

El cambio en el paradigma de la mujer compositora De Amy Beach a Raquel García Tomás

Carlos Blanco Ruiz

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. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror. Dios mío! [...]

Y es que la mujer, como ciertas aves, vuela á ras de la tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario, para crear una obra de arte en que el artista debe elevarse á regiones inaccesibles, como suben las águilas. [...]

Convéncete, lector, de que si el cultivo de un instrumento perfecciona á la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición, las deprime y seca, y á la verdad, yo te aseguro que para secos y feos nos bastamos á nosotros mismos.

(Turina, 1914, págs. 8-9)

Tras estas misóginas palabras, el texto que sigue pretende reflejar la influencia que la condición de género ha imprimido a la profesión de compositora. Tiene como objetivo mostrar cómo solo en las últimas décadas, a través de los estudios de género, se ha conseguido visibilizar y reivindicar esa condición. Para ello, se parte de dos ejemplos que personifican la creación femenina: la norteamericana Amy Beach (1867-1944), referente de éxito hace un siglo, y la española Raquel García Tomás (n. 1984), reciente Premio Nacional de Música 2020. Entre medias, todo un proceso que este trabajo pretende describir y que implica a numerosas mujeres que han sido sistemáticamente minusvaloradas, omitidas y silenciadas por distintas razones hasta la actualidad (Hernández-Romero, 2019, pág. 459). Sin embargo, pese a la mejora de la situación, la presencia de las compositoras hoy en día sigue siendo residual. ¿Ha cambiado por lo tanto el paradigma de la mujer compositora o se está lejos de una transformación social plena?

1. Dos carreras paralelas

Entre ambas, compositoras con éxito, existen múltiples coincidencias. Pese a los casi 120 años de distancia entre sus biografías, ambas acceden casualmente a la composición, que sin embargo se convierte con el tiempo en su actividad principal. Amy Beach, una niña prodigio y

virtuosa del piano se casa a los dieciocho años con un hombre veinticuatro años mayor que ella. Este le retira de los escenarios –salvo ocasionales conciertos benéficos– y le orienta a la composición como única forma de mantener su pasión por la música. Por su parte, Raquel García Torres opta entre las Bellas Artes, la interpretación del piano y la composición, decantándose por esta tras una lesión en la mano que le impide desarrollarse como intérprete profesional (Díaz Mayo, 2017 y Pita, 2020).

En las dos coinciden aptitudes para el desarrollo de la creación, que muestran desde niñas, y que les permiten elaborar lenguajes en sintonía con su tiempo. Beach sale de los repertorios habituales en las mujeres compositoras del XIX, basados en la música vocal dentro de piezas de salón –despreciado tradicionalmente (Hernández-Romero, 2019, pág. 432)–, para adentrarse en el terreno sinfónico y obras de gran envergadura, con misas y numerosa música coral¹. Su lenguaje parte de una sonoridad romántica y modal, realizando un incremento progresivo de la modulación, del color tonal y del cromatismo, pasa por elementos impresionistas y alcanza texturas polifónicas que bordean la atonalidad (Block & Bomberger, 2020). La española desarrolla por su parte unas sonoridades casi siempre vinculadas a la creación multidisciplinar², en las cuales muestra su querencia hacia las artes visuales con las que trabaja habitualmente, que le impulsaron a realizar un doctorado en el Royal College of Music de Londres y a llevar a cabo varias composiciones de ópera. Destaca de su lenguaje su adaptabilidad al medio en cada obra, a la vez que su personalidad sin perder al público, con el que conecta con relativa facilidad, signos característicos de los tiempos actuales (Bofill Levi, 2005, pág. 234).

Con las dos compositoras se ha producido un rápido reconocimiento entre sus contemporáneos que han servido para obtener una mayor visibilidad propia que han hecho extensiva, sin ambages, a sus colegas femeninas, en una profesión tradicionalmente poco valorada. Beach publicó con frecuencia y la mayor parte de su obra fue estrenada con cierto éxito, lo cual la convirtió con el tiempo en la decana de las mujeres compositoras de Norteamérica. El reconocimiento, avalado sin reparos por la escuela compositiva de Boston, le lleva a cofundar y presidir en 1925 la Society of American Women Composers (Ramos López, 2003, pág. 60). Desde esa posición consiguió mostrar los trabajos de numerosas mujeres compositoras que de otra manera no podrían haber sido reconocidas en su profesión. El caso de García Tomás muestra una constancia en la composición que le lleva a conseguir diversos reconocimientos que ponen a la mujer en una tesitura similar a la de sus colegas hombres. Las diversas becas y premios le avalan y le hacen una figura mediática que da voz a las compañeras en una profesión realmente marginal para su género, incluso en la actualidad. Los galardones hablan de este reconocimiento: Berliner Opernpreis (2014) de apoyo a creadores emergentes, premio El Ojo Crítico de Música Clásica (2017), de Radio Nacional de España, “por la originalidad de sus planteamientos y el uso y combinación del lenguaje compositivo” (RTVE.es, 2017), Premio Interdisciplina, de los Premios Alicia (2019) de la Acadèmia Catalana de la

¹ Aunque se trata de algo nada habitual, también se pueden encontrar trabajos similares en compositoras españolas como Soledad Bengoechea (1849-1893), con una *Misa a cuatro voces y orquesta* (Hernández-Romero, 2019, pág. 444).

² Raquel García Tomás prefiere el concepto “interdisciplinarietà” (Plantada, 2020).

Música, Premio Nacional de Música (2020) del Ministerio de Cultura y Deporte, modalidad de Composición.

Entonces, ¿no se ha producido algún cambio en el paradigma de la mujer compositora en este siglo de diferencia entre una y otra creadora? Realmente sí, pero el proceso ha evolucionado exponencialmente para la mayor parte de las compositoras solo en las últimas décadas.

2. Las compositoras a lo largo de la historia

Un rápido recorrido por la presencia de las mujeres en la composición a lo largo de la historia refleja que realmente la situación de la mujer en la música ha corrido paralela a la de las demás artes –aunque con cierto retraso–, y está en relación con la posición social. Es decir, mujeres compositoras han existido siempre, aunque por diversas razones se ha minimizado su presencia, su relevancia o incluso se ha ocultado la realidad de su trabajo y su éxito. La razón estriba en la existencia de una sociedad tradicionalmente basada en un espacio estructural eminentemente masculino (Stevance, 2011, pág. 78).

El lugar dejado en la historia de la música a las mujeres queda reducido, en la mayor parte de las publicaciones, a subcapítulos aparte de las “grandes” historias que conforman el canon clásico. Este hecho no se corresponde con la realidad puesto que, si bien el porcentaje de creadoras no muestra paridad por motivos socioculturales, su anulación es casi total hasta épocas recientes (Ramos López, 2003, págs. 64-68).

En los ritos de las sociedades primitivas y en la Grecia y la Roma clásicas, la mujer ha formado parte del hecho musical como creadora de música, lo mismo que la ha cantado e interpretado con distintos instrumentos. En los primeros cultos cristianos no había diferencia entre sexos para las liturgias en las cuales la música era esencial. A medida que se limitó su presencia en los oficios se redujo su actividad musical pública, que incluye la compositiva, a los conventos. Allí pudieron “desarrollar sus facultades intelectuales, artísticas y emocionales” (Bofill Levi, 2005, pág. 41), componiendo durante toda la Edad Media (Green, 2001, pág. 91), con frecuencia en forma polifónica, aunque legando por lo general músicas anónimas. Una de las excepciones más famosas es Hildegarde von Bingen (1098-1179). En la vida secular se rastrea igualmente numerosas referencias, pero por lo general no están recogidas en los libros de historia de la música.

En el siglo XVI, entre las mujeres nobles, la composición era una capacidad muy valorada, si bien una profunda misoginia evita que en el resto de las clases sean aceptadas. En el Barroco, con las academias de música privadas y el desarrollo de la imprenta y del concierto público, se permeabiliza el conocimiento en otros estratos sociales. Las mujeres, limitadas por la imposibilidad de ser contratadas como compositoras por los poderes políticos y religiosos, se focalizan en la creación de obras de pequeño formato y en la interpretación, que permite más posibilidades profesionales.

En el siglo XVIII y XIX, el salón y la música en familia, con el lied como forma referencial y el piano como instrumento omnipresente, mantienen a la mujer en un espacio de menor relevancia (Hernández-Romero, 2019, pág. 299). A ello ayuda el pensamiento de la época –Rousseau asignó a la mujer un papel subordinado al hombre y la burguesía ilustrada romántica

cubrió a las mujeres de un “barniz cultural” (Bofill Levi, 2005, pág. 132) que limitó la profesionalización— que influye en la autoestima de las compositoras, las cuales no conectan por lo general con la idea del hombre-genio-romántico. Como ejemplos famosos de esta falta de autovaloración están los casos de Fanny Mendelssohn-Hensel, quien no se consideró nunca compositora, Clara Wieck Schumann, quien no apreciaba su actividad compositiva puesto que no tenía referentes conocidos previos al respecto, o Alma Mahler que acepta su condición subordinada al marido (Janés Nadal, 1996) por imposición social.

El convulso siglo XX, con la normalización de la entrada progresiva de la mujer en el mundo laboral y de la educación o los movimientos feministas, sin embargo, no consigue una paridad. En el caso de la música, esos derechos y actitudes incluso se producen con cierto retraso con respecto a otros ámbitos laborales, aunque la mujer compositora deja de estar oculta. En el post-romanticismo, que mantiene el tipo canónico de las grandes formas en las que la mujer escasea por diversos planteamientos, se continúan los prejuicios o la falta de apoyo. Además, la mayor parte de su música no se publica y la interpretación en foros reducidos les priva de visibilidad. Esa carencia se prolonga hasta por lo menos la década de los setenta en la musicología —como estudiosa de la situación y productora de textos que visibilicen la misma (Manchado Torres, 2011, pág. 15)— y en España y el resto de Hispanoamérica incluso hasta ya bien entrados los noventa (Armijo, 2011, pág. 312).

3. Amy Beach como ejemplo de éxito

En este entorno social y cultural en el que la mujer aparece casi siempre en un segundo plano, el caso de Beach se convierte en un referente. Desde sus inicios como compositora, sus obras se publican y estrenan con gran regularidad. Si bien sus obras líricas son las más populares, la valoración y promoción en el entorno musical —junto con otras compositoras de la denominada Escuela de Composición de Boston (New England School)³— de sus obras sinfónicas es un referente para posteriores generaciones. Aparte de la gran cantidad de obras compuestas, su catálogo destaca por la enorme producción vocal y especialmente por la calidad del apartado coral, el cual estudia en paralelo a este texto el profesor José Luis Barrio, dentro de este grupo de trabajo.

Su formación como compositora se produce de forma autodidacta, ya que el pensamiento misógino de la época considera que las mujeres no pueden ser instruidas, puesto que componen según los sentimientos, mientras que los hombres lo hacen a través del intelecto. En este aspecto se puede considerar que se encuentra en la misma situación que sus colegas compositoras.

Beach se da a conocer a través de la autopromoción. Al publicarse regularmente sus partituras, su nombre aparece con frecuencia en los atriles de los intérpretes coetáneos. Una vez fallece su marido, esa promoción se complementa con la vuelta a los escenarios y la difusión será incluso mayor por el impulso personal que le imprime al interpretar su propia música. Este conocimiento de su trabajo y la valoración positiva en la recepción de público, intérpretes y

³ En la moderna, próspera y culta ciudad de Boston se llegaron a aceptar como miembros de pleno derecho a Clara Kathleen Rogers, Helen Hoperick, Margaret Ruthven Lang y Amy Beach (Bofill Levi, 2005, pág. 217).

crítica le animan a buscar la normalización de los derechos paritarios a través de la Society of American Women Composers, una de las vías de conocimiento de los trabajos de las compositoras.

Es decir, Beach se convierte en un estandarte, a veces un ariete en favor de la inclusión de las músicas compuestas por mujeres en los repertorios, independientemente del destino: recitales privados, conciertos sinfónicos, música religiosa, etc. No trata de componer con unas maneras masculinas, sino de aportar modelos de inclusión sin prejuicios, mostrándose como un ejemplo para las posteriores generaciones (Bofill Levi, 2005, pág. 220).

4. Raquel García Tomás como muestra de normalización

Como se ha indicado, los estudios sobre género en España, que suponen una visualización de la situación y un cambio de perspectiva, no surgen hasta los años noventa del siglo XX. Primero mediante la historia compensatoria⁴ y posteriormente mediante estudios de deconstrucción⁵ del discurso tradicional (Soler Campo, 2018, pág. 91), el número de investigaciones y de reivindicaciones crece de una manera vertiginosa.

Las compositoras nacidas en las décadas de los cuarenta a los setenta del siglo XX apenas tienen visibilidad (SulPonticello, 2021), pese a su sólida formación y actividad (Vega-Toscano, 1996, pág. 115), arrastradas por el concepto tradicional del patriarcado musical que sigue vigente hasta finales del siglo XX (Green, 2001, pág. 104). Sin embargo, una serie de acciones, tanto reivindicativas como de concienciación social a través de la educación y el conocimiento, han permitido que la situación varíe sensiblemente, mostrando polivalencia y eclecticismo (Bofill Levi, 2005, pág. 283). Las generaciones actuales de compositoras, a pesar de las reticencias de algunos compañeros anclados en mentalidades del pasado, adquieren una perceptibilidad y un reconocimiento que permite que premios como los recibidos por García Tomás no sean más una excepción y supongan una referencia para posteriores generaciones (Stevance, 2011, pág. 83). De cualquier manera, la compositora galardonada rechaza que los encargos recibidos lo sean por el hecho de ser mujer (Pita, 2020) o por una cuestión de cuotas, aunque el impulso del feminismo y la discriminación positiva⁶ han permitido cierta paridad que la mujer puede disfrutar, como es su caso (Traver, 2018). García Tomás no considera que haya sufrido exclusión alguna en su profesión (SulPonticello, 2021) –donde la precariedad es muy grande, independientemente del género del compositor (Babelia, 2020)–, aunque reconoce que no ocurre siempre así (Cabral, 2020).

⁴ La que reconoce y difunde la labor de la mujer en la historia de la música como intérprete, creadora, docente o promotora.

⁵ Concepto post-estructuralista promovido por Jacques Derrida que trata de desmontar un discurso ideológico, evidenciando los supuestos que lo han generado.

⁶ Por otra parte, esta discriminación positiva en ocasiones ha llevado a actividades que separan a las mujeres en grupos cerrados en forma de reivindicaciones colectivas (Stevance, 2011, págs. 95, 99 y 102), pero que pueden suponer un cierto contrasentido y convertirse en un arma de doble filo por el aislamiento que producen (Vega-Toscano, 1996, pág. 112). No por ello debe dejar de valorarse las numerosas acciones que fomentan la presencia de las compositoras desde las distintas asociaciones en pro de la igualdad (Bofill Levi, 2005, pág. 283).

Estas acciones reivindicadoras se pueden concretar en diversos ámbitos. En primer lugar, los citados estudios de historia compensatoria que sacan a la luz biografías y partituras que permiten la autoafirmación (Piñero Gil, 2003, pág. 53), conociendo que realmente hubo compositoras en todas las épocas y que incluso su recepción fue positiva, en muchos casos sin ambigüedad y con naturalidad (Hernández-Romero, 2019, pág. 450 y 456). En segundo lugar, los eventos reivindicativos, las muestras de mujeres compositoras o jornadas de creación femenina han permitido contactos y la posibilidad de conocer esos repertorios. En el ámbito académico, si bien en la enseñanza de los conservatorios los enfoques de género no son habituales, este estudio del grupo de trabajo del Conservatorio Profesional Eliseo Pinedo pretende ser una muestra del cambio de la mentalidad. Sin embargo, la proporción de mujeres estudiantes de composición sigue siendo escasa. También, en la enseñanza secundaria se trabajan unidades didácticas con cierta frecuencia y en la universidad se han realizado numerosas tesis doctorales sobre compositoras. Finalmente, la alta dirección y la gestión musical va obteniendo en las últimas dos décadas una representación femenina que hace que ya no se vea como algo excepcional, cambiando el paradigma del patriarcado en la música (Piñero Gil, 2008, pág. 234) que se materializa en encargos a compositoras.

5. El insuficiente cambio en el paradigma

Las semejanzas propuestas al principio de este texto entre ambas compositoras sirven para reflejar puntos en común que podrían decirse que son excepcionales. Si bien la labor compositiva de Beach está totalmente condicionada por la actitud paternalista y caduca de su marido que escapa a su voluntad y recorta sus derechos como persona, en una sociedad patriarcal, la decisión de García Tomás está vinculada a hechos personales sin vinculación machista.

Por otra parte, el caso de Beach es por lo general una excepción. En el siglo XIX la docencia profesional en la composición se producía de manera regular. Incluso en el Conservatorio de Madrid, salvo unos pocos años, no existieron limitaciones al género⁷, puesto que desde 1831 aparecen mujeres matriculadas en Composición (Hernández-Romero, 2019, pág. 51). Pero, pese a una mayor cantidad de mujeres que de hombres entre el alumnado en el centro, el porcentaje de mujeres en Composición ha sido hasta hace pocos años escaso, casi simbólico, especialmente en comparación con especialidades instrumentales como el piano, canto o arpa (Hernández-Romero, 2019, pág. 131). El problema principal en el siglo pasado se encuentra en la escasa continuidad profesional de esas compositoras, gran parte de las cuales limitan sus repertorios al ámbito semiprivado, con escasa recepción y mínimas posibilidades de publicación y difusión, pese a la calidad de sus trabajos.

La música de Beach también es en sí una singularidad en la trayectoria de las compositoras del siglo XIX y primeras décadas del XX, las cuales por diversos factores⁸ tienen limitado su campo

⁷ Aunque en el Conservatorio de París, el modelo europeo por excelencia fundado en 1795, no fueron admitidas en Contrapunto hasta 1865 (Ramos López, 2003, pág. 55).

⁸ Entre ellos, las dificultades para la formación completa como compositoras, la tendencia a la edición de sus músicas en revistas y publicaciones destinadas al salón aristocrático y los ambientes sociales de la nueva burguesía con poca difusión (Bofill Levi, 2005, pág. 21), la escasez de interpretación de las obras de gran formato por el

de acción. Beach, sin embargo, aborda obras de gran envergadura, pasando sin dificultad del entorno del salón a la gran sala de conciertos con repertorios sinfónicos, y del *lied* a la música coral de gran formato con orquesta. Pero la mayor parte de las compositoras continúa con limitaciones de formas y conjuntos instrumentales reducidos que les aboca a una escasa visibilidad que impide su promoción (Ramos López, 2003, pág. 58). Por el contrario, García Tomás aborda un repertorio que no está condicionado más que por los intereses personales y las necesidades de cada proyecto específico. Ópera, música sinfónica y multitud de trabajos interdisciplinarios con otras artes, especialmente el vídeo, son las formas habituales en sus composiciones. Estas no presentan ninguna distinción con respecto de los encargos y las composiciones habituales de los hombres, lo mismo que los recursos, instrumentos empleados o las técnicas son totalmente homogéneas entre géneros (Bofill Levi, 2005, pág. 271).

Podría considerarse que es un logro enorme a lo largo del siglo largo que separa a ambas compositoras. Pero lo es más si se tiene en cuenta que realmente el cambio se produce, para la inmensa mayoría de las creadoras, en los últimos treinta o cuarenta años. Un ejemplo evidente se produce con los Premios Nacionales de Música de España. Estos, concedidos por el Ministerio de Cultura, se vienen otorgando en el apartado de composición desde 1923. Desde entonces –con omisiones en ciertos años, especialmente durante el franquismo– se han concedido a 58 autores. De ellos, solo cuatro son mujeres, y el primer galardón femenino se realizó en 2010⁹.

Si Beach tuvo que permanecer en casa tras su matrimonio, fuera de la esfera pública, por deseo expreso de su marido, reduciendo su actividad casi de forma obligatoria a la composición y a la familia, García Tomás opta voluntariamente por destinar al menos un año a tener descendencia tras la obtención del Premio Nacional. Eso sí, considera que la maternidad le reducirá su desarrollo laboral y que sin el citado Premio todo habría sido más complicado (Lanza Digital, 2020). En comparación con otras épocas (Ramos López, 2003, pág. 57), la diferencia es radical. En el pasado las mujeres debían saltarse restricciones sociales para poder componer (Bofill Levi, 2005, pág. 233) y ello suponía en la mayor parte de los casos una exclusión, que en la actualidad no se produce.

Aunque el paradigma está evidentemente cambiando, los porcentajes distan mucho de ser paritarios. La Asociación de Mujeres en la Música informa de que, frente a la presencia de mujeres en el ámbito interpretativo de los festivales de música españoles –en torno a un tercio del total–, en el caso de la dirección se reduce al 6 % y en la composición sólo se alcanza un 3 % (Mujeres en la música, [s.f.]). Si bien en las aulas de composición en los conservatorios no se produce una total igualdad de porcentajes entre hombres y mujeres, la profesionalización de estas en el mundo de la creación es prácticamente nulo, ya que en la actualidad el 29 % de los titulados en composición son mujeres (Clásicas y Modernas, 2019, pág. 41). Queda mucho por

enorme esfuerzo que suponen su puesta en escena –para hombres y mujeres, pero con mayores reparos en las propuestas de esta últimas– o la escasa visibilidad de los proyectos de la mayor parte de las creadoras, en una recepción crítica a veces condescendiente y otras llena de prejuicios (Piñero Gil, 2003, pág. 55).

⁹ Las compositoras premiadas son: Elena Mendoza (2010), María de Alvear (2014), Teresa Catalán (2017) y Raquel García Tomás (2020). En interpretación la primera mujer premiada fue Victoria de los Ángeles (1980) (Ministerio de Cultura y Deporte, 2020).

hacer y en este aspecto se podría considerar a García Tomás como una excepción, una “Amy Beach” del siglo XXI, pese a los evidentes cambios en esta situación. Incluso, premios como el Tomás Luis de Victoria, fundado en 1996 y que recoge a la creación de toda Hispanoamérica, no ha premiado en sus diecisiete convocatorias nunca a una mujer (Parreño).

La educación está permitiendo en los últimos años conocer una realidad que ha permanecido oculta mediante las citadas actividades educativas, los estudios, tesis y proyectos interactivos, con formatos que acercan el tema a la sociedad de una manera atractiva. El mapa de Creadoras de la Historia de la Música de la musicóloga Sakira Ventura recoge cerca de 500 compositoras de todos los tiempos¹⁰, colaborando al conocimiento de una historia que en general ha quedado oculta. La mujer compositora siempre ha estado ahí, pero se está cambiando el prisma de su realidad en la historia y en la actualidad (*SulPonticello*, 2021).

6. Conclusiones

La mujer compositora ha existido siempre, si bien no ha formado parte de la habitual historia de la música ni del canon tradicional, debido a la misógina sociedad que ha regido hasta el momento. Ciertos ejemplos como los de Amy Beach o Raquel García Tomás, pese a ser excepcionales, sirven para aportar visibilidad a una realidad que ha estado ahí, pero que por diversas razones –todas relacionadas con la discriminación y el posicionamiento social patriarcal– se ha tratado de minimizar y de despreciar.

Las últimas décadas, con los estudios de género, han permitido una mayor libertad de elección, una liberación de los prejuicios heredados de siglos pasados, un mayor conocimiento de la realidad pasada y una valoración del presente. Además, permite visualizar un futuro más ecuánime. Los porcentajes de participación de las compositoras en las actividades musicales indican que queda mucho por hacer. Quizá, aunque el proceso de normalización y equiparación del ámbito de la composición está lejos de ser paritario, sí que en las últimas décadas muestra indicios de un cambio en el paradigma de la mujer compositora. Existen modificaciones evidentes en la conciencia social patriarcal que hace sonrojar a cualquiera al leer de nuevo el texto de Turina que encabeza este trabajo. No son suficientes, pero permiten una perspectiva alejada del ostracismo de una sociedad machista.

Logroño, 8 de marzo de 2021

¹⁰ <https://svmusicology.com/mapa/> (Ventura, 2020) Última visita: 13 de marzo de 2021. Algunas autoras (Bofill Levi, 2005, pág. 21) hablan sin embargo de referencias cercanas a las 9.000 compositoras.

7. Bibliografía

- Armijo, L. (2011). OIKABETH. (Olin Ikis pan Katuntah Bebezah Thot). Movimiento de mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores. Sinfonía guerrera en un movimiento. En R. Iniesta Masmano, *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas* (págs. 307-346). Valencia: Rivera Mota.
- Babelia. (31 de octubre de 2020). Raquel García-Tomás: “El obstáculo es la precariedad. Da igual si eres hombre o mujer”. *Babelia*. Obtenido de <https://elpais.com/babelia/2020-10-30/raquel-garcia-tomas-la-musica-contemporanea-en-espana-esta-sumida-en-la-precariedad.html>
- Block, A., & Bomberger, E. (30 de julio de 2020). *Beach [Cheney], Amy Marcy*. doi:<https://doi.org/umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248268>
- Bofill Levi, A. (2005). *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Barcelona: Aresta Mujeres.
- Cabral, I. G. (1 de diciembre de 2020). Raquel García-Tomás: «Es insultante lo que hay que llegar a componer para tener un sueldo digno». *Ópera actual*. Obtenido de <https://www.operaactual.com/entrevista/raquel-garcia-tomas-es-insultante-lo-que-hay-que-componer-para-tener-un-sueldo-digno/>
- Clásicas y Modernas. (2019). *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* Madrid: Clásicas y Modernas.
- Díaz Mayo, R. (2017). Raquel García Tomás, el futuro de la composición multidisciplinar. *docenotas.com*. Obtenido de <https://www.docenotas.com/138699/raquel-garcia-tomas-futuro-la-composicion-multidisciplinar/>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hernández-Romero, N. (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Janés Nadal, A. (noviembre de 1996). Tres mujeres, tres problemas: Clara Schumann, Cosima Wagner, Alma Mahler-Werfel. *Scherzo* (109), 120-122.
- Lanza Digital. (14 de octubre de 2020). Raquel García-Tomás: «Ojalá deje de parecer una rareza una mujer compositora». *Lanza Digital. Diario de La Mancha*. Obtenido de <https://www.lanzadigital.com/cultura/raquel-garcia-tomas-ojala-deje-de-parecer-una-rareza-una-mujer-compositora/#:~:text=Raquel%20Garc%20C3%ADa%20Tom%20C3%A1s%20Premio%20Nacional,cuesti%20de%20discriminaci%20BB%20matiz%20B3>.
- Manchado Torres, M. (2011). Caminos escondidos bajo techos de cristal. Perspectivas feministas en torno a la discriminación de las mujeres en la creación musical. En R. Iniesta Masmano, *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas* (págs. 9-36). Valencia: Rivera Mota.

- Ministerio de Cultura y Deporte. (2020). *Premio Nacional de Música*. Recuperado el 7 de marzo de 2021, de Ministerio de Cultura y Deporte: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/premios/pn-musica/premiados.html>
- Mujeres en la música. ([s.f.]). *¿Cuál es la representación de las mujeres en los festivales de Música Clásica españoles?* Recuperado el 7 de marzo de 2021, de Mujeres en la música: <https://www.mujeresenlamusica.es/cual-es-la-representacion-de-las-mujeres-en-los-festivales-de-musica-clasica-espanoles/>
- Parreño, P. (s.f.). *El Tomás Luis de Victoria, un premio "masculino"*. Recuperado el 7 de marzo de 2021, de Mujeres en la música: <https://www.mujeresenlamusica.es/premio-tomas-luis-de-victoria-masculino/>
- Piñero Gil, C. C. (2003). La transgresión de Euterpe. Música y género. *Dossiers feministes* (7), 45-64.
- Piñero Gil, C. C. (2008). Música y Mujeres, género y poder. Diez años después. *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*(1), 221-234.
- Pita, E. (15 de noviembre de 2020). Raquel García-Tomás, la compositora que no quiso serlo. *The New Barcelona Post*. Obtenido de <https://www.thenewbarcelonapost.com/raquel-garcia-tomas-compositora-no-quiso-serlo/#:~:text=Lleg%C3%B3%20a%20la%20composici%C3%B3n%20por,a%20los%20International%20Opera%20Awards.>
- Plantada, E. (22 de noviembre de 2020). Raquel García-Tomás: «Hay que procurar que la música de ahora forme parte del repertorio de un país». *Paper Lull*. Obtenido de https://www.llull.cat/espanyol/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=39121&url=r-aquel-garcia-tomas-%C2%ABhay-procurar-musica-ahora-forme-parte-repertorio-pais%C2%BB.htm
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- RTVE.es. (22 de noviembre de 2017). *La compositora Raquel García-Tomás, Premio El Ojo Crítico de RNE de Música Clásica*. Recuperado el 3 de marzo de 2021, de RTVE.es: <https://www.rtve.es/radio/20171122/compositora-raquel-garcia-tomas-premio-ojo-critico-rne-musica-clasica/1637701.shtml>
- Soler Campo, S. (2018). Cuestiones de género. Mujeres en la historia de la música. *Artseduca* (19), 84-101.
- Stevance, S. (2011). Análisis histórico de la situación de la música de Europa a América del Norte. En R. Iniesta Masmano, *Mujer versus Música: itinerancias, incertidumbres y lunas* (págs. 77-106). Valencia: Rivera Mota.
- SulPonticello. (1 de febrero de 2021). Entrevista a Raquel García-Tomás. *SulPonticello*. Obtenido de <https://sulponticello.com/iii-epoca/entrevista-a-raquel-garcia-tomas/>
- Traver, M. (abril de 2018). Raquel García-Tomás: “No volem fer fronteres estilístiques, sabem valorar el treball dels altres sense por”. *L'ESMUC digital* (67).

- Turina, J. (1914). El feminismo y la música. *Revista musical hispano-americana* (2), 8-9.
- Vega-Toscano, A. (noviembre de 1996). Dos siglos de compositoras en España. *Scherzo* (109), 112-115.
- Ventura, S. (30 de junio de 2020). *Mapa de Creadoras de la Historia de la Música*. Recuperado el 13 de marzo de 2021, de La Musicología al servicio de la Música: <https://svmusicology.com/mapa/>