su categoría de Bronce, a doña Julia Parody Abad”, *Boletín Oficial del Estado*, 137 (9 de junio), p.8762
- Molero Pintado, Antonio (1991), *La educación durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1939)*. Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia.
- N. R (1929), “Noticias Varias”, *Boletín Musical*, 17 (julio), pp. 6-7.
- Núñez Pérez, M. G. (1989), *Trabajadoras en la Segunda República: un estudio sobre la actividad económica extradoméstica (1931-1936)*. Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Ocaña Fernández, A. (2006), *Identidad y ciclos de desarrollo profesional de los maestros y maestras de educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, María Teresa Pozo Llorente y María Angustias Ruiz Molina (dirs.).
- Ochoa Escobar, J. S. (2011), “Formas de producción del deseo en la educación musical universitaria tipo conservatorio”, *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5, pp. 36-47.
- Pérez Serrano, G. (2002), *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes*. Madrid, La Muralla.
- Pérez Zalduondo, G. (2002), *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez Cruz, J. A. y Alonso Medina, M. P. (1999), “Evolución histórica de la formación musical de los maestros (1900-1967)”, *Boletín Millares Carlo*, 18, pp. 87-106.
- S (1922), “Teatro Eldorado. Orquesta Simfónica de Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 8122 (1 de abril), p.10.
- S/N (1915): “En el Conservatorio”, *La correspondencia de España*, 20894 (27 de marzo), p.5.
- S/N (1932), “Asamblea Científica. IX Congreso de la Sociedad Internacional de Cirugía”, *La Libertad*, 3741 (16 de marzo), p.7.



- Sierra Pellón, C. (2002), “El aprendizaje de los roles de género: de la inferioridad intelectual a la igualdad curricular”, en *Género y educación. La escuela coeducativa*. Barcelona, Graó.
- Subirats, M. (1999), “Género y Escuela”, en Lomas, C. (Coord.) *¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. Barcelona, Paidós, pp. 19-32.
- Toro Egea, O. M. (2010), *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Vallés, M. (1997), *Técnicas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, Síntesis.
- Villar, R. (1918), “Pianistas españolas. Julia Parody”, *La Esfera*, 224 (13 de abril), p.22.
- Villar, R. (1927), *Músicos españoles. II: Compositores, directores, concertistas, críticos*. Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, S.A.