

# FORMACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN MUSICAL DE LAS MUJERES EN EL SIGLO XIX: EL CONSERVATORIO DE MADRID

NIEVES HERNÁNDEZ-ROMERO



PREMIO DE INVESTIGACIÓN  
MARÍA ISIDRA DE GUZMÁN 2018  
XXII EDICIÓN



**Formación y profesionalización musical de  
las mujeres en el siglo XIX:  
el Conservatorio de Madrid**

**Nieves Hernández-Romero**

Título: Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid

Autora: Nieves Hernández-Romero

Edita: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Plaza Cervantes, 12 - 28801 Alcalá de Henares.  
Concejalía de Igualdad.

Foto de portada: Profesora con alumnas, Fondos fotográficos de la Colección Museográfica del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Caja 4: Álbum de retratos de profesores y alumnos, curso de 1887-1888.

© Diseño y maquetación: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones.

ISBN: 978-84-15005-65-0

Dep. Legal.: M-22477-2019

Impreso en España. Printed in Spain

## **AGRADECIMIENTOS**

Son muchas las personas que han prestado su generosa ayuda y su apoyo durante el largo proceso de gestación de este trabajo, para las que siempre me faltarán palabras de agradecimiento.

A María Nagore, directora de mi tesis doctoral, de la que se deriva este trabajo, por sus consejos, sus aportaciones y el rigor, exhaustividad y precisión de sus observaciones y correcciones. A Pedro Alonso, por su guía en los inicios de mi camino como investigadora.

A Carlos José Gosálvez y Elena Magallanes, sucesivos jefes de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, por su interés, orientación y valiosa ayuda para la localización de las fuentes utilizadas, así como a todas las personas que allí realizan una inestimable labor.

Al personal del Archivo General de la Administración, de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, de la Biblioteca Nacional de España y de la Hemeroteca Municipal de Madrid por su excelente disposición para resolver todas las dudas surgidas en la consulta de la documentación necesaria.

A Javi, compañero en la vida.

A mis padres, por transmitirme el valor del esfuerzo y la perseverancia; a mis hermanos y mis cuñadas; y a Victoria, Martina, Elena, Rosalía, Lucía, Alonso, Jimena, Lara y Ainara porque, no por manido es menos cierto, ellos son el futuro.

A todos los amigos y compañeros que me han aconsejado, ayudado, apoyado, empujado, animado, soportado y reñido.



## ÍNDICE

<b>ABREVIATURAS Y SIGLAS</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>13</b>
<b>I. MÚSICA Y MUJERES EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX</b> .....	<b>19</b>
<b>II. LAS ALUMNAS EN EL CONSERVATORIO DE MADRID</b> .....	<b>27</b>
1. LOS INICIOS. 1830-1857 .....	27
1.1. Ingreso, pensiones y disciplina .....	28
1.1.1. Las primeras alumnas pensionadas del Conservatorio .....	33
1.1.2. Otras ayudas concedidas por el centro .....	35
1.1.3. Desaparición del internado: nuevas condiciones para los alumnos .....	36
1.2. La inevitable convivencia: disposiciones e incidencias .....	44
1.3. La enseñanza: igualdades y desigualdades. Asignaturas, títulos y premios .....	49
1.3.1. Presencia femenina en las asignaturas del Conservatorio .....	49
1.3.2. Programas y métodos .....	61
1.3.3. Exámenes y concursos .....	70
2. RESTRICCIONES OFICIALES A LAS ALUMNAS. 1857-1871 .....	72
2.1. Ingreso, pensiones y disciplina .....	76
2.2. Consecuencias de la enseñanza mixta: disposiciones para la con- vivencia .....	82
2.3. La enseñanza: limitaciones a las alumnas. Asignaturas, títulos y premios .....	84
2.3.1. Presencia femenina en las asignaturas .....	84
2.3.2. Programas y métodos .....	95
2.3.3. Exámenes y concursos .....	97
3. AMPLIACIÓN DE OPORTUNIDADES PARA LAS ALUMNAS. 1871-1900 .....	102
3.1. Ingreso y disciplina .....	103

3.2. Las pensiones y el interés por la formación femenina .....	109
3.3. Convivencia entre alumnas y alumnos .....	123
3.4. La enseñanza: supresión de las limitaciones a las alumnas. Asignaturas, títulos y premios .....	124
3.4.1. Presencia femenina en las asignaturas .....	124
3.4.2. Organización de los estudios .....	143
3.4.3. Los concursos a premios .....	144
Los concursos: desarrollo y circunstancias .....	144
Los premios de la Escuela Nacional de Música y Declamación: una controversia de largo alcance .....	163
<b>III.LAS PROFESORAS EN EL CONSERVATORIO DE MADRID ....</b>	<b>173</b>
1. LOS INICIOS. 1830-1957 .....	173
1.1. Las profesoras de arpa .....	180
1.2. Una figura excepcional: las repetidoras con sueldo .....	184
1.3. Las repetidoras .....	188
2. LAS PRIMERAS NUMERARIAS. 1857-1871 .....	190
2.1. Inicio de los cambios: el reglamento del 5 marzo de 1857 .....	190
2.2. Consolidación de las numerarias: diciembre 1857-1871 .....	192
2.2.1. Las primeras numerarias .....	194
Un paso atrás: las reformas de 1868 y el cese de las numerarias .	200
2.3. Una pionera: Elisa Arenas. Supernumerarios, ayudantes y auxiliares.....	202
2.4. Las repetidoras-auxiliares .....	209
3. AMPLIACIÓN DE POSIBILIDADES. 1871-1900.....	217
3.1. Las numerarias .....	221
3.1.1. Encarnación Lama, una vida dedicada al Conservatorio .....	221
3.1.2. Teresa Roaldés, la dama del arpa .....	227
3.1.3. Dolores Bernis, una arpista inquieta .....	229
Esmeralda Cervantes y Vicenta Tormo .....	234
3.1.4. Pilar Fernández de la Mora, primera maestra numeraria de piano .....	240
3.1.5. Carolina Casanova de Cepeda, primera maestra numeraria de canto .....	249
3.1.6. Laura Romea Parra, sucesora de Encarnación Lama .....	253
3.2. Repetidoras y honorarias .....	256
3.2.1. Circunstancias de las repetidoras y honorarias .....	264
3.3. Auxiliares .....	282
3.3.1. Las profesoras auxiliares .....	285
3.4. Supernumerarias .....	292

<b>IV. REPERCUSIÓN DE LA FORMACIÓN RECIBIDA EN EL CONSERVATORIO: MUJERES MÚSICAS.....</b>	<b>297</b>
1. MUJERES MÚSICAS.....	297
2. PERCEPCIONES ACERCA DEL TRABAJO MUSICAL FEMENINO EN EL SIGLO XIX...	300
3. LAS MUJERES PROFESIONALES COMO ESCAPARATE DEL CONSERVATORIO.....	306
3.1. Las mujeres en los discursos de los directores del Conservatorio ..	310
4. LAS PROFESORAS DE MÚSICA.....	313
4.1. La clase particular .....	315
4.2. Las maestras .....	318
4.3. Las profesoras de música en asociaciones .....	320
4.4. Profesorado femenino en otras instituciones .....	336
5. LAS INSTRUMENTISTAS.....	338
5.1. Las mujeres en los salones .....	339
5.2. Conciertos privados .....	344
5.2.1. La casa real .....	345
5.2.2. Salones privados .....	346
5.2.3. Conciertos organizados por profesores .....	354
La Sociedad de Conciertos Bernis .....	358
5.3. Las mujeres en los espacios públicos: teatros, salas de conciertos y asociaciones .....	359
5.3.1. Primer impulso asociacionista: años treinta y cuarenta .....	359
5.3.2. Ampliación de espacios de interpretación desde la década de los años sesenta .....	365
5.3.3. Salas de conciertos .....	372
El Conservatorio como espacio de sociabilidad musical .....	372
Otras salas de conciertos .....	377
5.3.4. Las mujeres en las orquestas: las arpistas .....	382
6. LAS CANTANTES.....	385
6.1. Actividad operística de las exalumnas del Conservatorio durante la primera mitad del siglo XIX .....	389
6.1.1. Manuela Oreiro de Lema, estandarte del Conservatorio .....	395
6.2. Actividad operística de las exalumnas del Conservatorio durante la segunda mitad del siglo XIX .....	397
6.3. La zarzuela: un campo de oportunidades .....	407
7. LAS COMPOSITORAS.....	425
7.1. Mujeres y composición .....	428
7.2. Perfil de las compositoras .....	433
7.3. Producción de las compositoras y su recepción .....	439

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>455</b>
<b>APÉNDICES.....</b>	<b>461</b>
1. DICCIONARIO PROSOPOGRÁFICO: LAS MUJERES EN EL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX.....	461
2. TABLAS .....	620
2.1. Asignaturas Reglamentos 1857 y 1868 .....	620
2.2. Alumnas matriculadas en armonía superior 1864-1870 .....	621
2.3. Disposiciones acerca del profesorado .....	622
2.4. Plantilla 1857 marzo .....	626
2.5. Plantillas reglamentos 1857-1868 .....	627
2.6. Otros nombramientos 1857-1871 .....	631
2.7. Profesoras Conservatorio 1871-1900 .....	632
3. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	639
3.1. Fuentes .....	639
3.1.1. Fuentes archivísticas .....	639
Archivo histórico administrativo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid .....	639
Archivo General de la Administración .....	643
3.1.2. Fuentes hemerográficas .....	644
Almanaques, calendarios, guías, estatutos y reglamentos .....	648
4. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO.....	649
<b>ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS E IMÁGENES.....</b>	<b>667</b>
TABLAS .....	667
GRÁFICOS .....	667
IMÁGENES .....	668

## ABREVIATURASYSIGLAS

AAEM: Archivo de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

AEM: Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

AGA: Archivo General de la Administración.

Ant.: Antiguo.

Art.: Artículo.

Aux.: Auxiliar.

Ayto.: Ayuntamiento.

BC: Biblioteca de Cataluña (catálogo).

BMAM: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

BNE: Biblioteca Nacional de España/Catálogo de la misma.

BNM-Ar: Biblioteca Nacional del Maestro, Argentina (catálogo).

Ca.: *Circa* (aproximadamente).

Comp.: Compilador.

Cont.: Contralto.

Coord.: Coordinador.

Dir.: Director.

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.

Doc. Bca.: Documentación Biblioteca del RCSM, Archivo histórico.

Dupl.: Duplicado.

Ed.: Editor.

ENM: Escuela Nacional de Música.

ENMD: Escuela Nacional de Música y Declamación.

int.: interina.

Leg.: Legajo. Salvo que se especifique lo contrario, se refiere a los documentos del Archivo histórico del RCSM.

Lit.: Litografía.

Mez.: Mezzosoprano.

Ms.: Manuscrito.

Nº: Número.

N<sup>os</sup>: Números.

Org.: Organizador.

op.: Opus.

p.: Página.

p<sup>a</sup>: Para.

pp.: Páginas.

Prof.: Profesor/a.

pts.: Pesetas.

RCSM: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid/Archivo y biblioteca del mismo.

rs.: Reales.

s/a: *Sine anno* (sin año).

s/f: Sin fecha.

Sop.: Soprano.

ss.: Siguietes.

Tripl.: Triplicado.

UME: Unión Musical Española.

Vol.: Volumen.

## INTRODUCCIÓN

Desde hace ya varios años han proliferado los estudios acerca de música y mujeres en España, con cierto retraso respecto al mundo anglosajón. Los primeros estaban enmarcados en la historia compensatoria<sup>1</sup>, buscando nombres de compositoras y sus obras. Paralelamente, comenzó a suscitarse el debate de cómo abordar el estudio de las mujeres en la historia de la música, generándose una serie de trabajos que se han ido multiplicando, profundizando en los primeros enfoques y ampliando las perspectivas<sup>2</sup>. Pero en el momento de comenzar

---

1 Ozaita, María Luisa: “Las compositoras españolas”, en Patricia Adkins Chiti: *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 397-442. Un hecho pionero en España fue la emisión de varios programas acerca de mujeres músicas en la entonces Radio 2 (hoy Radio Clásica) de Radio Nacional de España, “Mujeres en la Música”, en 1983, realizados por Marisa Manchado, Amelia Die Goyanes y Pao Tanarro Escribano.

2 Entre otros, Franco-Lao, Mari: *Música bruja*, Barcelona, Icaria, 1980; Digón Regueiro, Patricia: “Género y Música”, *Música y Educación*, Nº 41, 2000, pp. 29-54; Piñero Gil, Carmen Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia, Universidad de Oviedo, 2001; Piñero, C. C.: “La transgresión de Euterpe: música y género”, *Dossiers Feministes*, Nº 7, 2003, pp. 45-62; Piñero Gil, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Sociología y Antropología Social, 1998; Lorenzo Arribas, Josemi: “La historia de las mujeres y las historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones técnico-metodológicas”, en Marisa Manchado Torres (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas, 1998; Lorenzo Arribas, Josemi: *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1998; Lorenzo Arribas, Josemi: *La música y las mujeres en la Edad Media europea: relaciones y significados*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Departamento de Historia Medieval, 2004; Cascudo García-Villaraco, Teresa: “Los trabajos de Penélope musicológica: musicología y feminismo entre 1874 y 1994”, en M. Manchado: *Música y mujeres...*, pp. 179-190; Vega Toscano, Ana: “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar”, en M. Manchado: *Música y mujeres...*, pp. 135-158; Montagut, M<sup>a</sup> Cinta: “Las mujeres en la historia de la música: una aproximación”, *Eufonia. Didáctica de la Música*, Nº 25, abril 2002, pp. 6-14; Díaz Fernández, M<sup>a</sup> Dolores: “Discriminación e importancia de la mujer en la historia de la música”, en Fernando Trujillo Sáez; María Remedios Fortes Ruiz (editores): *Violencia doméstica y coeducación, un enfoque multidisciplinar*, Barcelona, Octaedro, 2002, pp. 105-116; Ramos López, Pilar: *Feminismo y música*, Madrid, Narcea, 2003; Zavala Gironés, Mercedes: “Estrategias del olvido. Apuntes sobre

esta investigación apenas se había indagado en otros aspectos de la relación entre música y mujeres, más allá de la búsqueda de los nombres que pudieran figurar en el canon de los grandes compositores, como la interpretación o la docencia. El objetivo del presente trabajo no era buscar grandes figuras sino, más bien, su pequeña historia; no solo aquellas que alcanzaron un gran reconocimiento, sino una visión más cotidiana. El interés se centró en desvelar cuál era la formación musical femenina en el siglo XIX, cuáles eran las expectativas de aquellas que se embarcaban en ella, cómo eran percibidas y tratadas por sus maestros y las personas de su entorno y si esta formación les había facilitado unas herramientas para la emancipación, el desarrollo profesional y una visibilidad social.

Estos interrogantes se vieron alentados por la constatación de la presencia

---

algunas paradojas de la musicología feminista”, *Papeles del festival de música española de Cádiz*, Nº 4, 2009; Ramos, Pilar: “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Nº 213, 2010, pp. 7-25; Loizaga Cano, María: “Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica”, *Musiker*, 14, 2005, pp. 159-172; Piñero Gil, Cecilia: Música y mujeres: género y poder: diez años después”, *ITAMAR*, Nº 1, 2008, pp. 201-211; Sánchez Torres, Ana: “Teoría feminista, complejidad y musicología”, en Rosa Iniesta Masmano: *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, Rivera Mota, 2011, pp. 409-427; Zavala Gironés, Mercedes: “Música y género”, en Magdalena Suárez Ojeda (coord.): *Género y mujer desde una perspectiva disciplinar*, España, Editorial Fundamentos, 2012, pp. 121-138; Picó Pascual, Miguel Ángel: *Sonidos en silencio. Música y mujeres en la España del siglo XIX*, Valencia, Ediciones M. Chelcoip, 2006; Álvarez Cañibano, Antonio *et al.*: *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008; Sánchez de Andrés, Leticia: “Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por los espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónica”, en Antonio Álvarez Cañibano *et al.*: *Compositoras españolas...*, pp. 55-72; Aller, Blanca *et al.*: *Creadoras de Música*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2009; Salas Villar, Gemma: *Música y Músicas, Materiales didácticos de Aula*, Conserjería de Educación y Ciencia, Centro de Profesorado y Recursos de Gijón, 2009; Bofill Levi, Anna: *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, España, Editorial Aresta, 2015; Pérez Colodrero, Consuelo: “De la gaditana Eloísa D’Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la restauración”, en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.): *Investigación y género. Logros y retos. I+G 2011*, Sevilla, Unidad para la Igualdad, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 1523-1543; Pérez, C.: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, Nº 5, 2014; Losada Gallego, Carmen: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. *Sofía Novoa*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia da Arte, 2015; Gimeno Arlanzón, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)”, *Anuario Musical*, 61, 2006, pp. 211-262; Vargas Liñán, Belén: “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de *La Moda de Cádiz*”, en F. Giménez Rodríguez; J. López González; C. Pérez Colodrero (eds.): *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Universidad de Granada, 2008, pp. 345-359; Vargas Liñán, Belén: “El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)”, en Begoña Lolo; Carlos José Gosálvez (eds.): *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, pp. 463-476; Encabo Fernández, Enrique: “De bailes, teatros y saraos... la música en las revistas femeninas: *El álbum de las familias* (1865-1867) y *La Violeta* (1862-1866)”, *Quadrivium*, Nº 5, 2014.

de una imagen arquetípica en textos y documentos en las alusiones encontradas acerca de la actividad musical femenina en el siglo XIX: mujeres dedicadas a la música como requerimiento social, como parte de su formación de adorno, sin demasiado interés en recibir una instrucción completa, expuestas al ridículo con sus mediocres interpretaciones en veladas ante un público que alentaba esta situación. Esta imagen se acompaña de la creencia de que el elevado número de alumnas en centros musicales se justifica por esa necesidad de adquirir un barniz cultural, sin objetivos profesionales, y que los buenos resultados obtenidos por muchas de ellas se deben a la benevolencia de los profesores. Ideas todas vistas en textos relativamente recientes y en algunas fuentes de la época, de las cuales parecen haber bebido aquellos.

Estos testimonios iban alimentando la curiosidad y la necesidad de comprobar si eran visiones sesgadas transmitidas hasta convertirse en lugares comunes o si, de acuerdo con otros datos que ya conocíamos, había una realidad distinta. Algunas de las suposiciones iniciales habían sido planteadas por Labajo, que apuntaba, tras analizar estas imágenes preconcebidas, que tantas mujeres no podían mostrar “una sordera despreocupada” ni una “estupidez innata” ante las críticas a su formación musical y que el que muchas se empeñaran en dedicarse a ello, más allá de su cultivo social, se debía a las posibilidades de inserción laboral<sup>3</sup>. Estas observaciones reafirmaron el interés por profundizar en la cuestión, en conocer tanto la base y el alcance de unas ideas desde nuestro punto de vista prejuiciosas como la justificación del planteamiento de Labajo.

Para canalizar estas inquietudes era fundamental centrarse en una institución educativo musical, conocer en profundidad los avatares de la enseñanza recibida por alumnos y alumnas y sus consecuencias. La opción más lógica fue el Conservatorio de Madrid. Fue el primer centro musical oficial en España y desde su creación, en 1830, pudieron acceder alumnas. No eran muchos los trabajos dedicados a esta institución<sup>4</sup>, si bien en los últimos años estos se han multiplicado,

3 Labajo, Joaquina: “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en M. Manchado: *Música y mujeres...*, pp. 91-94.

4 Algunos en los que se le presta atención, no siempre de forma exclusiva, son: Sopena Ibáñez, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967; Pérez Gutiérrez, Mariano: “Los Conservatorios Españoles: historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, *Música y Educación*, Madrid, 1993, Nº 15, pp. 17-48; Sarget Ros, M<sup>a</sup> Ángeles: “Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº 16, 2001, pp. 121-148; Sarget Ros, M<sup>a</sup> Ángeles: *Los Conservatorios de Música en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Servicio de publicaciones, 2002; Delgado García, Fernando: *Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social, 2003; Montes, Beatriz: “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de*

centrándose la mayoría en algunos de sus docentes (hombres) y en el desarrollo de algunos otros aspectos<sup>5</sup>, pero, salvo el artículo que Hélène Bénard dedicó a las profesoras de piano<sup>6</sup>, un acercamiento importante aunque breve, ninguno focalizado en las mujeres que, como alumnas y docentes, formaron parte de él.

- 
- Musicología*, Vol. XX, Nº 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España, I), pp. 467-478; Robledo Estaire, Luis: “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XXIV, Nºs 1-2, 2001, pp. 189-238; Robledo Estaire, Luis: “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nºs 7-8-9, 2000-2002, pp. 13-25; Cortizo, María Encina: “El concurso de composición de 1873 en la Escuela Nacional de Música: primera polémica entre Arrieta y Barbieri”, en Xosé Aviñoa Pérez (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 189-204; Veintimilla Bonet, Alberto: *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002; Salas, Gemma: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XXII, Nº 1, 1999, pp. 209-246.
- 5 Entre otros, Ferrer Rodríguez, Luis M.: “La asignatura de solfeo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX”, en Javier Marín López; Germán Gan Quesada; Elena Torres Clemente; Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1501-1517; García Velasco, Mónica: “Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005; Lafourcade Señoret, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid, 2009; Matía Polo, Inmaculada: *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010; López Rico, José: “Antonio López Almagro, maestro de harmonium”, *Música y Educación*, Nº 89, 2012, pp. 88-104; López Rico, José: “Antonio López Almagro, entre amigos. Relaciones que enriquecen la vida y el arte”, *Sineris, revista de musicología*, Nº 3, junio 2012, pp. 1-22; Miguel Fuertes, Laura de: “Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, en Luisa Morales; Walter A. Clark, (eds.): *Antes de Iberia: de Massarnau a Albéniz*, Almería, Asociación cultural LEAL, 2009, pp. 3-24; Miguel Fuertes, Laura de: “Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?”, en J. Marín; G. Gan; E. Torres; P. Ramos (eds.): *Musicología global...*, pp. 1769-1778; Montes, Beatriz: “El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)”, en José Martínez Millán; María Paula Marçal Lourenço: *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, Vol. III, pp. 1911-1924; Montes, Beatriz: “El primer libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nºs 16-17, 2009-2010, pp. 39-113; Moreno Guna, Miguel: *Estudio del planteamiento instructivo propuesto por José M<sup>o</sup> Beltrán en su “Método de Bajo profundo aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de Saxhorn, Bombardón, Contrabajo, Helikon, Bass-Tuba, Pellitton, etc. etc. bien sea que estén contruidos en tono de DO, de SI bemol, de FA o de MI bemol y que tengan 3 o 4 pistones o cilindros a rotación”*, Tesis doctoral, IE Universidad, 2015; Pons Casas, Assumpta: “Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nºs 16-17, 2009-2010, pp. 115-131; Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-87; Sánchez Martínez, M<sup>a</sup> Almudena: “El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 2, 2005, pp. 1597-1612.
- 6 Bénard, Hélène: “Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid en el siglo XIX”, *Arenal, Revista de historia de mujeres*, Vol. 7, Nº 2, 2000, pp. 383-420.

Otros trabajos cercanos a este fueron los de Joaquina Labajo<sup>7</sup>, quien justifica la ausencia de estudios sobre la educación musical femenina precisamente en las imágenes construidas de las que hemos hablado: frente al valor de las mujeres creadoras, “¿por qué dedicar un tiempo precioso al tratamiento de las que parecían haber pasado su frívola existencia entre jóvenes cursis y nunca llegarían a famosas intérpretes?”<sup>8</sup>. Nuestra investigación trata de compensar esta carencia y comprobar si merecía la pena o no.

El siglo XIX era el marco temporal elegido desde el principio por los motivos ya apuntados. Fue un periodo convulso en todos los aspectos y en el que se incrementaron los debates acerca del papel de las mujeres en la nueva sociedad, de los límites de su educación y de su actividad laboral. En un contexto de cambios sociales y educativos y de ideas de igualdad, a pesar de los avances, las mujeres seguían relegadas a un papel subordinado, siendo parte de unas transformaciones impulsadas por hombres que trataron de potenciar el papel de aquellas en la sociedad con unos propósitos bien definidos en los que los derechos que les otorgaron las mantenían en un segundo plano, enmarcadas en unos estrechos límites. Dado el papel que se adjudicaba a la nueva mujer burguesa, su formación debía ser cada vez mayor para asumir las responsabilidades de sus hogares y guiar la educación de sus hijos adecuadamente, pero los debates en torno a la educación femenina concluían en una formación moral más que una instrucción propiamente dicha. A pesar de las limitaciones, se abrió un proceso ya imparable.

Son muchos los estudios acerca de las mujeres en este contexto, sobre su formación y los trabajos a los que tuvieron acceso, pero en el mejor de los casos la música apenas se roza tangencialmente, seguramente en muchos casos debido a la concepción de esta disciplina como un elemento necesario pero superficial. Faltaba profundizar en la verdadera trascendencia que tuvo la dedicación musical en su avance social.

Abarcara prácticamente todo el siglo era un objetivo ambicioso, pero los importantes cambios que afectaron a las mujeres a lo largo de ese periodo acuciaban el interés por conocer cómo habían afectado esas transformaciones, si lo habían hecho, a las que se dedicaron a la música.

Por tanto este trabajo se articula en torno a varias ideas. Una de ellas, el análisis de la presencia femenina en el Conservatorio de Música de Madrid, único centro musical oficial en el siglo XIX en España, tanto en lo relativo a las

---

7 Labajo Valdés, Joaquina: *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid, Ediciones Endymión, 1988; Labajo, J.: “El controvertido significado...”.

8 Labajo, J.: “El controvertido significado...”, p. 85.

alumnas como a las profesoras. En el primer caso, el estudio de los requisitos de ingreso, las asignaturas que cursaron y el desarrollo de la docencia, la dotación de pensiones y otros aspectos. En el segundo, el número de maestras y sus categorías, modos de acceso, remuneraciones, trayectoria, etc. En ambos casos, comparando sus circunstancias con las de sus homólogos masculinos, para comprobar si había diferencias sustanciales entre ellos. Se intenta comprobar hasta qué punto la idea de que las jóvenes que ingresaban en el centro pertenecían a clases acomodadas y lo hacían con el propósito de completar una formación de adorno sin grandes aspiraciones, valorando también la posibilidad de que la adquisición de esa formación de adorno no tenía por qué estar reñida con el deseo de realizarla de forma rigurosa, o si lo hacían con la pretensión de desarrollar una carrera profesional. Se indaga también si desde el centro se mostró interés en alentar esas posibles vocaciones y en proporcionar a sus discípulas una instrucción seria en el ámbito musical.

Este trabajo quedaría incompleto sin comprobar qué hicieron esas alumnas tras su paso por el Conservatorio. Fueron varios los campos en los que pudieron desarrollar profesionalmente sus conocimientos. Además del apartado dedicado a ello, para mostrarlo se incluye un apéndice fundamental que ilustra este aspecto y refuerza las conclusiones a las que se llega en los anteriores: un diccionario donde se evidencia objetivamente la presencia femenina en la vida musical decimonónica en España y especialmente en Madrid. En él figuran casi quinientas mujeres relacionadas con el Conservatorio que desplegaron una actividad musical más o menos intensa. Algunos nombres que en él aparecen ya eran conocidos, pero era interesante mostrar de forma sistematizada la información disponible, además de haber encontrado datos nuevos o subsanado errores acerca de algunas de ellas. Se incluyen también algunas figuras que no estudiaron en el centro pero tuvieron alguna relación con él o con alguno de sus miembros. Es una forma de reconocimiento, además, a la labor de los colegas que a lo largo del tiempo las han recuperado e indagado acerca de ellas.

El Conservatorio se constituye así en el centro de una red de mujeres que aspiraron a hacer de la música su forma de vida. Es difícil concretar si eran conscientes de los caminos que abrieron, si existía un sentimiento de grupo, cuáles eran las relaciones entre ellas. Con la esperanza de que sirvan como base de futuras investigaciones, se enumeran espacios y actividades, además del propio Conservatorio, en los que participaron muchas de ellas, mostrando a numerosas mujeres que compartieron unos objetivos comunes.

## I. MÚSICA Y MUJERES EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

Para abordar el estudio de las mujeres en el Conservatorio es necesario incluir algunos apuntes acerca de cuál era la relación entre estas y la música y cómo se desarrolló durante el siglo XIX.

Este periodo está marcado por la democratización de la música. Su actividad se extendió desde los salones aristocráticos a los teatros, jardines, cafés, salones, etc.<sup>1</sup>, accesibles a todo el mundo, fenómeno ligado a diversos cambios sociales. El arte ya no tenía que ser cultivado por unos elegidos:

Basta echar una ojeada a la prensa musical [...] se multiplican los anuncios de métodos “simplificados”, piezas musicales arregladas y facilitadas, manuales de enseñanza destinados a los niños, a las damas y señoritas de la alta sociedad para quienes la música es un ornamento social muy apreciado, y a los aficionados de la nueva burguesía que emplean sus ratos de ocio en hacer música; pero también a los obreros.<sup>2</sup>

Además de la asistencia a espectáculos, aumentó el número de aficionados, así como la percepción de que la música era una opción profesional digna. Las reuniones particulares solían estar amenizadas por la interpretación de piezas vocales e instrumentales, preferentemente el piano, que se convirtió en una prueba de ascenso social, como se describe en *La Correspondencia Musical*, en 1882:

En estos tiempos en que la música ha adquirido un carácter universal y en los que no se puede entrar en una casa por poca que sea la comodidad de que en ella se disfrute, sin encontrar un piano o un armonium, o un organillo mecánico, bien puede un músico convicto aventurar algunas ideas acerca de las fases por que ha pasado un arte que goza hoy de tan inmensa popularidad.<sup>3</sup>

---

1 Nagore, María: “Un aspecto del asociacionismo en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2011, p. 221.

2 *Ibidem*, p. 212.

3 “Un poco de música”, *La Correspondencia Musical*, Nº 103, 20-12-1882.

Proliferaron los salones, espacios fundamentales en el devenir de la actividad musical decimonónica<sup>4</sup>. En ellos los aficionados compartían escenario con profesionales. La formación musical se convirtió en requisito indispensable en la formación de los jóvenes burgueses de ambos sexos, incrementándose la demanda de maestros y maestras. La música formaba parte de la educación de adorno que las señoritas debían adquirir. En principio no se esperaba que esta educación fuera exhaustiva, necesaria pero “que no confundiera el deleite con el desarrollo del talento”<sup>5</sup>. Aunque hubo muchas mujeres que alcanzaron un elevado nivel musical y eran alabadas por ello, también hubo muchas voces críticas hacia estas actividades musicales, tanto porque podían distraerlas de sus verdaderas obligaciones como por el insulto al arte musical que suponían las mediocres actuaciones que realizaban muchas de ellas. Se ha mantenido y transmitido hasta la saciedad la imagen de las jóvenes aprendiendo a tocar el piano o a cantar de forma poco rigurosa, para el dudoso lucimiento de sus habilidades, idea expresada en numerosas ocasiones con ironía y desprecio. Hay que añadir, sin embargo, que también muchos hombres eran criticados por la misma razón.

Es cierto que para muchos las mujeres no debían sobrepasar ciertos límites, a veces impuestos por ellas mismas, pero también hubo muchas que quisieron completar una formación exigente y que encontraron un respaldo por parte de familias, profesores y entornos favorables. Aun así, aún en tiempos recientes se hace hincapié en su imperfecta instrucción o lo limitado de su campo de actuación, así como en la idea de que solo jóvenes acomodadas estudiaban música.

Según Cecilia Piñero, “la actividad musical de las mujeres, pues, se desarrollaba en el ámbito privado al que estaban confinadas, y cuando irrumpían en la esfera pública tenían dos campos: la enseñanza musical y la interpretación casi exclusivamente vocal y en menor medida pianística”<sup>6</sup>, algo que compartimos en parte. Continúa Piñero: “A principios del siglo XX la enseñanza musical destinada a las mujeres se caracterizaba por la escasa profundidad de los estudios y una direccionalidad casi exclusiva en un adiestramiento pianístico y vocal sin grandes pretensiones”<sup>7</sup>, algo que matizará este trabajo.

4 Véase Alonso González, Celsa: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, 48, 1993.

5 Ballarín Domingo, Pilar: *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 56.

6 Piñero, Carmen Cecilia: “Mujer y música clásica: el largo camino hacia la plena participación”, en Jaqueline Cruz; Barbara Zecchi: *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, Madrid, Icaria, 2004, p. 397.

7 *Ibidem*.

La primera idea de Piñero conduce a una cuestión fundamental: a qué campos se permite acceder a las mujeres y por qué. La actividad musical de las mujeres debía desarrollarse en el ámbito privado, y cuando irrumpían en el público, su presencia se toleraba reproduciendo los roles ejercidos en aquel. Afirma Lucy Green que “las mujeres han participado principalmente en actividades musicales que, de alguna manera, permiten la expresión simbólica de las características ‘femeninas’”<sup>8</sup>. Por tanto, podrán cantar o tocar ciertos instrumentos, ya que para algunos son actividades reproductivas o recreativas, ajenas al intelecto, ligadas al cuerpo, no creativas<sup>9</sup>. Turina destaca “la grande desproporción que existe entre el número de mujeres que practican la Música y las que se dedican a la Pintura, a la Escultura y a la Poesía. Y es que en estas otras Bellas Artes, entrar significa crear, y en la Música no es precisa esta condición para entrar en ella”<sup>10</sup>. Además, como intérpretes se ponen en disposición de ser unos bellos objetos para ser exhibidos<sup>11</sup>. Pudiera parecer que la actividad musical serviría para consolidar el rol femenino vigente en la época, idea reforzada al examinar las publicaciones dirigidas a las mujeres, en las que en las escenas de lo que debía ser su vida cotidiana aparecen con frecuencia cantando o tocando el piano, en sus hogares o como objeto de lucimiento en las reuniones sociales, o bien como educadoras musicales<sup>12</sup>.

8 Green, Lucy: *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001, p. 25. Previamente despliega la idea, detallando lo que es considerado esfera pública y privada. En resumen, público y privado no son términos literales, sino “tipos de tareas marcadas por el género”.

9 Véase, por ejemplo, Green, L.: *Música, género...* Para Anne Higonnet, “Los valores de la actividad, imaginación, la producción y la sexualidad masculina estaban estrechamente ligados entre sí, y chocaban con la igualmente indivisible unidad de los valores de la pasividad, la imitación, la reproducción y la sexualidad femenina. Los hombres creaban obras de arte originales, mientras que las mujeres se recreaban a sí mismas en los hijos” (Higonnet, Anne: “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en Georges Duby; Michelle Perrot (dirs.): *Historia de las Mujeres, 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus Ediciones, 2000, p. 303).

10 Turina, Joaquín: “El feminismo y la música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Año VI, Nº 2, febrero 1914. Afirmación que consideramos desproporcionada ya que, por un lado, fueron muchas las mujeres dedicadas a la pintura y a la poesía; y por otro, en las artes plásticas, no siempre se da la creación, realizándose infinidad de reproducciones.

11 Véase Green, L.: *Música, género...*, especialmente los capítulos II y III.

12 Vargas, B.: “La música en la prensa femenina...”, p. 358. M<sup>a</sup> del Mar del Pozo nos recuerda la trascendencia de la iconografía, cuyo poder no es inocente: el artista “no sólo nos proporciona una visión de la realidad tal y como él la percibe, sino que también está participando en la creación de ideas populares” (Pozo Andrés, M<sup>a</sup> del Mar del: “La imagen de la mujer en la educación contemporánea”, en M<sup>a</sup> Mar del Pozo Andrés; Teresa Marín Eced (eds.): *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo*, Cuenca, Publicaciones de la Diputación provincial de Cuenca, Colección Letras de Mujer Nº 1, 2002, p. 242). La autora describe una exposición que mostraba cómo había sido reflejada la mujer desde 1830 a 1930; las imágenes respondían a “la construcción mental que los varones tenían de ella” (p. 244). La educación femenina era representada por la figura de “una mujer contemplativa, heredera de la me-

En cuanto a los instrumentos, su manipulación requiere una habilidad especializada. Según Green, no se trata de controlar su cuerpo, como en el canto, lo cual la une con la naturaleza; el manejo de un instrumento implica una relación con la tecnología y por tanto con la razón, propia de los hombres<sup>13</sup>. En el campo de la interpretación, algunos instrumentos son permitidos y otros consideran inadecuados. Se acepta, además del canto, la práctica del piano, el arpa y algunos instrumentos de cuerda. Se rechazan los de viento por la distorsión facial -afeamiento- que provocan al ser tocados, por la posible falta de capacidad pulmonar o por su relación con la guerra y otras muestras del poder viril; los demasiado voluminosos por la previsible dificultad para ser manipulados o transportados<sup>14</sup>; o el violoncello por la cuestionable postura que exige: era frecuente que las mujeres cellistas colocaran ambas piernas a los lados del instrumento, en una actitud más recatada<sup>15</sup>. Son muchos los obstáculos para que las mujeres puedan desarrollar una carrera interpretativa, relacionados en ocasiones con el control tecnológico, que les es negado, y la exhibición pública<sup>16</sup>.

La armonía y la composición son campos que les han estado vetados. Son disciplinas relacionadas con la creación y el intelecto. Para algunos, la interpretación tan solo requiere unas ciertas capacidades y una insistente práctica. La composición exige “técnica y control tecnológico contradiciendo asunciones patriarcales sobre la incapacidad de la mujer para todo tipo de actividad intelectual. Las definiciones de la mujer como emocional e irracional, sujeta al control de su cuerpo y no de su mente son amenazadas”<sup>17</sup>. También aquí se establecen jerarquías: se podía tolerar que compusieran pequeñas piezas, fáciles, de salón, pero no se las consideraba capaces de crear óperas o sinfonías. Es lógico pensar que las mujeres se centraran obras para instrumentos que les resultaban familiares y que podrían difundir con cierta facilidad.

Este debate también estaba presente en la España decimonónica. En 1881 Varela Silvari publicaba, citando a Parada y Barreto: “No comprendemos por qué el bello sexo no ha de dedicarse a la composición, poseyendo como posee dotes tan adecuadas al desempeño de ese arte; sobre todo la extremada sensibi-

---

lancólica heroína romántica, sentada a la vereda de un piano o con una leve mano apoyada en un libro de poemas” (p. 244).

13 Green, L.: *Música, género...*, p. 58.

14 El piano y el arpa, tradicionalmente femeninos a pesar de su volumen, escapan a esta consideración, según Franco-Lao, en parte por motivos económicos, ya que su posesión indicaba a los pretendientes el origen social de las mujeres (Franco-Lao, M.: *Música...*, pp. 33-37).

15 Véase Franco-Lao, M.: *Música...* y los trabajos de Josemi Lorenzo.

16 Véase Green, L.: *Música, género...*, especialmente el capítulo III.

17 Digón, P.: “Género...”, p. 43.

lidad”<sup>18</sup>. Silvari animaba a las mujeres al estudio de la armonía, contrapunto e instrumentación, celebrando la aportación que supondría la inspiración del bello sexo y cómo las ayudaría a su emancipación. Proponía para ello la creación de una asociación femenina, en la que solo participaran y juzgaran mujeres, algo que podría ser discutido, pues caben dos interpretaciones: que fuera lo mejor para no verse condicionadas por los hombres o que así no fueran comparadas con ellos. Aun así, el artículo contiene afirmaciones muy interesantes:

Hoy que la mujer toma parte en casi todos los trabajos que pertenecen a la humana inteligencia [...] sería de importancia suma la creación de una Sociedad musical de señoras [...] equivaldría a la verdadera presentación de la mujer en el gran mundo del arte, del cual está hoy muy retraída relativamente [...] podría añadirse la celebración de certámenes donde sólo se admitiesen obras de señoras, y donde sólo por ellas fuesen juzgados los pliegos artísticos que se presentasen a concurso. De esta manera la dama [...] se cuidaría muchísimo más de educarse y continuar el ejercicio de un arte que hoy [...] sólo conoce superficialmente, o que abandona, al menos, cuando empieza a tener algún valer artístico, o cuando podría disponerse, tal vez, a conquistar merecidos lauros o a esperar la justa compensación de continuados estudios y de tareas que en un principio le parecieron interminables.<sup>19</sup>

Turina, en el artículo citado, ensalza la figura del compositor y desprecia la del intérprete y el cantante, que se gesta “a base de puños, de machaqueo o de gritos”, si bien reconoce la valía de muchas de ellas, aunque desea que “el batallón femenino no intentara escalar regiones que deben estarle vetadas”. Recurre a argumentos tan peregrinos, pero instalados en el imaginario que ha marginado a las mujeres de esas actividades, como la visión estética en todas sus vertientes: lo inapropiado de verlas tocando instrumentos de viento o percusión, la fealdad de una de ellas o el consuelo de ver a señoritas agraciadas tocando viento metal, ya que la audición era insoportable. Niega la capacidad compositiva de las mujeres, afirmando que las que se consagran a ella pierden su belleza<sup>20</sup>. Lo cierto es que el implacable sarcasmo que rezuma todo el texto y la circunstancia de que el propio Turina fuese profesor de composición de algunas mujeres (por ejemplo, Elena Romero<sup>21</sup>) llega a hacer pensar si el artículo no es una mofa de todos los estereotipos vigentes o, al menos, que con el tiempo modificó sustancialmente su postura.

18 Varella Silvari: “La educación musical del bello sexo por asociación”, *La Correspondencia Musical*, Nº 29, 20-7-1881.

19 *Ibidem*.

20 Turina, J.: “El feminismo...”.

21 Sobre esta pianista, directora y compositora, véase Suárez Guaita, Pilar: *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo: el piano, la composición y la dirección de orquesta*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Departamento de Musicología, 2009.

Pero también hubo quienes celebraban las aspiraciones compositivas de las mujeres y lamentaban que no ocurriera más a menudo. Estas son las acogedoras palabras con las que se recibió una ópera compuesta por Luísa Casagemas, en 1894:

[...] no dejó de sorprendernos, y desde luego gratisimamente, ver figurar un nombre femenino entre los de los compositores de óperas serias sometidas al fallo público; pues estimamos que acaso sea la primera vez que esto acontezca, siendo lo general que las mujeres, en un arte que tan bien parece debe adecuarse a su exquisita sensibilidad y delicado gusto, se hayan limitado a ser ejecutantes, concertistas o profesoras, y a lo más componer piezas sueltas u obras de poco aliento, sin aspirar a ejercer en el arte una influencia positiva que realce el concepto intelectual de una parte tan importante de la humanidad, y que tan directa transcendencia ejerce en los destinos de la familia.<sup>22</sup>

Como es habitual, junto a la reivindicación, lo cual no es baladí, el recuerdo de la obligación primera. Más adelante, se habla de la actualidad de la discusión sobre la igualdad entre sexos y se celebra la programación de esta ópera, que se considera un gran avance para la causa de la mujer, augurando, si tiene éxito, “que será un estímulo poderoso para que el bello sexo salga de la rutina de la enseñanza que suele recibir”. Con esta frase pone el dedo en la llaga acerca de dos cuestiones: una, sobre la ya citada acerca de la pobreza de la enseñanza recibida en muchos casos, en gran medida, como dice, por la falta de expectativas. Y otra, relacionada con la anterior, alude a una de las razones que se alegan para que haya pocas mujeres en ciertos campos: la falta de referentes, de modelos.

Cuando las mujeres tratan de escapar de los espacios a los que se las limita, son duramente juzgadas<sup>23</sup>. Como ya se ha recalado, las mujeres pueden ejercer una actividad pública solo cuando es paralela a la privada; de este modo, pueden ser profesoras o cantantes, y en cierta medida intérpretes<sup>24</sup>. Si tratan de salirse de su esfera, a menudo se les atribuyen rasgos masculinos, fealdad (como afirmaba Turina) o incapacidad para formar una familia: sin las cualidades supuestamente femeninas se convierten en una especie de monstruo. Según Higonet:

22 “Las mujeres compositoras”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año VII, Nº 144, 15-1-1894.

23 Una muestra de ciertas posturas acerca de la instrucción femenina es la manifestada por Mariano Cardenera: esta no es mala para la mujer, “lo que no debe ofrecer duda es que no debe fomentarse, ni menos excitarse en ella, las aspiraciones a salir de su espacio” (citado en Ballarín Domingo, Pilar: “La educación de la mujer española en el siglo XIX”, *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, Nº 8, 1989, p. 259).

24 Green, L.: *Música, género...*, pp. 24, 55-56. Según Labajo, a través de la docencia musical, uno de los primeros trabajos permitidos a las pertenecientes a las clases media y alta, las mujeres, podían “desarrollar así sus atributos maternos” (Labajo, Joaquina: “Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900”, *Ritmo*, 516, 1981, pp. 23-25).

A las mujeres en cuyo trabajo podía percibirse el genio se las declaraba anormales o, en el mejor de los casos, asexuadas. Los atributos de la feminidad se oponían diametralmente a los del genio. En la medida en que una mujer aspiraba a la grandeza artística, se suponía que traicionaba su destino doméstico.<sup>25</sup>

Ciertas características pertenecen irremediabilmente a uno u otro sexo. Acerca de Teresa Carreño, en un concierto dado con su marido, se puede leer: “Los periódicos hacen grandes elogios de estos dos pianistas gigantescos y de la energía *masculina* [cursiva en el original] de la célebre Teresa Carreño...”<sup>26</sup>.

En la mayoría de los comentarios acerca de las mujeres músicas en el siglo XIX son inevitables las alusiones a la belleza, la modestia o las bondades como madre y esposa, atributos sin los cuales incluso un portentoso talento parece no tener valor.

En medio de estas consideraciones, lo cierto es que la música estaba presente en la formación de las niñas: en los colegios, en la enseñanza privada y academias, en las asociaciones y, poco a poco, en los conservatorios. Primero en el de Madrid, después en otros que fueron apareciendo gradualmente: en Barcelona el Liceo Dramático de Aficionados en 1837, convertido al año siguiente en el Liceo Musical y luego en el Conservatorio del Liceo, o en Valencia en 1879. Hubo otras escuelas y academias relevantes en otras ciudades que alcanzaron el estatus de conservatorios ya en el siglo XX.

Nuestro interés se centra en el primero. A pesar de su azarosa historia, ligada a los vaivenes políticos y sociales, y las continuas críticas que recibió, se erigió en el principal establecimiento de formación musical de la capital y, probablemente, de España. Fue el único centro musical estatal, y tan solo en él podían obtenerse títulos musicales oficiales en el siglo XIX, lo que lo sitúa en una posición especialmente relevante. Nació gracias a la influencia de la reina<sup>27</sup>, hecho por el cual recibió el nombre de Real Conservatorio de Música de María Cristina. Fue establecido oficialmente por Real Orden de 15 de julio de 1830<sup>28</sup>. Las clases dieron comienzo el siete de enero de 1831, aunque la apertura oficial se celebró el dos de abril del mismo año. Si bien a menudo fue tildado de mero centro de recreo, lo cierto es que gran parte de los principales músicos de ambos

25 Higonnet, A.: “Las mujeres y las imágenes...”, p. 303.

26 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año VII, Nº 145, 30-1-1894.

27 Para un mayor conocimiento del centro, véanse los citados trabajos de Montes, Robledo, Delgado, Sopena y otros.

28 Real Orden de 15-7-1830 estableciendo en la Corte un Conservatorio de Música, titulado de María Cristina, marcando el director, profesores y empleados de que se ha de componer, y sus correspondientes dotaciones anuales (*Gaceta de Madrid*, Nº 103, 26-8-1830). Como director fue nombrado el cantante italiano Francisco Piermarini.

sexos de la España de la época pasaron por sus aulas. El hecho que lo convierte en el eje de este trabajo es que desde su fundación en él pudieron formarse alumnas y hubo profesoras. A través del estudio de toda la documentación encontrada en y acerca de él, veremos cómo se desarrollaba la enseñanza, los objetivos, el papel de las niñas y mujeres, tanto alumnas como profesoras, y la incidencia de la formación recibida en el despliegue de una carrera profesional.

## **II. LAS ALUMNAS EN EL CONSERVATORIO DE MADRID**

Para estudiar las condiciones y circunstancias de las alumnas del Conservatorio hemos dividido el periodo que nos ocupa en tres partes. La primera abarca desde la fundación del centro hasta la publicación del reglamento de diciembre de 1857. Son años azarosos, con varias crisis e importantes cambios y la búsqueda de una cierta consolidación que parece estar siempre en la cuerda floja. Existen diferentes razones que nos han conducido a acotar este periodo. Una de ellas es que se caracteriza por una cierta flexibilidad a la hora de precisar la duración exacta de los estudios; otra, más importante, es que en ningún reglamento ni disposición se hace alusión alguna a la conveniencia, aceptación o prohibición a las alumnas para cursar cualquier asignatura. El análisis de las fuentes permitirá constatar cuál fue la realidad.

La segunda la hemos enmarcado entre diciembre de 1857 y julio de 1871. El reglamento publicado en la primera de estas fechas surge como consecuencia de la aprobación de la Ley Moyano. Es la primera vez que se alude a asignaturas a las que pueden asistir niñas y en las que las mujeres pueden ejercer la docencia. Aunque la Revolución de 1868 provocará importantes cambios en el centro, estos no afectan esencialmente a la situación de las alumnas.

En el tercer y último periodo, desde la publicación del reglamento de julio de 1871, lo más interesante es que, por primera vez, se permite de forma expresa, al menos teóricamente, la asistencia de las alumnas a todas las clases.

### **1. LOS INICIOS. 1830-1857**

El Real Conservatorio de Música de María Cristina fue fundado en 1830, a instancias de esta reina. Fue el primer centro oficial de música de España. Para su organización y reglamentación se tomaron como modelos los conservatorios

de París, Milán y Nápoles<sup>1</sup>.

Durante este primer periodo el Conservatorio estuvo regido, básicamente, por un reglamento aprobado en enero de 1831<sup>2</sup>, que será matizado por diversos proyectos, disposiciones y reales órdenes. En este tiempo, a pesar de las numerosas iniciativas para regular el funcionamiento del centro, hubo varios aspectos fundamentales en los que no se llegó a fijar una normativa clara, como la duración de los estudios (sí se marcaron los años necesarios para algunas asignaturas, como el solfeo), los requisitos que debían cumplir los aspirantes a profesores y, sobre todo, si las alumnas podían acceder o no a todas las asignaturas.

### 1.1. Ingreso, pensiones y disciplina

Desde la creación del Conservatorio de Madrid hubo alumnas matriculadas<sup>3</sup>. En diversos documentos relativos a su fundación se destaca esta circunstancia. En la exposición del reglamento de 1831 se resaltaba, como uno de los objetivos del centro, la formación de profesoras que en su momento sustituyeran a los hombres en la formación musical de las niñas. También se hacía hincapié la formación de cantantes de ambos sexos:

En él se formarán alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España *Profesoras* que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los *Profesores* en la enseñanza de las señoritas. Producirá también este establecimiento cantores y cantoras para la Escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a la Italia por sus operistas de ambos sexos<sup>4</sup>.

1 Acerca de la fundación del Conservatorio de Madrid, cfr., entre otros, Robledo, L.: “La creación del Conservatorio...”; Montes, B.: “La influencia de Francia e Italia...”; Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*

2 *Reglamento interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Imprenta Real, 1831 (Doc. Bca. 1/31). Está transcrito en la *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Ministerio de Fomento, Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, pp. 18-44 (Doc. Bca. 2/12) y en *La Escuela Nacional de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia, 1876*, Madrid, Imprenta y fundación de J. Antonio García, 1876. La versión impresa se ha localizado en la BNE; en el RCSM se conserva un ejemplar manuscrito. Hay varios documentos, notas y borradores de este reglamento en Doc. Bca. 1/8, 1/9 y 1/27.

3 Bénard, muy crítica con la formación recibida por las niñas en las clases de piano, reconoce el “carácter pionero de las intenciones” del Conservatorio, por la forma en que se contempla a las mujeres, alumnas y profesoras, en sus estatutos (Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 391).

4 *Reglamento...* 1831.

Uno de los propósitos del centro era, por tanto, que de sus aulas salieran mujeres profesionales, aunque la formación de adorno, para ambos sexos, también fuera tenida en cuenta:

Además de los internos alumnos y alumnas de Real nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general de externos, así profesores como aficionados, aquellos para el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino, y estos para ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones.<sup>5</sup>

Sin embargo en 1855, en un documento sobre la organización del establecimiento enviado a la Secretaría de las Cortes, se dice que en esta primera época el principal objeto del Conservatorio era la instrucción de los veinticuatro alumnos internos, mientras que “la enseñanza de externos era accesoria”<sup>6</sup>. Es decir, el objetivo primordial era la formación de profesionales, especialmente en el ámbito de la lírica, y de forma secundaria la de aficionados. De hecho, en poco tiempo ya sobresalieron algunas voces que, con las generaciones posteriores, participaron activamente en el desarrollo de la zarzuela moderna<sup>7</sup>. Con este comentario no se restaba importancia a la formación impartida a los externos. Entendemos que se hacía hincapié en los internos para justificar el presupuesto invertido en ellos y con la alusión a los externos podría pensarse que se refieren especialmente a los aficionados que pudiera haber matriculados, aunque entre ellos también hubo después muchos profesionales.

Diez años después de su fundación, en el Proyecto de Reglamento de 1840, el Conservatorio era definido como un colegio que debía proporcionar a las clases menos acomodadas “una instrucción completa ya en la Música, ya en la Declamación”<sup>8</sup>. No se contemplaba como lugar de recreo, ni de educación de adorno ni para clases acomodadas. Los alumnos y alumnas que ingresaran en él serían formados para ejercer una carrera. Evidentemente siempre hubo discípulos que no querían dedicarse profesionalmente a la música, pero desde el establecimiento se manifiesta claramente, a través de todo tipo de documentos, que el principal objetivo era formar adecuadamente a los que sí lo pretendían.

Durante sus primeros años el Conservatorio fue el centro en el que algunos estudiantes, especialmente los internos, recibían prácticamente toda su forma-

5 Ibídem.

6 Apuntes sobre la organización del Conservatorio mandados al oficial 1º de la secretaría de las Cortes, 23-2-1855, borrador sin firma (Leg. 10/28).

7 Cotarelo y Mori, Emilio: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Edición facsímil, Madrid, ICCMU, 2000, p. 172.

8 Proyecto de Reglamento 1840 (Leg. 3/48).

ción<sup>9</sup>. En 1831 la edad mínima de ingreso era de 12 años, según la clase de alumno. Dado lo irregular de la enseñanza primaria, sobre todo para las niñas, para muchos y muchas la instrucción recibida aquí era seguramente la única. De hecho, en el primer reglamento, entre los requisitos para ingresar no se especifica el de haber recibido formación previa de ningún tipo. En el Conservatorio, además de las materias musicales, se impartían disciplinas de enseñanza general.

El reglamento de 1831 estipulaba seis clases de alumnos<sup>10</sup> cuyas obligaciones, requisitos de ingreso, ajuar que debían aportar y otros asuntos relacionados con su permanencia en el centro son descritos cuidadosamente<sup>11</sup>.

Los de 1ª, 2ª, 3ª y 5ª clase debían llevar certificación de un maestro de música demostrando que tenían aptitudes para el canto, un dato que refuerza el hecho de que el Conservatorio se creó para abastecer la escena lírica. Por tanto, los internos y los gratuitos, independientemente de que estudiaran otros instrumentos, debían estudiar canto. La certificación de los de la clase 4ª debía acreditar que el aspirante tenía disposiciones para el ramo que quería aprender.

Los alumnos de la 1ª, 2ª y 5ª clase de ambos sexos estaban obligados a no abandonar la carrera sin haber ganado el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio, no siendo considerados discípulos del mismo si lo hacían. Se trataba de garantizar que las ayudas concedidas no fueran desperdiciadas. Los demás alumnos podían optar al título voluntariamente. Para asegurar el cumplimiento de este punto e impedir que los estudiantes que no hubieran terminado su formación según el criterio de los profesores, que eran los que tenían la última palabra en este punto, pudieran abandonar el centro, se publicaron numerosas disposiciones<sup>12</sup>.

9 Cuando desaparece el internado se suprimen las asignaturas no musicales. La formación que recibieran fuera del centro no la podemos conocer, aunque sí se hablará de algunos requisitos mínimos que se exigían a los que solicitaban ingresar.

10 1ª Gratuitos de ambos sexos: internos; 2ª Auxiliados de ambos sexos: externos (gratuitos); 3ª Pensionistas o contribuyentes de ambos sexos de toda educación: internos. Pagan 4800 reales anuales; 4ª Gratuitos de ambos sexos de solo educación facultativa: externos; 5ª Medio pensionistas de ambos sexos de toda educación que solo pagan alimento y equipo: internos. Pagan 2880 reales anuales; 6ª Contribuyentes de ambos sexos: externos. Pagan 1440 reales anuales.

11 Véase "Instrucciones particulares para los empleados, maestros y alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid. 1830" (Doc. Bca. 1/18), donde se dedican varios apartados a las diferentes obligaciones a las que estaban sujetos los alumnos de las distintas clases.

12 Por ejemplo, Real Orden de 12-4-1832, ordenando que los alumnos del Conservatorio de las clases 1ª, 2ª, 4ª y 5ª no puedan bajo pretexto alguno dejar de asistir a las enseñanzas que solicitaron (Legs. 2/8, 2/16). Paralelamente se suceden las solicitudes de padres que desean sacar a sus hijos del centro sin que esto les cause problemas y pidiendo certificados de los estudios cursados (Legs. 2/9, 2/11). Como consecuencia, se publica otra Real Orden el 27-6-1832, mandando se lleve a efecto lo ordenado en abril

La existencia de estas medidas sin que constara un plan definido de estudios, siendo los maestros quienes decidían cuándo cada alumno podía darlos por finalizados, provocó la publicación de órdenes como la que, en 1834<sup>13</sup>, ordenaba que se limitaran los cursos del Conservatorio y recordaba que a nadie se le podía impedir que abandonara los estudios cuando le acomodara (en tal caso, sin conseguir el título). Por otra parte, según el reglamento el título obtenido servía de honor y recomendación en el ejercicio de su arte, pero no era obligatorio para el desarrollo de una carrera artística.

En la *Gaceta de Madrid*<sup>14</sup>, varios meses antes de la aprobación del primer reglamento, figuran especificaciones que no aparecen en este, como que los alumnos internos pensionados serían veinticuatro; que la clase de alumnos externos auxiliados por el Conservatorio que por edad (más de quince años) no pudieran ser internos debían ser menores de dieciocho años, una opción para aquellos que no tuvieran recursos pero ya no podían optar a ser internos; o que los que quisieran instruirse en composición o en instrumento serían admitidos y matriculados como alumnos externos. Es decir, solo podían pretender ser internos los aspirantes a cantantes. Además los alumnos pensionistas internos (3ª clase) debían pagar su manutención “siendo menor la cuota cuando se dediquen al canto para seguir esta profesión, que cuando lo hagan por adorno”. En el reglamento no se hacen distinciones por esta causa pero es interesante esta apreciación, que confirma la vocación formativa del centro tanto profesional como de adorno y la relevancia de la práctica musical para aficionados, convirtiéndose esta en un aditamento social a cuyo estudio dedicaban varios años.

---

(Leg. 2/16) y la Real Orden de 11-5-1833 resolviendo algunas proposiciones hechas por el director del Conservatorio, ratificando la orden de 12-4-1832 y ampliando las obligaciones a los alumnos de declamación (Leg. 2/55). El 4-7-1833 se publica en la *Gaceta de Madrid* otra Real Orden disponiendo que los alumnos del Conservatorio de música y de la Escuela de declamación en él establecida “no pueden obtener plaza o destino alguno de su carrera música o declamatoria, sin que presenten una certificación del director del Conservatorio, por donde se acredite que concluyeron enteramente su enseñanza, y se hallan en estado de desempeñar tales plazas o destinos”. Otras disposiciones: Real Orden de 31-1-1835 disponiendo que los alumnos que abandonen la enseñanza antes de concluir la carrera abonen los gastos que con ellos se hayan hecho por manutención, equipo y pensiones (Leg. 2/136); Real Orden de 18-11-1835 concediendo permiso para que los alumnos participen en algunas óperas (Leg. 2/180); *Libro de Actas de la Junta Facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina el que da principio el 5 de septiembre de 1838. 1838-1868*, sesión de 5-7-1840: se lee minuta que se va a pasar al gobierno pidiendo que se precise a los alumnos que no abandonen los estudios hasta concluirlos completamente y que de abandonarla satisfagan una compensación.

- 13 Real Orden de 7-3-1834 (Leg. 2/103). Ese mismo año Nicasia Picón abandonó el centro por Real Orden concediendo a su padre que lo hiciera (Leg. 2/133). A pesar de la Real Orden de marzo, se insiste, a lo largo del tiempo, en avisar a los alumnos de que no pueden abandonar los estudios hasta finalizarlos (Véase *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 5-7-1839).
- 14 *Gaceta de Madrid*, 26-8-1830.

El mero hecho de que se contemple esta formación es muy significativo, como reflejo de lo que una parte de la sociedad, más acomodada, reclamaba. Sin embargo, no se ha encontrado prácticamente ninguna otra alusión a la formación de adorno en la documentación del establecimiento a lo largo del siglo, aunque sí la insistencia en el bien social y en la carrera que posibilitaba a numerosos jóvenes de ambos sexos.

Esta medida manifiesta la realidad de que los alumnos que iban a estudiar para dedicarse profesionalmente a la música pertenecían a clases económicamente desfavorecidas<sup>15</sup>. La documentación muestra continuas pruebas de la orientación profesional del Conservatorio y del afán por dotar a sus discípulos de una educación musical completa, en contra de la percepción de la institución como lugar de recreo para personas acomodadas y donde se impartía una mala formación<sup>16</sup>.

A lo largo de la historia del centro se alude con frecuencia a los escasos recursos de sus alumnos y alumnas. Las peticiones de ayudas para realizar o continuar los estudios de música como única posibilidad para alcanzar una posición digna y poder sostener a la familia son continuas, tanto para ingresar como para obtener ayudas económicas o instrumentos para poder continuar los estudios. Es difícil conocer el origen de todos los estudiantes, pero algunos datos aportan algunas pistas. El padre de Raimunda Giral solicitó para ella, en 1833, una plaza de interna, que no obtuvo por no existir vacantes, consiguiendo que fuera tenida en cuenta para cuando hubiera alguna<sup>17</sup>. Juliana Cantera solicitó lo mismo, pero le fue denegado<sup>18</sup>. El padre de Luisa García agradecía en 1833 la pensión de 120

15 Los alumnos internos y los externos auxiliados debían presentar certificaciones del cura párroco que justificaran pertenecer a familias pobres (*Gaceta de Madrid*, 26-8-1830).

16 Algunas de estas críticas surgían del propio centro, como las razones que alega Pedro Escudero, maestro del mismo, y que veremos más adelante. En 1841, en una misiva de los maestros dirigida a los diputados, se defendían de las acusaciones de que el centro era un “Establecimiento de mero gusto y recreo” y justificaban la importancia de los estudios en él impartidos (“Breve relación que presentan los maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los Señores Diputados de la nación con el objeto de que puedan tener un exacto conocimiento al tratar de los presupuestos generales de este establecimiento, gastos que ocasiona y beneficios que reporta a la nación”, 31-5-1841. Extraído de la *Memoria acerca... 1892*). Sopena afirma que el Conservatorio, en sus inicios, era realmente un “internado de señoritas” y que a finales de los años treinta no terminaba de “ajustarse como centro de enseñanza y no de adorno” (Sopena, F.: *Historia crítica...*, pp. 30 y 48). Según Bénard “conforme transcurre el siglo, todo pasaba en el Conservatorio [...] como si se tratara de una formación rápida y fácil, asequible a cualquiera para adquirir un trabajo remunerado que requiera poca calificación y un nivel de estudios bajo” (Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 388). La misma autora considera el recién creado Conservatorio una escuela del “buen gusto” para la nueva burguesía urbana y para los hijos de artistas vinculados a la corte, apoyándose en los elevados precios que debían pagar los alumnos contribuyentes. Pero ya hemos visto que había varios tipos de alumnos gratuitos (auxiliados) y en este apartado se comprueba cuántos numerosos eran los estudiantes sin medios y las medidas existentes para ayudarles.

17 Real Orden de 27-1-1833 (Leg. 2/30). En el mismo legajo hay otra petición similar de un alumno.

18 Real Orden de 2-5-1833, negando a D<sup>a</sup> Juliana Cantera la admisión de alumna del Conservatorio (Leg. 2/52).

reales mensuales concedida a la susodicha alumna<sup>19</sup>. En 1846, la viuda de un teniente coronel pidió que se le facilitara un piano del Conservatorio para que su hija pudiera estudiar<sup>20</sup>.

### 1.1.1. Las primeras alumnas pensionadas del Conservatorio

Al nacer el Conservatorio se concedieron veinticuatro plazas internas gratuitas, doce para cada sexo, en rigurosa igualdad. Estos alumnos eran mantenidos por el gobierno, pero debían dedicarse a la carrera teatral “para que de algún modo satisfagan los gastos que se han hecho para su enseñanza”<sup>21</sup>. Serían examinados por el director para comprobar si tenían disposición para el canto y debían cumplir unas normas especiales, entre las cuales figuraban recibir solo una visita semanal de sus familias, abstenerse de tener familiaridad con los externos, durante la muda de voz se ocuparían de las clases de piano, acompañamiento y composición, se les prohibía dedicarse a instrumentos de viento, una vez terminados los estudios se comprometían a trabajar en teatros del país durante seis años, etc. El control era tal que el padre de Teresa Viñas tuvo que cursar una solicitud a la Reina Gobernadora a través del director del Conservatorio para que se concediera permiso a su hija para contraer matrimonio<sup>22</sup>.

Las doce alumnas pensionadas el primer año fueron: María Dolores García, Florentina Martínez Campos, Ana López, Manuela Oreiro Lema, Adelaida Villar Bustos, María Carmona, Antonia Plañol, María Teresa Viñas, María Dolores Carretero, Micaela Villó, Josefa Pieri y Escolástica Algobia<sup>23</sup>. Resulta difícil concretar las circunstancias familiares de todas ellas, pero al menos dos eran hijas de profesores del propio centro, Manuel Pieri y Venancio López<sup>24</sup>, maestros de lengua italiana y contrabajo respectivamente.

19 Carta de Fernando García Gil de la Cuesta, fechada el 21 de abril de 1833 (Leg. 0/584).

20 Solicitud del 10-9-1846 (Leg. 6/27). La ilegibilidad de la letra impide descifrar los apellidos de la alumna y de la madre.

21 “Instrucciones particulares para los empleados, maestros y alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid. 1830”, Cap. X (Doc. Bca. 1/18). Estas instrucciones incluyen lo expuesto en el reglamento, más numerosas normas y exhaustivas disposiciones que no sabemos hasta qué punto fueron aplicadas. El 15-7-1830, en la Real Orden disponiendo se establezca el Conservatorio, se ordena corregir y publicar el reglamento. Es posible que estas Instrucciones fueran el germen del reglamento definitivo.

22 Leg. 2/154. Se concedió el permiso por Real Orden de 30-5-1835.

23 Real Orden en la cual S. M. se ha dignado conceder doce plazas de alumnos internos gratuitos y doce de alumnas internas, con expresión de sus nombres y pueblos de su domicilio, 6-10-1830 (Leg. 1/12; *Gaceta de Madrid*, N° 124, 14-10-1830).

24 Cartas agradeciendo las pensiones concedidas (Legs. 0/177-185). Aunque solo disponemos de las firmas y no hemos encontrado más alusiones, dada la coincidencia de los nombres suponemos que efectivamente eran los profesores del centro.

La inversión del gobierno no fue baldía: la mayoría de estas primeras pensionadas respondieron a las esperanzas depositadas en ellas. La primera fuente que nos resulta útil para hacer un seguimiento de las alumnas es el listado, redactado en 1841, de los discípulos que habían pasado por las aulas del centro y se encontraban trabajando en esa fecha<sup>25</sup>. En él se cita a siete de esas primeras pensionadas. Manuela Oreiro Lema, Micaela Villó, Antonia Plañol (o Plañiol) y María Carmona figuran como cantantes. Josefa Pieri, Dolores Carrelero y Dolores García lo hacen bajo el epígrafe “Alumnos que ejercen eventualmente en lecciones, funciones, etc.”, al igual que Ramona Silvestre, que fue aceptada como interna para cubrir la plaza que dejó vacante Adelaida Villar Bustos<sup>26</sup>. De las otras cinco, sabemos que algunas ejercieron puntualmente la profesión<sup>27</sup>.



Imagen 1. Manuela Oreiro de Lema<sup>28</sup>

- 25 Estado de los alumnos de ambos sexos que han recibido enseñanza en el Conservatorio de Música y Declamación María Cristina y se hallan ejerciendo la profesión, ya en destinos fijos, ya eventualmente, con expresión de los sueldos y utilidades que les reporta, desde su creación en 1830 hasta la fecha, borrador, 25-6-1841 (Leg. 4/18). Véase también Leg. 5/84. Se encuentra incluido en el *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en este establecimiento*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866, al que se añaden los alumnos desde 1842 hasta 1866 (Leg. 17/1; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-3-1866).
- 26 Real Orden concediendo plaza de alumna interna gratuita del Conservatorio, 14-10-1831 (Leg. 1/70).
- 27 En el Diccionario que se incluye en este trabajo encontramos más detalles acerca de la dedicación profesional de las alumnas.
- 28 Tomada de Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 174.

### 1.1.2. Otras ayudas concedidas por el centro

A lo largo de los años fueron muy numerosos los beneficiarios de las distintas ayudas que concedía el Conservatorio. Las continuas peticiones y concesiones confirman la necesidad que tenía la mayoría de los alumnos de realizar los estudios para dedicarse profesionalmente a la música y las dificultades económicas para lograrlo<sup>29</sup>.

En mayo de 1831 se aprobó la creación de una Escuela de Declamación supeditada al Conservatorio<sup>30</sup>. Sus estudiantes debían cumplir unas normas específicas. Las medidas tomadas hacen ver que iba dirigida especialmente a personas poco favorecidas: se consignaba una cantidad para “los infelices” que no tuvieran medios para continuar sus estudios, o aquellos que tuvieran que dejar otra ocupación que les “procurara subsistencia”; debían presentar certificación del cura párroco que justificara pertenecer a familia sin recursos y los documentos requeridos debían estar extendidos en papel del sello de pobres<sup>31</sup>. En 1834 se crearon dos tipos de pensiones: 120 reales mensuales para los que tuvieran mejores disposiciones y 80 para los demás<sup>32</sup>.

No eran infrecuentes las recomendaciones para la admisión de alumnos y la concesión de ayudas<sup>33</sup>. Destacamos algunas por lo pintoresco e ilustrativo. El mismísimo Virués (que participó en la redacción del reglamento y fue el creador de la *Geneufonía*, primer tratado de composición adoptado en el Conservatorio<sup>34</sup>) recomendó a “la hermana de Ángel Villalobos [...] con particular voz, conocimiento y práctica de canto y piano [...] es huérfana [...] dará lustre

29 Por ejemplo, se conceden a Manuela Villó y Carlos José Sentiel plazas de alumnos auxiliados, la primera con 240 reales mensuales y el segundo con 200 (Leg. 1/29: 19-12-1830). Otros ejemplos en Legs. 0/584, 0/605, 1/74, 2/50, 2/22, 2/50, 2/108. Entre ellos encontramos a Joaquín Reguer, después famoso cantante.

30 Acerca del establecimiento de esta especialidad, véase Barba Dávalos, Marina: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis doctoral, Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013, pp. 117 y ss.

31 *Gaceta de Madrid*, Nº 61, 17-5-1831. También figuran los horarios (sin distinguir departamento de alumnos y alumnas), edades de ingreso (debían tener entre 15 y 18 años los chicos y entre 12 y 18 las chicas), número de alumnos (como máximo cuarenta, de ambos sexos). No podían abandonar la enseñanza hasta haber acabado el curso y obtenido la certificación, una vez reconocidos aptos para emprender la carrera teatral.

32 Real Orden de 21-2-1834 (Leg. 2/99).

33 Por ejemplo, carta del recién nombrado profesor Joaquín Caprara recomendando a la sobrina del actor Antonio Silvestre para una pensión vacante (Leg. 0/277). Así parece que fue: recayó sobre Ramona Silvestre (Véanse Legs. 0/280 y 1/70). Los expedientes 268 a 288 del legajo 0 están clasificados precisamente como cartas de recomendación en apoyo de solicitudes de admisión de alumnos, 1830-1832. Otras en Legs. 0/563, 2/30. Remitimos a esta documentación para profundizar en la cuestión.

34 Véanse Robledo, L.: “La creación del Conservatorio...”; Legs. 0/12 al 0/16, 1/39; Doc. Bca. 1/7, 1/15, 1/16, 1/27.

al conservatorio por sus disposiciones musicales<sup>35</sup>. Además del indispensable requisito de una imperiosa necesidad (era huérfana, aunque tenía un hermano), es inevitable la referencia a sus capacidades; esta referencia es una constante: todos los discípulos del centro, hombres o mujeres, eran su mejor propaganda, y existía una profunda preocupación por la imagen que pudieran transmitir.

Hay un caso que ilustra las contradicciones de la época y el interés del Conservatorio en formar profesionales de ambos sexos. Micaela Villó fue alumna interna y a su hermana Manuela se le concedió una ayuda mensual en diciembre de 1830. Ante las faltas de la segunda a algunas clases, desde el centro se dirigió una carta a su padre en febrero de 1831 en la que se expresaba asombro ante este hecho, ya que este se había quejado “de la suerte por no poder cultivar los dones con que la Naturaleza favoreció a sus hijas”. Se prevenía que se descontaría la pensión diaria y se retiraría la ayuda si la situación persistía, “para que se digne emplear sus beneficios en quien sepa aprovecharse de ella con más interés y agradecimiento”<sup>36</sup>. Más adelante, en 1832, su padre solicitó que Micaela pudiera abandonar el centro antes de finalizar los estudios y sin tener que reintegrar la pensión invertida. Las dos hermanas abandonaron el Conservatorio ese mismo año<sup>37</sup>. Dado el evidente interés por la formación de sus hijas, sorprende la actitud del padre. Parece que no estaba de acuerdo con la formación impartida o que estaba impaciente por que las muchachas impulsaran su carrera profesional. Las dos desarrollaron después una fructífera carrera.

### 1.1.3. Desaparición del internado: nuevas condiciones para los alumnos

Tras varios años de crisis<sup>38</sup>, en 1838 se produjo una profunda transforma-

35 Carta de 27-4-1831 (Leg. 0/281).

36 Libro 160: *Órdenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-1832*: 1-2-1831.

37 Leg. 2/9: 4-6-1832. Debemos aclarar y completar la información encontrada en diversas fuentes, en algunos casos errónea o confusa, y que puede llevar al equívoco. En el centro se matricularon Micaela (interna) y Manuela (externa auxiliada), hijas de Ventura Villó. Posteriormente cambiaron sus nombres por los de Carlota y Cristina, respectivamente. Saldoni habla de Manuela Villó como primera pensionada del centro y que luego fue primera tiple con el nombre de Cristina (Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Edición facsímil de la edición de: Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881. Jacinto Torres, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, Tomo IV, p. 372), si bien la interna fue Micaela (después Carlota). En las entradas correspondientes en el *DMEH*, Vol. 10, 2002, pp. 949-50, no aparecen los nombres originales de ambas alumnas. Por otra parte, Cotarelo y Mori cita, tomando probablemente como referencia a Saldoni, a “Micaela (después Cristina) y su hermana Manuela”, lo cual es un error (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 171).

38 Nacido el Conservatorio bajo la protección real, tras la muerte de Fernando VII en 1833 surgieron los problemas. Había dificultades económicas y la institución corría peligro. Por la Ley de Presupuestos de 26 de mayo de 1835 el Conservatorio fue eliminado de los mismos. Continuó su labor gracias al trabajo desinteresado de algunos de sus profesores, que siguieron impartiendo sus clases gratuitamente (Leg.

ción del Conservatorio<sup>39</sup>. La consecuencia más llamativa fue la desaparición del internado, convirtiéndose el centro en una escuela de música con alumnos externos.

Esta medida dificultó aún más a alumnos de otras provincias la posibilidad de estudiar en el Conservatorio, limitándose la influencia de este prácticamente a Madrid<sup>40</sup>. La existencia del internado había sido criticada incluso desde dentro del propio establecimiento. Pedro Escudero, primer profesor de violín de este, puesto que abandonó de forma accidentada<sup>41</sup>, había diseñado en 1833 un Proyecto de Reglamento del Conservatorio porque consideraba que este había sido creado con las más beneficiosas intenciones, pero que se malogró en su organización. Afirmaba que no era una verdadera escuela de música, sino un colegio de veinticuatro educandos (los internos), que recibían una imperfecta educación general y musical, y que “son llevados por sus padres para que vivan por cuenta ajena”<sup>42</sup>. Duras palabras que resultaron no ser del todo ciertas ya que, de hecho, sí surgieron importantes figuras de la lírica de entre aquellos internos.

Más de quince años después de haber desaparecido el internado se aceptó a una alumna, en precaria situación, recomendada desde el Ministerio de la Gobernación, pero se hacía la puntualización de que el internado ya no existía, como parecía creer su madre, por lo que, dado que venía de provincias, era

---

4/92. Véanse Leg. 2/179, Doc. Bca. 1/25). El 11-6-1835 se publicó en la *Gaceta de Madrid* una comunicación de la Reina mandando que el centro continuara “por su cuenta” y se abriera matrícula para las jóvenes que quisieran estudiar declamación española. El Consejo de Ministros en sesión de 17-10-1835 decidió que era imposible seguir pagando al Conservatorio la asignación mensual, por haberse suprimido ese gasto del presupuesto, y el 12 de noviembre del mismo año se emitió una Real Orden aprobando que el ministro de Hacienda cubriera ese gasto como mejor dispusiera hasta que se discutiera en las próximas cortes. En julio, Piermarini había enviado a la reina una serie de propuestas para reducir gastos (Doc. Bca. 1/25). El 4 de agosto se asignó una cantidad al Conservatorio (Real Orden de 4-8-1835, en Leg. 2/171), que fue suprimida en noviembre del mismo año por las Cortes. La situación era extremadamente delicada. Se llegó a enviar a los alumnos internos a sus casas, sugiriendo conservar cuatro o seis de las internas “que están en situación por su aplicación, disposición y talento de cooperar al lustre del Establecimiento tendremos la gloria de haber hecho en favor de este mismo más de lo que corresponde por deber” (*Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Año I. 1830-1835*, sesión de 10-11-1835). Véase también “Exposición de los profesores dirigida a la superioridad”, leída en sesión de 13-11-1835. En 1836 se tranquilizó momentáneamente la situación.

39 Real Orden de 29-8-1838, dando una nueva organización al Conservatorio. Para completar los datos, véase *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesiones de septiembre a noviembre de 1838.

40 Delgado García, Fernando: “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, p. 115.

41 Véanse Legs. 0/32, 0/135, 2/64; Pons, A.: “Pedro Escudero, primer profesor...”; Montes, B.: “El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia...”, p. 1915.

42 Real Orden remitiendo a informe un proyecto de Reglamento del Conservatorio, dirigido al Ministerio de Fomento por el profesor honorario D. Pedro Escudero, 1833 (Leg. 2/83).

difícil que pudieran sufragar los gastos que supondría su ingreso en el centro<sup>43</sup>. Se recalca además que, dada la corta edad de la niña, siete años, habían de transcurrir “bastantes años antes de que ya en el teatro ya dando lecciones pueda proporcionarse algunos recursos”<sup>44</sup>. Aunque este hecho en parte parece confirmar la afirmación de Escudero (hubo familias que vieron en el Conservatorio una forma de aliviar la manutención de sus hijos) y muestra que, en efecto, se hizo difícil que alumnos de provincias asistieran al establecimiento, también prueba que la carrera musical había de proporcionar un trabajo a las jóvenes, posibilidad en la que muchas familias depositaban grandes esperanzas.

Un caso emblemático que muestra la profunda fe en el futuro prometedor que el Conservatorio podía ofrecer a las muchachas es el de Matilde Esteban. Nacida en Salamanca, donde comenzó sus estudios en la Sociedad artística de la Unión, fueron tales sus avances que dicha sociedad organizó una función a su beneficio para ayudarla a costear sus estudios en el Conservatorio de Madrid, como así hizo entre 1854 y 1860. Fue después una conocida cantante y profesora.

Una vez desaparecido el internado, varias reales órdenes configuran la normativa de 1838, las cuales se exponen y completan en la sesión de la Junta Facultativa del 5 de octubre de 1838<sup>45</sup>. Además del número de alumnos por clase, los requisitos y edades de acceso<sup>46</sup>, se estipulaba que la enseñanza era gratuita para la clase menos acomodada y para la pudiente se exigía una “módica retribución según las circunstancias”. Aunque se limitaba el número de estudiantes gratuitos, parece que en la práctica pocos pagaron: en 1840 solo lo hacían tres

43 El desconocimiento de la desaparición del internado, curiosamente, debía estar bastante extendido. En 1851 un tal Félix García, desde Sevilla, también pregunta por él al tratar de informarse de las diligencias necesarias para matricularse una joven en canto, además de las ayudas y obligaciones que se contemplaban (Leg. 8/20: 13-10-1851). A pesar de las dificultades, vemos que no era extraño que muchachas procedentes de diferentes provincias emprendieran la aventura de ir a Madrid con el objeto de formarse en el Conservatorio.

44 Respuesta borrador, parece que del Director del Conservatorio, dirigida al Ministerio de la Gobernación. En el mismo legajo hay otros documentos referentes al asunto (Leg. 9/56).

45 *Libro de Actas de la Junta Facultativa auxiliar... 1838*, sesión de 5-10-1838.

46 El número de alumnos para cada clase era: 32 en 1ª de solfeo, 20 en piano y acompañamiento, 16 en canto y en el resto de instrumentos (violín, violón, contrabajo, flauta, oboe y corno inglés, clarinete, fagot, trompa y arpa). No se dice nada acerca de las clases de composición, 2ª de solfeo, lengua italiana, declamación y literatura. Las edades para ingresar eran: cualquiera para composición, con los conocimientos necesarios; 10 años para piano y acompañamiento, arpa y violín; 8 años para solfeo para instrumental; 12 años para violoncello y contrabajo; 14 para viento, canto y alumnas de declamación y literatura; 16 para los alumnos de declamación y literatura. Todos los aspirantes debían saber leer y escribir y pasar un examen de la disciplina a la que querían dedicarse. Los de declamación, además, gramática castellana. Sin embargo, no debía ser infrecuente que personas sin los mínimos exigidos quisieran entrar en el centro, como demuestra el informe del profesor de declamación, García Luna, con fecha 11-2-1857, sobre una alumna en observación que con 20 años no sabía leer y para la que recomendaba subsanar ese problema y después solicitar la admisión (Leg. 11/39).

alumnos y seis alumnas, recibiendo los restantes doscientos dos alumnos instrucción gratuita “por carecer de medios”<sup>47</sup>.

En el Proyecto de Reglamento de 1840 se señalaba que siendo el Conservatorio un establecimiento de enseñanza pública esta había de ser gratuita, sin alumnos contribuyentes. El argumento que se presentaba era que, además de que estos constituían una cantidad insignificante, se establecía una categoría de individuos que se consideraban preferentes. Es una anotación relevante: hasta ahora no había surgido ninguna alusión a que unos u otros discípulos fueran considerados de forma diferente. Se proponía que todos pagaran cuarenta reales al matricularse y esta fuera toda la cantidad que tuvieran que abonar. En el mismo proyecto se apunta que “[t]iene por principal objeto este Establecimiento proporcionar a las clases menos acomodadas de la sociedad una instrucción completa, ya en la Música, ya en la Declamación”. No deja espacio a las dudas en cuanto a los propósitos del centro.

Este proyecto determinaba que el número de estudiantes de ambos sexos sería indeterminado, pero serían sometidos a un examen por parte de los profesores de las clases en las que quisieran ingresar, haciéndolo solo si cumplían los requisitos<sup>48</sup>.

Hay más ejemplos que refuerzan la idea del interés por ayudar a los alumnos con dificultades, como el de Ignacia Chollet, alumna de piano y repetidora<sup>49</sup> de su clase. Su madre, viuda, pidió que se le dispensara del pago que realizaba al centro por no disponer de medios. Pedro Albéniz recomendó que se le ayudara para que pudiera continuar sus estudios y así se hizo, relevándola del abono que satisfacía<sup>50</sup>.

En el efímero reglamento de marzo de 1857<sup>51</sup> se indicaba que la enseñanza sería gratuita para todos los discípulos. Además habría una cantidad para pensionar a alumnos de ambos sexos. Los datos de los que disponemos se refieren

47 *Gaceta de Madrid*, N° 1896, 18-1-1840.

48 Proyecto de Reglamento 1840, Título 1, artículo 5° (Leg. 3/48). En 1840 el viceprotector publicó una serie de disposiciones entre las que se encuentran unas instrucciones acerca del procedimiento para realizar las solicitudes de ingreso y los requisitos para ser admitidos (Leg. 4/5: 12-7-1840). Sigue hablando de diferencias según el alumno sea de pago o no. El Proyecto de Reglamento, donde se sugiere que todos los alumnos sean gratuitos, se envió al ministro de la Gobernación el uno de agosto del mismo año.

49 Los repetidores eran alumnos aventajados que sustituían al profesor si este faltaba y ayudaban a repasar a los alumnos más atrasados.

50 Leg. 4/9: 21-1-1841.

51 *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857, aprobado el 5-3-1857. Aparece en varias de las memorias presentadas en exposiciones internacionales y en el Leg. 11/43. En este reglamento el centro ya figura como Real Conservatorio de Música y Declamación, desapareciendo el nombre de la reina fundadora.

a ayudas para estudiantes de canto<sup>52</sup>. El Conservatorio, así, se reafirma como protector y abastecedor de la escena lírica. Además de estas pensiones había gratificaciones “de estímulo”<sup>53</sup>.

Para ingresar en el Conservatorio los aspirantes debían saber leer y escribir, poseer las cualidades físicas necesarias para el ramo al que deseaban dedicarse y realizar un examen, cuyo contenido no se detalla en el reglamento. Las edades de ingreso dependían de las asignaturas<sup>54</sup>. Se podrían hacer salvedades en el caso de personas que quisieran perfeccionar conocimientos previos o que poseyeran cualidades especiales para el canto. Una vez más se impone este como materia principal, para la que se establecen excepciones con el propósito de aumentar el número de cantantes válidos para la escena. Se consignaba también que el alumno pensionado que sin autorización actuara en público fuera del Conservatorio sería expulsado. Aunque es la primera vez que esta normativa se incluye en un reglamento, ya era tenida en cuenta anteriormente. En octubre de 1842, el director pidió a los profesores una lista de los alumnos y alumnas que se encontraran trabajando y que insistieran en la puntual asistencia. Sabía que algunos actuaban en teatros y sociedades sin su autorización, lo cual exigía puesto que eran estudiantes gratuitos. No se oponía a que buscaran colocación y subsistencia, pero debían poseer la suficiente instrucción; y aun cuando estuvieran colocados o asistieran a funciones fuera del Conservatorio, debían concurrir puntualmente a sus clases hasta concluir la carrera<sup>55</sup>. Por tanto el problema no era que trabajaran antes de terminar sus estudios, sino que lo hicieran sin permi-

52 Estaban dotadas con 4000 reales cada una. Eran concedidas previo examen ante una junta de profesores. Cualidades requeridas: voz, inteligencia y figura. Edades: de 14 a 18 años las mujeres y de 16 a 21 los hombres. Podría hacerse alguna excepción “en favor del aspirante que posea una organización privilegiada o conocimiento en el arte”. Los pensionistas se comprometían por escrito a no emprender el ejercicio de su profesión hasta terminar su enseñanza, recibiendo en los concursos del Conservatorio el título correspondiente. Después, estaban obligados a ejercer la profesión en uno de los teatros de Madrid durante un año. El que abandonara la enseñanza y comenzara a ejercer antes de obtener el título quedaba obligado a devolver la cantidad que por pensión le hubiera sido abonada hasta ese momento. La pensión se podía perder por: conducta reprensible, dando mal ejemplo a los demás alumnos; pérdida total o parcial de la voz; desafinación o algún otro defecto fundamental; falta notable de inteligencia; imperfección física visible, causada por accidente o enfermedad; inasistencia o des aplicación (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: Provisión de plazas pensionadas, 9-7-1857).

53 Actas de los exámenes verificados para la concesión de pensiones, citados en la nota anterior (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 21-9-1857). Se encuentra más información sobre oposiciones a pensiones en Legs. 11/73, 11/74, 11/89.

54 Para compositores e instrumentistas, de 8 a 12 si no sabían música y hasta 16 sabiendo; para canto, de 14 a 18 las mujeres y de 16 a 21 los hombres, y para declamación, de 12 a 18 las mujeres y de 14 a 20 los hombres.

55 Legs. 4/52 y 4/63. En marzo de 1843 el director insistía en los problemas de asistencia a pesar de sus recomendaciones anteriores y en cierta relajación de las enseñanzas (Leg. 4/78).

so y que faltaran a las clases<sup>56</sup>.

La preocupación acerca de este tema era constante. En 1853 se llevaron a cabo varias acciones para controlar las faltas de los alumnos por ir a trabajar. En abril Carnicer presentó a la Junta una serie de disposiciones<sup>57</sup> sobre este y otros temas que dieron lugar a una propuesta enviada al Ministerio de la Gobernación<sup>58</sup> y finalmente a unas obligaciones que debían ser firmadas por los estudiantes al ingresar en el establecimiento<sup>59</sup>. Carnicer proponía prohibir su participación en cualquier reunión o sociedad pública o privada, debiendo consagrarse a las obligaciones del Conservatorio, y que los padres o tutores firmaran un contrato al realizar la matrícula comprometiéndose al cumplimiento de dichas normas, so pena de expulsión y reembolso de una determinada cantidad por cada año de enseñanza realizado. Sugería también enviar una circular a los gobernadores de las provincias para que la disposición llegara a todas las empresas de teatros y se abstuvieran de contratar a discípulos del centro antes de terminar sus estudios. En la comunicación enviada al Ministerio lamentaba el abandono prematuro de los estudios por parte de aquellos, deslumbrados por las ofertas ya que carecían habitualmente de recursos. Ello provocaba su presentación ante el público con defectos que este atribuía al mal sistema del establecimiento y se perdían jóvenes que hubieran hecho más adelante honor al Conservatorio. Como se puede observar, no se trataba solo el temor de que se truncaran carreras o muchos abandonaran el centro, sino que estaba en juego la propia imagen de este. Aun así contemplaba la posibilidad de conceder permiso para determinadas actuaciones; si lo hacían sin él recibirían el castigo estipulado.

Parece que estas medidas se aplicaban especialmente a los alumnos de canto, de declamación y de piano, donde encontramos a muchas jóvenes<sup>60</sup>.

El cumplimiento de estas disposiciones varía a lo largo del tiempo y según la situación y la preparación de los alumnos, como podemos ver en algunos casos

56 En las notas de los profesores que respondieron a esta solicitud vemos cómo, por ejemplo, había dos alumnos de los dieciséis matriculados en la 1ª clase de solfeo y dos alumnas de las dieciocho de la misma clase trabajando en diferentes lugares. Los profesores de declamación nombraron a seis alumnas y cinco alumnos, de diecinueve alumnos y diez alumnas matriculados. En las clases de viento el número de alumnos que trabajaba en distintas bandas era especialmente significativo.

57 Leg. 9/7: 20-4-1853. Es uno de los documentos más extensos proponiendo medidas que complementen el reglamento de 1931.

58 Borrador con fecha 4-8-1853 (Leg. 9/22). Véase también *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 14-8-1853.

59 Leg. 9/23: 1-9-1853. También aparecen en la *Memoria acerca... 1892*.

60 Un número importante de estudiantes de viento pertenecían a bandas y orquestas y no parecía haber ningún problema por ello, lo que implicaría un trato diferente a discípulos de unos y otros instrumentos. Es posible que las edades y las expectativas puestas en ellos fueran distintas.

concretos. En 1854 se concedió permiso a Josefa Mora, después famosa cantante, para que durante cuatro meses pudiera cantar en los teatros nacionales y extranjeros<sup>61</sup>. Otro ejemplo es el de Rosario Hueto, que vivía en la indigencia, que en 1856 pidió permiso para trabajar como corista en el Teatro Real. La Junta le negó la licencia, tanto por contravenir lo dispuesto en el reglamento como porque perjudicaría su porvenir artístico y “aun sus buenas facultades vocales”, por ser muy joven para corista. Para evitar el daño y ayudar al buen término de sus estudios, se le concedió una pensión diaria de seis reales durante ese curso. Vemos en esta situación otra prueba del celo del Conservatorio por favorecer el futuro profesional de sus alumnas<sup>62</sup>. Rosario Hueto llegaría a ser una conocida cantante.



Imagen 2. Josefa Mora<sup>63</sup>

Las disposiciones citadas limitaban las opciones para actuar. Pero los discípulos también debían pedir permiso para ejercer la docencia, actividad a la

61 Leg. 9/54. Cuando ingresó en el Conservatorio, ya había estado impartiendo clases durante varios años, para sostener a su familia tras la muerte de su padre, y estaba casada, lo que destacaba Cotarelo y Mori: “No puede dudarse, en vista de esto, de la verdadera vocación musical de esta joven que después de casada y en edad en que otras dejaban ya los estudios, ella los empezaba” (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 537 y ss.).

62 Solicitud de la alumna al viceprotector del Conservatorio, con fecha 25-9-1856. Con nota al margen con fecha 17-10-1856, informando la decisión de la Junta Facultativa (Leg. 11/17). Véase Acta de la Junta Facultativa de 30-9-1856. En esa misma Junta se decide expulsar, para servir de ejemplo, a unas alumnas que se habían contratado como coristas en el Teatro Real.

63 Tomada de Casares Rodicio, Emilio: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*, Madrid, ICCMU, 2000, p. 115.

que muchos recurrían aun antes de terminar sus estudios para poder finalizarlos y para ayudar a la manutención de sus familias. Así vemos, por ejemplo, los permisos concedidos a Teotiste Urrutia, Sofia Alegre, Eduardo Compta y Pascual Galiana, alumnos repetidores de piano, para poder impartir clases fuera del Conservatorio por las razones arriba expresadas<sup>64</sup>.

Estas prohibiciones no implicaban que no actuaran con frecuencia, previo permiso o en actos organizados por el centro. De hecho, la presentación en público formaba parte de su aprendizaje. Además de los exámenes públicos, los concursos y eventos organizados en el Conservatorio, no era infrecuente que se pidiera la colaboración de los estudiantes del centro para funciones fuera de él. Un caso, la petición que hizo Barbieri en 1855 solicitando algunas niñas para actuar en una obra suya. Así lo hicieron varias alumnas previo consentimiento de sus familias<sup>65</sup>.

Uno de los actos más relevantes era la colaboración de los alumnos del Conservatorio en la ejecución de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, de Haydn, que se llevaba a cabo en la Real Capilla todos los años en Semana Santa. Esta actividad se realizó al menos desde 1843 hasta 1863<sup>66</sup>.

La participación de los estudiantes en funciones regias era habitual, tanto en el centro como en palacio<sup>67</sup>. Según Barba, la dependencia del Conservatorio de la casa real conlleva que las restricciones a la aparición en público se soslayan<sup>68</sup>.

64 Permisos concedidos por el director, con fecha 30-5-1854 (Leg. 9/58). Posteriormente las dos primeras se dedicaron a la enseñanza particular. Compta fue uno de los más destacados profesores de piano del Conservatorio. Galiana fue pianista, compositor y docente.

65 Leg. 10/35. La solicitud de Barbieri está fechada el 21-3-1855, pidiendo las alumnas para su nueva obra *Mis dos mujeres*. Dos meses después, la sociedad lírico-dramática literaria *La Misteriosa* solicita también la participación de varias niñas, siendo rechazada. Parece que la razón era ser una obra nueva de un autor desconocido; es decir, podría no proporcionar el lustre y la publicidad adecuados al centro (Leg. 10/48). En 1856 sí se deja participar a alumnos en el Teatro del Circo (Leg. 10/98). Barbieri vuelve a solicitar la participación de alumnas en 1856, siendo aceptada (Leg. 11/22). Estos son solo algunos ejemplos.

66 Legs. 4/83, 6/9, 6/67, 7/8, 7/45, 9/3, 9/8, 9/50, 11/56, 12/28, 12/81, 13/31, 15/4; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 18-4-1859, 2-4-1868, 2-6-1860 y 31-3-1863.

67 Son muchos los actos relacionados con la corona; no en vano el establecimiento nace bajo su protección. En algunos casos los alumnos participantes recibían una pequeña compensación económica (véase Leg. 9/11: 3-5-1853). Acerca de las funciones realizadas por los alumnos del Conservatorio en los primeros años de su existencia y su relación con la casa real, véase Navarro Lalanda, Sara: "El Real Conservatorio de música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por su alumnado", en Marco Brescia (ed.): *Actas Do I Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia criativa...*, Portugal, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1008-1023.

68 Barba, M.: *La música en el drama romántico...*, p. 69. Acerca de la relación del Conservatorio con la casa real, véase el capítulo dedicado a ello en Navarro Lalanda, Sara: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Interfacultativo de Música, 2013.

En estas actuaciones encontramos muchos de los nombres ya citados o sobre los que nos detendremos más adelante. Estas veladas eran muy frecuentes; recordemos aquí solo algunas. En 1833 los alumnos internos Manuela Oreiro, Ana López, Antonia Plañol y Juan Gil y varios externos interpretaron *Anna Bolena*, de Donizetti. En 1846 varios discípulos dieron un concierto en Palacio<sup>69</sup>. Destacan Encarnación Lama y Amalia Anglés, de las que hablaremos en capítulos posteriores, y Juan Hijosa y Manuel Mendizábal, que llegarían a ser maestros del Conservatorio.

Era habitual que los miembros de la familia real asistieran a las funciones de la institución. Por ejemplo, en 1852, con motivo de la inauguración del salón teatro del mismo y del nacimiento de la infanta Isabel de Borbón, se celebró una función en la que se interpretaron obras compuestas por profesores del mismo (una de Valldemosa dedicada al natalicio) e interpretadas por sus alumnos. Entre los solistas encontramos a Teresa Istúriz, Josefa Santafé, Estéfana Corona, Josefa Mora, Amalia Ramírez y Encarnación Lama<sup>70</sup>. En el ejercicio público del 5 de mayo de 1850, en el que además se celebró el cumpleaños de la reina, cantaron como solistas Amalia Anglés, Josefa Angulo y Encarnación Lama<sup>71</sup>. Fueron numerosas las funciones con asistencia de tan distinguidos invitados, circunstancia especialmente celebrada ya que proporcionaba al centro, sus profesores y alumnos una especial repercusión<sup>72</sup>.

## 1.2. La inevitable convivencia: disposiciones e incidencias

La presencia de alumnos de ambos sexos en el Conservatorio hizo necesario el establecimiento de numerosas normas para salvaguardar el buen nombre de las estudiantes y también el de los demás miembros y el del propio centro. Estas normas fueron especialmente precisas durante la existencia del internado. En el primer reglamento hay una serie de artículos relativos a los encargados, las enseñanzas y la disciplina. Existía un departamento de alumnas, regido por una directora (ejerció este cargo la esposa de Piermarini, director de la institución), una subdirectora y una ayudanta. Dada la corta edad de algunas de las internas y la falta de exigencia de cierta instrucción para entrar, estas empleadas se

69 Legs. 6/24 y 6/26. También en este caso los alumnos recibieron una retribución.

70 Los solistas varones fueron Antonio Oliveres y Tirso de Obregón (*La España*, Año V, N° 1435, 4-12-1852). La infanta había nacido casi un año antes.

71 Leg. 7/52. Entre los varones, Juan Hijosa, Manuel Hernández, Juan Manuel Cáceres, Antonio Oliveres, Martín Urruzunu y José García.

72 Otros actos similares se celebraron el 16-12-1849 (Leg. 7/32), el 20 y el 24 de junio de 1850 (Legs. 7/60 y 7/61), el 4 de julio del mismo año (Leg. 7/63), el 25 de febrero y el 21 de abril de 1854 (Leg. 9/43).

ocupaban de formar a las niñas en diversas materias no musicales. La directora las instruía en “la buena moral, modales urbanos y demás requisitos propios del sexo”. También las ayudaba con la lectura y la buena pronunciación de la lengua italiana. La subdirectora se ocupaba de enseñarles “las labores propias de su sexo” y la Historia Sagrada. Las acompañaba en las clases y en el paseo (durante el cual vigilaba que no hablaran con nadie) y comía y dormía con ellas. La ayudanta auxiliaba a la subdirectora y la sustituía cuando era necesario. Llama la atención que se indique que, cuando sus ocupaciones se lo permitieran, las alumnas coserían y plancharían las ropas del Conservatorio. Desconocemos hasta qué punto se llevó a cabo esta disposición.

El rector espiritual realizaba con los alumnos funciones equivalentes a las de la subdirectora. Presenciaba sus lecciones, les acompañaba en el paseo, en el que vigilaba también que no hablaran con nadie, y dormía con ellos.

Tanto las alumnas como los alumnos internos solo podían recibir visita bajo unas estrictas condiciones, con permiso del director y en unos días determinados. Podían bajar al jardín por separado y disfrutar de juegos admitidos por la buena sociedad en sus respectivos departamentos.

En el reglamento se detallan de forma exhaustiva los requisitos de ingreso, las faltas y amonestaciones, el equipo que debían de traer o que les era facilitado, según el caso, a los alumnos y alumnas (este equipo incluía desde las sábanas y pañuelos hasta los vestidos) y prohibía enviar (salvo una vez al mes y solo a sus padres o tutores) o recibir cartas cerradas. Incluso las comunicaciones permitidas eran duramente censuradas. Como ejemplo, la plañidera pero contundente misiva de una madre a la directora, que al parecer le había reprochado escribir a su hija “frases alarmantes”<sup>73</sup>. El afán por explicar hasta el último detalle lleva a enumerar incluso los platos que componían la manutención diaria de los discípulos y de los empleados que disfrutaban de ella. En definitiva, se adopta el tipo de prevenciones que habría en cualquier internado de la época, con especial ahínco por haber alumnos de ambos sexos. Ambos grupos debían mantener un comportamiento similar y tenían parejas obligaciones y prohibiciones, tratando de mantenerse siempre separados.

El incumplimiento de alguna de estas reglas era severamente castigado. Por ejemplo, la alumna de canto y solfeo María del Carmen Escalona, matriculada desde enero de 1832, fue expulsada por el director el 2 de julio de 1833 “por haberla hallado en correspondencia amorosa con un alumno”<sup>74</sup>.

73 Carta de María Melgarejo a Clelia Piermarini, 30-8-1834 (Leg. 0/446).

74 *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*. La dureza de las medidas en caso del incumplimiento de las normas no se limitaba a los internos: esta alumna era externa gratuita.

Aunque las normas sobre disciplina eran muy rígidas y afectaban a todo el centro, citaremos una referida concretamente a las alumnas de declamación: el director ordenó que habían de ir acompañadas hasta la puerta de la clase por “sus padres o hermanos o personas de igual confianza”; si no, no podrían entrar. Los mismos tenían que recogerlas. Además serían expulsadas “a la más pequeña falta de modestia que cometan en el conservatorio o en las calles”<sup>75</sup>. Las clases de declamación sí eran mixtas, lo que hacía necesario extremar las precauciones. De este modo, se ordenó a los profesores no abandonar el aula hasta que hubiera entrado el siguiente profesor, “para de este modo evitar que los alumnos de ambos sexos queden solos”<sup>76</sup>.

Cuando en 1838 se suprimió el internado permaneció la figura de la ayudanta. La nueva normativa se preocupaba del buen nombre de las jóvenes, ordenando que “la asistencia a las clases será con absoluta separación de sexos, presenciando las lecciones de las alumnas una señora encargada por el establecimiento de vigilar sobre el orden y circunspección que se debe observar durante ellas”. Además debían ir acompañadas hasta el centro por una persona de confianza<sup>77</sup>. Estos requisitos eran tomados muy en serio por las madres de aquellas, como se deduce de la nota enviada por el viceprotector en 1846 en la que advertía que no debían entrar en las clases “a no ser que no se halle en ellas la Sra. encargada por el Establecimiento, en cuyo caso debe entrar una sola”<sup>78</sup>. Junto a esta, entre otras disposiciones que dictó el viceprotector Almagro desde su nombramiento en marzo de 1846, figuraba la de “no permitir la entrada a persona alguna a las clases de las alumnas”, las cuales estarían “acompañadas durante la lección por la ayudanta encargada al efecto, o cuando esta no pudiera por haber dos clases a un tiempo, por la madre de una de aquellas”<sup>79</sup>. Se insistía en ello en 1848<sup>80</sup>.

75 Libro 161: *Libro de las órdenes dadas por la dirección de la escuela de declamación española del Real Conservatorio de Música de María Cristina, año 1831*: 25-4-1832.

76 Libro 161: *Libro de las órdenes dadas...*: 13-7-1832. La misma orden añade indicaciones de por dónde debían entrar las alumnas a las clases de esgrima y baile.

77 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*. En el proyecto de 1840 la ayudanta mantiene parecidas funciones, a las órdenes del Presidente (tal es la denominación que se propone para el máximo responsable del centro) y de los inspectores mensuales. Debía asistir a las clases de las alumnas, vigilar su compostura y buen comportamiento y no permitir que se detuvieran en otros sitios que no fueran los destinados a sus respectivas enseñanzas.

78 Orden del viceprotector para que las madres de las alumnas no entren en las clases, 26-11-1846 (Leg. 6/43). Vemos repetida esta orden, por ejemplo, el 2-4-1850 (Leg. 8/29).

79 Organización que se dio al Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina por la Real Orden de 1-10-1838 y estado que tiene en la actualidad, 6-12-1849, borrador (Leg. 7/31).

80 Disposiciones que observarán los alumnos a la salida y la entrada de las clases, 1-8-1848, borrador (Leg. 6/110). En el Leg. 8/29, con fecha 1-9-1848, se insiste en las medidas que se deben tomar para la entrada de las alumnas.

Indudablemente, un centro de estas características, a pesar de las precauciones y normas, levantó el recelo de algunos. Nos consta al menos un incidente, que realmente parece más producto de antipatías personales que de un rechazo a la asistencia de niñas al Conservatorio. En septiembre de 1831 la subdirectora informó al director de que estas habían sido insultadas por un “insolente” acompañado de una bailarina (de la que daba el nombre). Afirmaba que el sujeto dijo en voz alta, para ser escuchado por las alumnas y todo el que pasaba, “bien puede cebarse Piermarini”. Se quejaba de la ofensa a su honor, al de la ayudanta y al de las estudiantes, y pedía al director que se tomaran las medidas necesarias para que el honor de alumnas y empleadas no se “ultraje impunemente”<sup>81</sup>. Hay una carta del padre de Josefa Pieri, una de las discípulas más destacadas, que se hace eco del suceso (en una versión ligeramente modificada en la forma, aunque no en el espíritu; según él el desvergonzado en cuestión dijo “ahí va el serrallo de Piermarini, y la sultana es esa”, señalando a una alumna) y sale en defensa del director y del establecimiento, afirmando con rotundidad que si tuviera otra hija “solicitaría con el mayor ahínco fuese admitida a la primera vacante”<sup>82</sup>. Este padre era Manuel Pieri, profesor de italiano del centro, pero aun así llamamos la atención sobre el hecho de que un padre cuya hija está estudiando para ejercer un oficio (como de hecho hizo Josefa Pieri), aun arriesgándose a percances de este tipo, siga defendiendo a la institución y la presencia de las alumnas allí. Es muy probable que incidentes similares no fueran excepcionales.

Hemos encontrado numerosas órdenes para mantener la debida distancia entre alumnos y alumnas. Un ejemplo, las dictadas en 1838 y refrendadas en 1852<sup>83</sup> disponiendo que las lecciones de los varones serían los lunes, miércoles y viernes, y las de las jóvenes martes, jueves y sábados, refiriéndose a las asignaturas a las que asistían estudiantes de ambos sexos. Las clases donde solo había hombres serían diarias, pero procurando combinar las horas de modo que no tuvieran que coincidir en el centro con las mujeres. Se prohibía a los alumnos esperar a las alumnas en la puerta del Conservatorio para acompañarlas a sus casas, “a no ser el hermano a su hermana”. Cuando la instrucción exigiera, en las clases de canto o declamación, que unos y otras asistieran juntos algún día, el profesor designaría a los que debían hacerlo y no permitiría la entrada más que a estos.

Tenemos constancia de otro hecho muy interesante, varios años después, relacionado con la convivencia y la moral. En 1855 Nieves Condado fue ex-

81 Leg. 0/27: 10-9-1831.

82 Leg. 0/28: 13-9-1831.

83 Copia de las disposiciones tomadas para este conservatorio en 16 de noviembre de 1838 y mandadas observar por el actual Sr. viceprotector, 1-1-1852 (Leg. 8/29).

pulsada por su mal comportamiento y ejemplo, con el que incumplía las buenas costumbres y atacaba el honor del Conservatorio. En dos comunicaciones, en las que se insistía en la necesidad de salvaguardar cierta compostura en un centro al que asistían jóvenes de ambos sexos, y refiriéndose en varias ocasiones a la opinión pública y al buen nombre de los alumnos y, sobre todo, de las alumnas y del establecimiento, el vicedirector informaba de la desobediencia de Nieves Condado, vista en galanteo en las proximidades del Conservatorio, dando mal ejemplo y pie a las críticas, con el estudiante Antonio Sos. La culpa de este se consideraba más grave, dada su condición de repetidor, y que “o bien ha inducido a semejante olvido a la decencia de la Condado o bien se ha prestado a ser cómplice de su falta”. En un primer momento ordenó la expulsión de ambos, pero tras la intercesión de varios profesores y visto el buen comportamiento y aplicación mostrados por Sos en los muchos años que llevaba en el centro suspendió su castigo; no así el de ella, de la que decía que, además de reincidente, ni siquiera poseía el talento y aplicación que pudieran llevar a disculparla. Sin embargo, por Real Orden de noviembre del mismo año, vistas las declaraciones de varios profesores presentadas por la Condado, que demostraban su buena conducta y aplicación, y considerando suficiente amonestación los meses que había pasado fuera del Conservatorio, se ordenó su reingreso en las clases a las que asistía<sup>84</sup>. Vemos el diferente trato dado a ambos alumnos, siendo perjudicada ella, a pesar de que se contemplaba la posibilidad de que hubiera sido él quien la indujera al mal comportamiento. Antonio Sos permaneció en el establecimiento como repetidor, auxiliar y profesor numerario de solfeo hasta 1910, año en que se jubiló. Nieves Condado continuó sus estudios en el Conservatorio, cantó un tiempo en el teatro del Circo y abandonó su carrera al contraer matrimonio.

---

84 Leg. 10/45, documentos con fechas 23, 24, 25 de abril y 24 de noviembre de 1855.



Imagen 3. Nieves Condado<sup>85</sup>

### 1.3. La enseñanza: igualdades y desigualdades. Asignaturas, títulos y premios

#### 1.3.1. Presencia femenina en las asignaturas del Conservatorio

La enseñanza del Conservatorio refleja, en muchos aspectos, las ideas predominantes acerca de la educación separada, las asignaturas impropias para las niñas y otras cuestiones que reproducen los roles de género de la época. Pero había grandes diferencias respecto a otros entornos o contextos: era inevitable cierta convivencia entre alumnos y alumnas, al menos en algunas asignaturas y en actos públicos; puesto que se estaban formando profesionales, y no solo el futuro de los estudiantes sino el propio prestigio del centro estaban en juego, el nivel de exigencia y el interés porque las jóvenes completaran sus estudios de forma adecuada era permanente<sup>86</sup>. Sí existía cierta diferenciación en el hecho de que ellas se matricularan preferentemente en ciertas asignaturas.

Hasta diciembre de 1857 no encontramos, ni en los reglamentos ni en otros documentos, ninguna puntualización acerca de materias permitidas o prohibidas para las jóvenes. De hecho, asisten alumnas a asignaturas que en algunos regla-

85 Tomada de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 85.

86 Recordemos que a partir de la reforma de 1838 se exigió a los alumnos de nuevo ingreso que supieran leer y escribir. Por otra parte, salvo alguna alusión durante la época del internado, se omite toda referencia al aprendizaje de “labores propias de su sexo”.

mentos posteriores estarán vedadas para ellas, por ejemplo composición. Pero hay que destacar que en las especialidades instrumentales, salvo excepciones, solo hay alumnas en piano y arpa.

Ya inaugurado el Conservatorio, se publicaron en la *Gaceta de Madrid* los horarios y métodos utilizados en cada asignatura<sup>87</sup>. Se comprueban así las asignaturas en las que se matriculaban niñas, ya que se especifican unos horarios separados para ellas debido, probablemente, al elevado número de alumnas concurrentes a esas clases y para evitar, en lo posible, el contacto entre discípulos de ambos sexos.

Tabla 1. Asignaturas y horarios 1831

ASIGNATURA	HORAS DE CLASE	DÍAS DE CLASE
Composición	De 8 a 10	<b>Alumnas, lunes, miércoles y viernes.</b> <b>Alumnos, martes, jueves y sábado.</b>
Piano y acompañamiento	De 8 a 11	<b>Alumnos, lunes, miércoles y viernes.</b> <b>Alumnas, martes, jueves y sábado.</b>
Violín	De 9 a 12	Todos los días.
Solfeo	De 12 a 3	<b>Alumnos, lunes, miércoles y viernes.</b> <b>Alumnas, martes, jueves y sábado.</b>
Violoncello	De 8 a 11	Todos los días
Contrabajo	De 8 a 11	Todos los días
Flauta	De 8 a 11	Lunes, miércoles, viernes
Oboe y corno inglés	De 12 a 3	Todos los días
Clarinete	De 8 a 11	Martes, jueves, sábado
Fagot	De 12 a 3	Todos los días
Trompa	De 8 a 11	Todos los días
Clarín	De 12 a 3	Todos los días
Trombón	De 8 a 11	Todos los días
Lengua castellana	De 5.30 a 7	<b>Alumnas, lunes, miércoles y viernes.</b> <b>Alumnos, martes, jueves y sábado.</b>
Lengua italiana	De 5.30 a 7	<b>Alumnos, lunes, miércoles y viernes.</b> <b>Alumnas, martes, jueves y sábado.</b>
Baile	De 10 a 11	<b>Alumnas, lunes, miércoles<sup>88</sup> y viernes.</b> <b>Alumnos, martes, jueves y sábado.</b>

No aparece la clase de arpa (que había sido suprimida, como se explicará más abajo) ni, lo que es más sorprendente, canto, asignatura principal, lo cual debe ser una errata. Tampoco se muestran los horarios de asignaturas que nos

87 *Gaceta de Madrid*, N° 48, 16-4-1831.

88 En la *Gaceta* aparece martes, pero obviamente era una errata.

consta se impartían, como doctrina cristiana, aritmética, geografía, etc. Se centran en las propias de la carrera musical.

A pesar del esfuerzo por separar a alumnas y alumnos, era inevitable cierta coincidencia, puesto que acudían a las mismas horas, aunque a diferentes clases.

Este horario permite mostrar las asignaturas a las que asistían alumnas, al menos en número significativo. El que solo estudiaran canto, piano y, más tarde cuando se reinstauró la clase correspondiente, arpa, se puede achacar a las convenciones sociales, que imponían estos instrumentos como apropiados para las señoritas. Por otra parte, el Conservatorio pretendía dar respuesta a las necesidades de la sociedad en la que se insertaba, y la realidad es que las mujeres podían desarrollar los conocimientos adquiridos (como profesionales o como aficionadas) a través de los instrumentos citados. Sin embargo, veremos alguna excepción más adelante.

Debemos detenernos en la asignatura de composición. La conveniencia de su estudio por parte de las mujeres fue objeto de intensos debates. Fue una materia generalmente vetada para ellas<sup>89</sup>. Sin embargo, en el Conservatorio de Madrid, durante estos primeros años, las alumnas pudieron estudiar la asignatura, apareciendo las primeras matriculadas en septiembre de 1831. Unos días después del comienzo de las clases, una vez comprobadas sus aptitudes y como respuesta a un oficio del director, Carnicer expuso su opinión acerca de las posibilidades que manifestaban para el estudio de la composición, destacando las cualidades de siete de ellas (y alabando las enseñanzas de armonía que habían recibido de Albéniz), los menores conocimientos pero prometedora disposición de otras cuatro y su escepticismo acerca de cuatro más<sup>90</sup>. No hay ninguna alusión a su sexo, expresando el dictamen en un tono neutral, sin visos de condescendencia o escepticismo.

La asistencia de las alumnas a esta clase muestra el interés en que un buen intérprete, independientemente de su sexo, recibiera una completa formación musical, algo que no siempre ocurría. Para ilustrarlo, Manuel García, el importante tenor español, en la durísima formación a la que sometió a sus hijas, las famosas María Malibrán y Pauline Viardot, no solo se centró en el canto, sino que les exigió una formación teórica completa, propia de un compositor<sup>91</sup>.

89 Reich constata que las mujeres tuvieron limitado el acceso a la armonía superior y la composición en casi todos los conservatorios, y que cuando lo consiguieron en el primer caso hubo diferencias en la formación recibida por alumnas y alumnos (Reich, Nancy B.: "Women as musicians: a question of class", en Ruth A. Solie: *Musicology and difference. Gender and sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 135-136).

90 Leg. 0/42: 18-9-1831.

91 Radomski, James: "Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) y la ópera a principios del siglo XIX",

En el otro extremo, un siglo después, Joaquín Turina, fue tajante al negar cualquier capacidad compositiva a las mujeres<sup>92</sup>. Son muchas las manifestaciones a este respecto y muchas las interpretaciones que se han hecho, especialmente desde la perspectiva feminista, a las que ya hemos aludido.

En 1830 los alumnos se inscribieron en canto, piano, composición, flauta, solfeo, violín, violoncello, contrabajo, trompa, clarín de llaves, flauta, clarinete, oboe, fagot y arpa (en este instrumento dos alumnas, que también se matricularon en piano)<sup>93</sup>. En los libros de clases de enero de 1831, mes en el que comenzó la actividad docente, se reflejan las asignaturas citadas más solfeo para violín, lengua castellana, lengua italiana, baile, corno inglés y trombón. No aparece el arpa y las dos estudiantes que se matricularon en dicha asignatura figuran en la clase de piano<sup>94</sup>. La clase de arpa se restableció en 1832. Las alumnas, como ya hemos apuntado, se incorporaron a la clase de composición en septiembre de 1831<sup>95</sup>.

La creación de la Escuela de Declamación en mayo de 1831 conllevó la aparición de nuevas materias: declamación, literatura castellana, leer y escribir y gramática castellana, baile y esgrima<sup>96</sup>.

Los libros de clase, las actas de exámenes y los programas de los exámenes públicos permiten ver con detalle las fechas en que se fueron incorporando las distintas asignaturas<sup>97</sup>. Para conocer mejor el desarrollo de la enseñanza, podemos ver el procedimiento para los exámenes en las actas de las sesiones de la Junta, donde se explica detenidamente su desarrollo al menos los primeros años<sup>98</sup>.

---

en Emilio Casares Rodicio; Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, p. 70. Hay que añadir que el interés por una formación musical completa de los cantantes no parece haber sido una prioridad habitual ni entonces ni ahora.

92 Turina, J.: “El feminismo...”.

93 *Libro de matrículas de los alumnos externos gratuitos del Real Conservatorio de Música María Cristina. 1830-1837.*

94 *Libro del parte mensual... 1831-1833.*

95 Véase *Libro del parte mensual... 1831-1833*, año 1831.

96 Detallamos las condiciones de las nuevas asignaturas y profesores: habría dos maestros, primero y segundo respectivamente, encargados de instruir en la declamación española, ya fuera trágica o cómica, a los alumnos de ambos sexos. Se incluiría en esta clase a los alumnos internos de música. Habría un maestro de literatura castellana, que enseñaría “historias antiguas y modernas, sagradas y profanas”, así como aritmética y geografía, a expresar sus ideas y profundizar en el idioma. Se nombraría otro maestro de leer y escribir y gramática castellana solo para los alumnos externos de declamación. El maestro de baile de música también se encargaría de los alumnos de declamación, siendo incrementado su sueldo por esa causa. Se incorporaría un maestro de esgrima para los alumnos internos de ambos sexos. Se añadían un sacerdote y un portero (*Gaceta de Madrid*, N° 61, 17-5-1831).

97 *Libro del parte mensual...1831-1833* y *Libro del parte mensual...1833-1835*; *Memoria acerca... 1892*, pp. 101-115, 127-129, 131-147, 149-151; *Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1830-1835*, sesiones de 1831 a 1833.

98 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1830-1835*. Véase Montes, B.: “El primer libro de Actas...”.

Tras la reforma de 1838, se impartían las siguientes asignaturas: composición, piano y acompañamiento, canto, solfeo para canto, solfeo para instrumental, violín, violoncello, contrabajo, flauta, oboe y corno inglés, clarinete, fagot, trompa, arpa, 1ª y 2ª de declamación, literatura e italiano<sup>99</sup>.

Las clases eran diarias. En el caso de aquellas a las que asistían ambos sexos, los alumnos irían lunes, miércoles y viernes y las alumnas los martes, jueves y sábados.

Posteriormente se incorporaron otras asignaturas: trombón en 1846 sustituyendo a la de arpa, clarín y cornetín en 1850<sup>100</sup>, armonía en 1855<sup>101</sup> y órgano en 1856<sup>102</sup>.

Ya en fechas tempranas las clases de piano y violín, instrumentos más populares, estaban sobrecargadas, mientras faltaban alumnos en las de viento, violoncello y contrabajo, circunstancia de la que se lamentaba el viceprotector<sup>103</sup>, quien resaltaba el aumento de discípulos en la clase de piano por ser el instrumento de más general aplicación y el más favorecido por la moda<sup>104</sup>.

En los primeros exámenes de armonía, en mayo de 1855, solo figuran alumnos pero sí se examinaron tres alumnas de composición<sup>105</sup>. En los exámenes de junio de 1856 de aquella materia, que aparece como una de las partes de la asignatura de composición junto con la composición ideal y la fuga, se examinó la alumna Delfina Díez<sup>106</sup>, aunque después ya no aparecerán más mujeres matri-

99 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 1-11-1838.

100 *Ibidem*, sesión de 31-5-1850.

101 *Ibidem*.

102 Leg. 11/29: 26-12-1856; Leg. 10/121. En abril de 1855 Espín solicita impartir la clase de órgano, pero se rechaza puesto que no existe dicha clase (Leg. 10/44). En diciembre de 1855 Eslava presenta una memoria para su creación (Leg. 10/82). En febrero de 1856 el viceprotector acepta la oferta de Eslava para desempeñar interinamente la clase de órgano y, en el mismo documento, la de Antonio Romero para oboe, además de la suya de clarinete, y la de García Luna para declamación lírica, todas interinamente (Leg. 10/97). En diciembre de 1856 Espín solicita de nuevo la plaza creada en el reglamento interino hasta que se dote oficialmente (Leg. 11/27). Más sobre esta clase en Leg. 11/35. En marzo de 1857 con el nuevo reglamento es nombrado Román Jimeno.

103 Orden del director al profesor de la 1ª clase de solfeo para que forme lista de los alumnos que quieren pasar a clase de instrumento (Leg. 5/3: 10/1/1844). El año siguiente se repite la situación, insistiendo en tratar de convencer a los alumnos para que se matriculen en las clases menos concurridas (Leg. 5/70: 30-11-1845).

104 Comunicación al Ministerio de la Gobernación, proponiendo para la vacante del profesor de la clase de piano, borrador, 13-6-1853 (Leg. 9/60).

105 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, año 1855.

106 Concurso del día 15-6-1856. En el estado numérico aparece una alumna en la clase de composición, que deducimos será la misma (Leg. 10/121). En otro documento con fecha anterior, 7-4-1856, Pedro Velasco, padre político de Delfina Díez (es decir, está casada, lo cual no impide que estudie en el Conservatorio) informa de que tiene mal un dedo y no puede presentarse al examen de piano (Leg. 10/121). En la carta

culadas en ella<sup>107</sup>. En los primeros años, cuando no existía la clase de armonía, era el profesor de piano quien la impartía. En septiembre de 1831 Pedro Albéniz manifestaba el excelente avance de varias de sus discípulas en dicha asignatura y los conocimientos menores, pero prometedores, que mostraban las demás<sup>108</sup>.

Entre los requisitos de admisión publicados en agosto de 1856 para las clases de armonía y órgano no se fijó edad, pero la Junta Facultativa comprobaría los conocimientos<sup>109</sup>. Ese mismo año observamos que en ambas asignaturas solo ingresaron alumnos<sup>110</sup>. En el Proyecto de Reglamento de diciembre de 1856 se incluyó oficialmente la clase de órgano. También se hablaba en este proyecto de la necesidad de una clase de Declamación lírica, que se impartía desde febrero del mismo año y que ya se ofertó en el anuncio para la admisión de alumnos de ese curso<sup>111</sup>.

En el reglamento de marzo de 1857 se consignó una nueva plantilla de asignaturas y profesores. Las asignaturas fueron armonía, contrapunto y fuga y composición, canto, armonía, acompañamiento, solfeo para canto, solfeo general, órgano, piano, violín y viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe y clarinete, fagot, trompa, arpa, declamación, lengua italiana y literatura aplicada a la declamación<sup>112</sup>.

La novedad más relevante fue la aparición de varias nuevas clases: 2ª de composición, 2ª de violín y viola, una de arpa y 2ª de declamación, y la supresión de las clases de trombón, fígle, clarín y cornetín<sup>113</sup>. También apareció oficialmente la clase de órgano, aunque ya se estaba impartiendo<sup>114</sup>. Las clases

---

aparece como Díaz. Si es la misma que aparecía en los exámenes de armonía, hay una errata en alguno de los dos casos.

107 En los listados publicados tras los exámenes, aparece una alumna en la clase de composición, no sabemos si la misma Delfina Díez, y ninguna en armonía.

108 Comunicación dirigida al director del Conservatorio (Leg. 0/43: 7-9-1831).

109 Leg. 11/4: 12-8-1856.

110 Leg. 11/7: 7-9-1856.

111 También otras asignaturas como literatura, historia y geografía aplicada a la declamación ("porque es preciso que el conservatorio llene cumplidamente una de sus principales misiones, que es la de producir artistas dramáticos y líricos con la instrucción completa que la escena reclama...") y cornetín y clarín.

112 En algunas asignaturas, debido a la afluencia de alumnos, había más de una clase: dos de armonía, contrapunto y fuga y composición, de solfeo general, de piano, de violín y viola, de declamación; cuatro de canto. Aunque en el reglamento solo se estipulaba una de solfeo para canto, en la práctica también hubo dos.

113 Legs. 11/60 y 11/67. Se justifica esta decisión en el hecho de que la enseñanza de los instrumentos de metal se adquiere en las bandas de los regimientos; en el Conservatorio solo se mantiene el estudio de la trompa, por ser el que más importancia tiene y más estudio necesita. No siendo posible ni indispensable enseñar los demás, son suprimidos. Es toda una declaración de intenciones acerca de los propósitos y objetivos del Conservatorio y la clara división que se hace de las diferentes ramas de la interpretación instrumental.

114 Leg. 10/118: Comunicaciones del director al ministro de la Gobernación sobre diversos asuntos, junio

eran diarias y duraban dos horas, excepto arpa, que se impartía en días alternos.

A lo largo de este primer periodo, por tanto, encontramos alumnas, de forma habitual, en solfeo, piano, canto, arpa, acompañamiento y composición, dentro de las asignaturas específicamente musicales.

Se muestran algunos gráficos para observar algunos detalles de la evolución de la matrícula y algunas peculiaridades<sup>115</sup>.

En primer lugar, veamos cuál era el número de alumnas y alumnos durante la década de los cuarenta<sup>116</sup>:

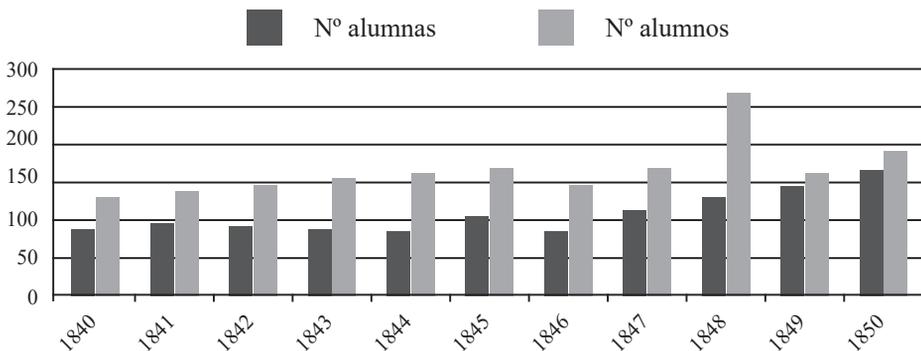


Gráfico 1. Número de alumnos 1840-1850<sup>117</sup>

1856. Entre ellos, informa de que, una vez autorizado “para poner en planta, si bien por vía de ensayo” el reglamento de 1855, Esclava estableció, voluntariamente, la clase de órgano, José de Luna la de declamación lírica, para los estudiantes de canto y Antonio Romero, profesor de clarinete, la de oboe.

115 Los datos que figuran en ellos se han localizado dispersos en fuentes de diferente tipología, por lo que no hay una continuidad clara. Por otra parte, no es infrecuente que, según la época del año, encontremos cifras dispares, ya que eran habituales las bajas y los pases a clases diferentes a lo largo del curso e incluso contradicciones en los números en el mismo documento. Por ello no disponemos de unos datos precisos, pero sí información suficiente para conocer la matrícula y su evolución. Como ejemplo de las variaciones que podrían producirse a lo largo del mismo curso, en el de 1844-1845 hay diferencias sustanciales entre un estado publicado en diciembre (Leg. 5/48: 31-12-1844) y otro en marzo (Leg. 5/55). El caso más significativo es el de solfeo, clase en la que se pasa de 48 a 56 alumnos y de 47 a 59 alumnas. Estas diferencias se incrementarán a lo largo del tiempo, debido al aumento de matrícula.

116 Hemos extraído los datos de este primer gráfico de estados nominales de alumnos realizados periódicamente y remitidos al Ministerio. Esta práctica comenzó tras la reforma de 1838. El envío de estos listados cesa, por alguna razón, en 1853. A través de otros documentos se ha recuperado información acerca de los años siguientes. Faltan los de los primeros años: los expedientes correspondientes a esta época que se hallan en archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid corresponden al Leg. 3 y son inaccesibles, ya que están muy deteriorados. Abarcan, básicamente, desde el año 1835 a 1840. Solo se pueden consultar dos de ellos, el 3/1 y el 3/48.

117 Existen numerosos listados numéricos de matrículas por asignaturas, siendo accesible la información del número total de matrículas (teniendo en cuenta que habitualmente cada alumno cursaba varias materias). Pero resulta más difícil encontrar información sobre el número real de alumnos inscritos, razón por la cual esta información solo la podemos facilitar acerca de algunos años dispersos, tanto en este periodo

Durante esta época había más alumnos que alumnas en el Conservatorio, lo cual se explicaría por las mayores posibilidades de aquellos para acceder al mercado laboral en la época, todavía bastante limitado para las mujeres.

El número total de matrículas era sensiblemente superior al reflejado en el gráfico, ya que lo habitual era que los alumnos se inscribieran en varias asignaturas, como se observa en el gráfico siguiente:

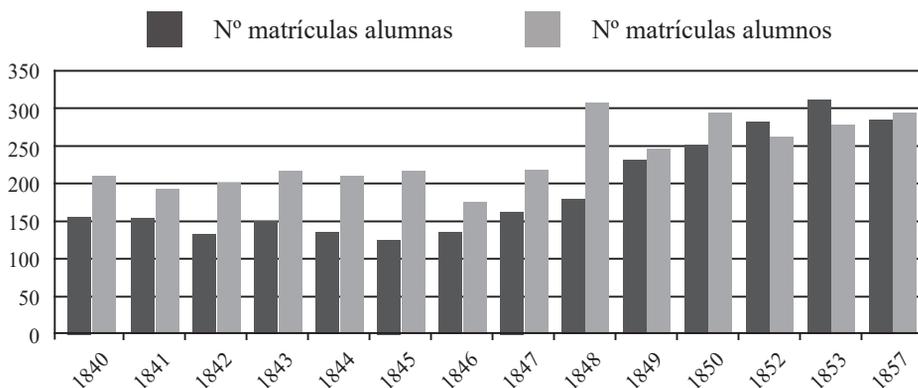


Gráfico 2. Evolución matrícula 1840-1857

La matrícula se incrementa gradualmente a lo largo de los años, aunque con altibajos, como el descenso de alumnas ocurrido entre 1843 y 1845 y el aumento de alumnos en 1848. En el desglose de asignaturas se verá que en algunas de estas la disminución es bastante radical. La creación de numerosas asociaciones en las que se impartían clases de música en los años cuarenta podría explicar este hecho. A partir de 1847 el número de matrículas comienza a crecer, aumento que ya no se truncará, lo cual pudo deberse a la desaparición de muchas de aquellas asociaciones, a que no satisficieran las expectativas de algunos de sus socios, al prestigio que aportaba haber estudiado en un centro oficial y al aumento de la demanda de músicos profesionales<sup>118</sup>. Además, el progresivo interés social por la música, especialmente entre la burguesía, propició el afán por aprender a cantar o a tocar algún instrumento. En consecuencia, se produjo un importante desarrollo de todos los aspectos relacionados con la práctica musical. La prolife-

como en los siguientes.

118 En la década de los cuarenta abrieron sus puertas numerosos teatros en Madrid y los que ya existían vivieron momentos de esplendor. Algunos casos: el Teatro del Príncipe, reformado en 1849 como Teatro Español; Teatro de la Cruz, que vive sus mejores años en las décadas cuarenta y cincuenta; el Teatro del Instituto, nacido en 1845; el Teatro Variedades, en 1843; el del Circo, desde 1842, que se convirtió en el más importante de Madrid (Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976).

ración de salones, veladas y asociaciones, el incremento de la edición de música apropiada para estas ocasiones, la capacidad de interpretar música como imprescindible aditamento social para jóvenes de ambos sexos o la moda del piano son distintas caras del fenómeno que se relacionan y retroalimentan entre sí. Las giras que durante los años cuarenta y cincuenta realizaron famosos pianistas por España pudo ser otra razón que, apunta Nagore, influyó en la expansión de la moda del piano<sup>119</sup>. En muchos casos, estos aficionados alcanzaban un nivel respetable, pero no son pocas las críticas a los que se empeñaban en reconocerse músicos y no hacían sino atentar contra los más elementales principios de la interpretación, la composición y el buen gusto<sup>120</sup>. Díez Huerga afirma que “para subsanar tal defecto, [su deficiente formación] en los años cuarenta se crean varios establecimientos de enseñanza destinados a esos aficionados, como el *Museo Musical* y el *Gimnasio Musical de Madrid*, con el fin de proporcionarles los conocimientos necesarios para la correcta interpretación del repertorio”<sup>121</sup>.

Analicemos ahora algunas asignaturas con más detalle, comenzando por la clase de composición.

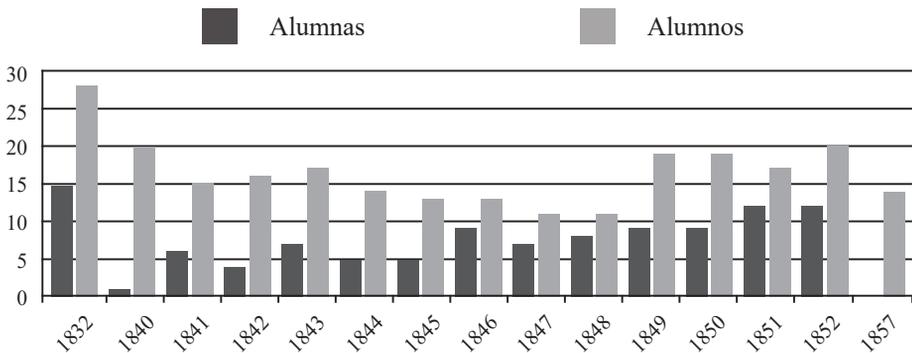


Gráfico 3. Matrícula composición 1832-1857<sup>122</sup>

119 Nagore Ferrer, María: “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, en José Antonio Gómez Rodríguez (ed.): *El piano en España entre 1830 y 1920*, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 655-719.

120 Véase, por ejemplo, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 22, 1-7-1855, “Artistas y diletantes”, sobre aquellos dignos aficionados que sí pueden ser denominados diletantes y los que no lo merecen.

121 Díez Huerga, M<sup>a</sup> Aurelia: “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la Reina Castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 61, 2006, p. 205.

122 Datos extraídos de: *Libro del parte mensual...1831-1833*: enero de 1832; “Estado general demostrativo de los alumnos de ambos sexos que concurren al Real Conservatorio de Música y Declamación con expresión de sus nombres y clases a que están asignados en la presente fecha” correspondiente al 31 de diciembre de cada año, entre 1840 y 1850 y referidos al curso anterior (Legs. 4/8, 4/32, 4/68, 4/107, 5/48, 5/75, 6/48, 6/96, 6/122, 7/35, 7/73); en 1852 y 1853 se envían en febrero (Legs. 8/38 y 8/85); “Estado numérico de los alumnos de ambos sexos del Real Conservatorio de Música y Declamación con expre-

Los datos de 1832 corresponden al mes de enero, pocos meses después de incorporarse las niñas a esta clase. Asistían todas las internas más algunas externas, constatando la habitual presencia de alumnas en la clase de composición.

Salvo en 1840, en que la diferencia entre alumnas y alumnos es extrema, la proporción de discípulas se mantiene entre la mitad y la tercera parte de los discípulos. Es curioso que, en general, los ascensos y descensos de matrícula sucedan de forma paralela entre ellos. También lo es que, aunque baja el número de estudiantes en torno a 1844, como en las demás asignaturas, en vez de recuperarse a la par que estas sigue descendiendo. Es probable que la demanda de intérpretes guiara las aspiraciones y elecciones de los alumnos que, en su mayoría, necesitaban una colocación inmediata, algo que el ejercicio de la composición no garantizaba.

No hemos encontrado listados de matrículas entre 1853 y 1856. Tras ese lapsus, en 1857 las jóvenes han desaparecido de la clase de composición. Antes de comenzar el curso 1856-1857 hubo una alumna que debió darse de baja a lo largo del mismo, ya que aparece en documentos correspondientes al principio del curso pero no al final<sup>123</sup>.

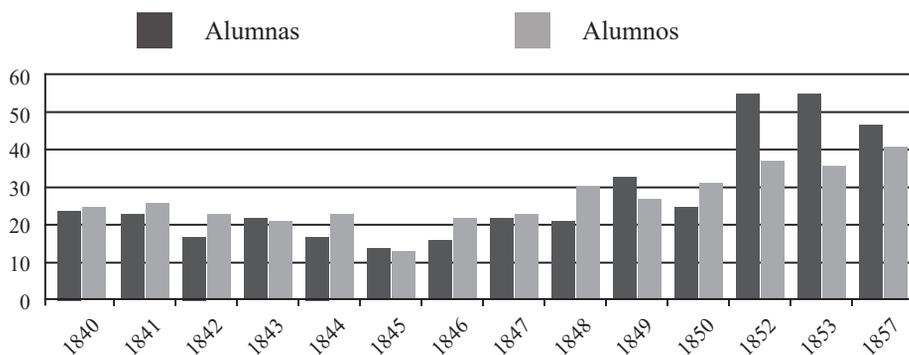


Gráfico 4. Matrícula piano 1840-1857

El piano, el instrumento más solicitado, sufre las mismas fluctuaciones que la matrícula general. El dato más relevante es el vertiginoso ascenso de alumnas matriculadas entre 1850 y 1852. Los efectos de una mayor demanda social de mujeres formadas musicalmente ya empiezan a manifestarse. Estos números reflejan el impacto de la creciente moda del piano, que se convirtió, en la segunda

sión de las notas que obtuvieron en los exámenes generales y de su distribución en las clases establecidas con arreglo a la última planta”, 6-7-1857 (Leg. 11/67). Todos los datos de matrícula relativos a estos años están tomados de las mismas fuentes salvo que se especifique lo contrario.

123 Alumnos que tiene cada clase después de los exámenes, junio 1856 (Leg. 10/121).

mitad del siglo XIX, “en el instrumento más demandado tanto en el ámbito concertístico como en el doméstico”<sup>124</sup>. Este fenómeno se presentaba ya hasta tal punto que despertó voces críticas ante el excesivo número de pianos y pianistas, llegando a tildar a este instrumento de “vicio moderno”:

[...] Entre tanto, no existe familia en el día, que no tenga media docena de pianistas por lo menos, y no hay casa sin piano [...] Este afán de querer todo el mundo el piano, y esa mala costumbre que tenemos casi todos de tocarlo muy mal, ha hecho, con razón, considerar a este instrumento como uno de los tres vicios modernos, que sirve de compañero inseparable al tabaco y al champagne.<sup>125</sup>

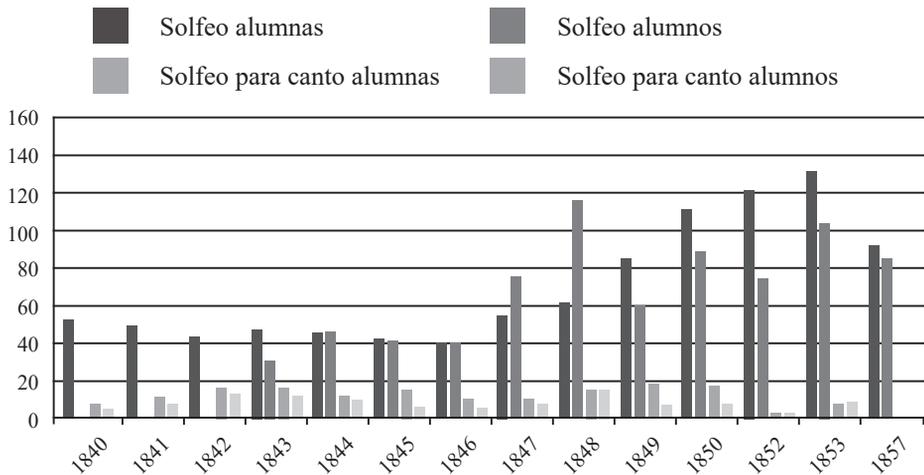


Gráfico 5. Matriculación solfeo y solfeo para canto 1840-1857

También en solfeo general hay un aumento significativo a partir de 1846, algo lógico dado que ambas asignaturas se realizaban paralelamente los primeros cursos.

En los listados consultados no aparecen los de solfeo general para alumnos correspondientes a los años 1840, 1841 y 1842, aunque sí los de solfeo para canto. No entendemos este hecho, ya que no se puede cuestionar su existencia, además de haber constatado su presencia en otros documentos, como en la organización de las clases.

124 Miguel, L.: “Las generaciones de pianistas...”, p. 4.

125 Velaz de Medrano y Álava, Eduardo, *El Español*, 22-1-1846. Reproduce una idea publicada en un libro en Francia, mostrando que no era un “mal” limitado a España.

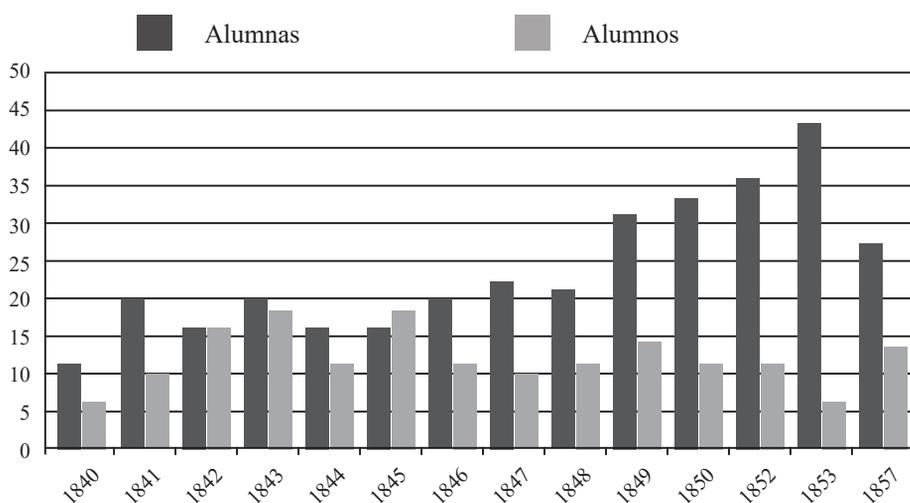


Gráfico 6. Matriculación canto 1840-1857

Sorprende que la matrícula de canto sea relativamente baja, teniendo en cuenta que uno de los principales objetivos del centro era abastecer la escena lírica de cantantes españoles. Es un hecho ante el que se mostró preocupación, como manifestó el viceprotector Aranalde en 1840, instando a dotarla urgentemente lo mejor posible destinando a ella a los estudiantes que mostrasen mejor voz. Para ello, encargó a los inspectores probar la voz a los alumnos de solfeo y pasar a la clase de solfeo para canto, cuyo número era muy reducido, a los que mostraran disposiciones para ello, y al maestro de canto que hiciera lo mismo con los alumnos de instrumento. La eventual inclusión de dichos alumnos en la clase de canto no impediría que continuaran sus clases de instrumento<sup>126</sup>.

A partir de 1849 es evidente el aumento de alumnas frente a los vaivenes, siempre en cifras mucho más bajas, de los alumnos. Esta materia se convierte en una elección básicamente femenina siendo, junto a la de arpa, la única en la que siempre hay más mujeres que hombres en este periodo.

Desde 1847 hubo repetidoras con sueldo, alumnas aventajadas, impartiendo la asignatura. Entre 1849 y 1853 la enseñanza de más de la mitad de las discípulas de canto estuvo en manos de estas repetidoras.

La clase de arpa, otro instrumento específicamente femenino, fluctúa, entre

126 Leg. 4/5: 24-7-1840, 3-11-1840. En 1842 se insiste en ello. En octubre, pidió a los profesores de canto que eligieran a los alumnos de solfeo que consideraran preparados para sus clases (Leg. 2/62: 12-10-1842). En diciembre, refiriéndose solo a las alumnas que ya estudiaban en el centro. A todos los de nuevo ingreso se les probaría la voz, con el mismo propósito (Leg. 4/67: 28-12-1842).

1840 y 1845, entre cuatro y siete alumnas, sin que se matricule ningún varón.

Entre los años 1839 y 1844 aparece una estudiante en la clase de violín, Adelaida Ortiz, frente a un número de alumnos que oscila entre dieciocho y veintidós durante esos años. También estaba matriculada en composición, canto, solfeo para canto y piano. Entre 1840 y 1843, junto a ella, aparecía otra alumna<sup>127</sup>. No hemos localizado ninguna referencia a lo excepcional de esta circunstancia en la documentación del Conservatorio. Tampoco encontramos más datos sobre aquella<sup>128</sup>. En cualquier caso, es una prueba de flexibilidad y afán por permitir a las jóvenes emprender los caminos que desearan en el centro<sup>129</sup>.

En 1857 se matriculó la primera alumna de órgano, Cesárea Zafra y Mora, otro caso excepcional.

### 1.3.2. Programas y métodos

La elección de los métodos para ser usados en las clases era un proceso concienzudo. En la documentación del Conservatorio hay constantes referencias al uso de determinados manuales y obras, su cuidado y custodia por parte del archivero o bibliotecario, reparto entre los profesores y alumnos, envío de métodos por parte de sus autores para su aprobación por la Junta y su uso para la enseñanza en el centro y otras disposiciones. A lo largo de los años hubo diversas propuestas por parte de los profesores acerca de los contenidos y duración de sus respectivas asignaturas, así como de los métodos y obras que los alumnos debían estudiar. El análisis exhaustivo de los mismos se escapa de los propósitos de este trabajo, pero sí es necesario hacer algunas puntualizaciones para dilucidar si se establecían diferencias por cuestión de sexo en cuanto a los

127 A diferencia de otras asignaturas, donde dividen los listados en alumnas y alumnos, en violín aparecen todos juntos. Además de la claridad del nombre, Adelaida Ortiz aparece en otras materias entre las alumnas. En el caso de la otra presunta violinista, en uno de los listados parece ser Vicenta, pero en los demás no se aprecia tan claramente, pudiendo ser Vicente. Tampoco figura en otras asignaturas para poder llegar a una conclusión definitiva.

128 En 1844 había una Adelaida Ortiz en el cuerpo de coristas del Teatro del Circo; podría ser la misma (*El Clamor Público*, Nº 127, 23-9-1844).

129 Aunque el estudio del violín entre las niñas en España no se normalizó hasta varios años después, ya en esta época encontramos algunas virtuosas de este instrumento. Tal es el caso de las hermanas Le Milanollo, que en 1843, con 18 y 14 años respectivamente, realizan una exitosa gira por Italia de la que se hace eco la *Gaceta Literaria y Musical de España*, Nº 18, 20-1-1844, que reproduce una elogiosa crítica publicada en la *Gaceta Musical de Milán*. Llegaron a convertirse en un referente para posteriores mujeres violinistas. Véase *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 28, 12-8-1855, sobre las prolíficas violinistas las hermanas Brousil, a la mayor de las cuales consideran digna émula de una de las Milanollo; o, en España, de Clara Sanjuán, nacida en 1839 en Barcelona. A los 11 años, poseedora ya de cierta fama, inició una exitosa carrera en el extranjero, retirándose pronto para contraer matrimonio (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 277-279; Lacal, Luisa: *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Segunda Edición, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900, p. 460).

requisitos y exigencia a alumnos y alumnas.

Uno de los fenómenos característicos del siglo XIX, como consecuencia del furor filarmónico, fue la aparición de numerosos manuales para aprender a tocar diversos instrumentos, la edición de álbumes que recopilaban piezas y arreglos, obras fáciles y la publicación de música en revistas culturales, musicales y femeninas. Muchos de estos materiales estaban dirigidos a las señoritas, resaltando las (supuestas) habilidades, necesidades y expectativas de estas incipientes pianistas, como el método de López Remacha, fechado a principios del siglo XIX. Su dedicatoria no deja dudas acerca de sus propósitos:

Señoras: Una dilatada práctica en el honroso cargo de Maestro, me ha hecho advertir que ninguno de los Métodos, hasta aquí conocidos para la enseñanza del piano están conformes con el gusto delicado que caracteriza al bello sexo, ni tampoco con la calidad y extensión de sus deseos. Vmds. son, por lo general, más inclinadas a la belleza musical que nace de la sencillez que a la que se deriva de grandes combinaciones armónicas. Así es que un Wals, un Rigodon, una Polaca, una Cancioncilla, un Airecito cualquiera, que forme periodos cortos y bien rimados, excita mucho más su sensibilidad que la pieza más sublime y acabada del arte. Sus deseos se limitan, por lo común, a proporcionarse con la menor fatiga, y de un modo compatible con las demás ocupaciones de su sexo, un honesto recreo y un adorno que las distinga en la sociedad por su esmerada educación.

He adoptado, pues, los medios de complacer a Vmds. en estos sencillos Principios los cuales son, sin embargo, unas bases sólidas sobre las que alguna de Vmds. más avanzada en deseos, podrá fundar el majestuoso edificio de una instrucción completa en la escuela del Piano, dedicándose después al estudio de los Grandes Métodos.<sup>130</sup>

Como indica su título, el método va dirigido a aficionadas, muchas de las cuales (al igual que los aficionados masculinos) probablemente no aspiraban a adquirir una técnica perfecta, conformándose con descifrar algunas de las piezas más fáciles del repertorio de salón, aunque hubo muchas que alcanzaron niveles profesionales. Pero el punto clave es que López Remacha da por sentado que las mujeres, por su naturaleza, no están preparadas para comprender e interpretar obras de envergadura<sup>131</sup>, en sintonía con los prejuicios extendidos entre una gran parte de la sociedad. Cierto es que no descarta que hubiera señoritas que quisieran profundizar en sus estudios y tocar obras de mayor dificultad. En realidad,

130 López Remacha, Miguel: *Principios o lecciones progresivas para Forte Piano conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor D. Miguel López Remacha*, Madrid, B. Wrims, [entre 1817 y 1824].

131 Vega Toscano resalta que es el único método dirigido a aficionados “dedicado a ese público femenino que quería solamente tocar algunas piezas en las reuniones sociales, y que normalmente, según Remacha, no estaba muy dotado para apreciar el arte profundo” (Vega Toscano, Ana: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, p. 133).

no era infrecuente que los álbumes dirigidos a aficionados tuvieran obras de gran complejidad técnica.

La aparición del Conservatorio propició la publicación de numerosos métodos, creados con la ambición de ser adoptados oficialmente en el centro. Encontramos entonces una amplia oferta, especialmente para piano, que, como apunta Vega Toscano, “va desde los pensados para los alumnos del Conservatorio, de mayores exigencias, hasta los que sirven simplemente para aprender a interpretar de forma rápida piezas sencillas de moda, destinadas a los aficionados que no desean aprender solfeo”<sup>132</sup>. La existencia de métodos de diferente dificultad y con distintos objetivos no implica que, por principio, hubiera diferencias en la formación por razones de género, ya que la afición masculina tenía un peso importante, ni que se descuidara el aprendizaje de aquellas mujeres que quisieran dedicarse profesionalmente a la música o desearan alcanzar un nivel elevado.

En el siglo XIX hubo numerosas voces que criticaron la educación recibida en el Conservatorio, tildándola de formación de adorno o de escasa calidad, especialmente en el caso de las jóvenes. Un testimonio que indica que era una idea extendida es el artículo en defensa del centro publicado en *La Constitución* en 1841, dirigido especialmente a la Comisión de presupuestos de Gobierno, que iba a eliminar la cantidad destinada a la institución. El autor manifiesta “no querer imaginar” que tras esa decisión los diputados se dejaran llevar por “la misma idea que tienen algunos de este establecimiento conceptuándolo de mero recreo y lujo”<sup>133</sup>. El propio centro se defiende en diversos momentos de este tipo de acusaciones. Para ello, sobre todo tras la reforma de 1838, se apelaba a su conversión desde esa fecha en una verdadera escuela de música, al aumento de la matrícula desde ese momento, prueba de que la sociedad era cada vez más consciente del beneficio del estudio de las artes, y se alegaba que más de cien jóvenes de ambos sexos habían adquirido una profesión tras su paso por el Conservatorio. Con estas razones, se le defendía de las acusaciones de que era un centro de ocio y adorno y se retaba a asistir a las clases para comprobar su rigor<sup>134</sup>. A pesar de todo, el Conservatorio y sus protagonistas son producto de su época y podemos observar ciertos prejuicios, más o menos difuminados.

Pedro Albéniz, primer maestro de piano del establecimiento, profesor de innumerables alumnas a las que, según los documentos, enseñaba con rigor, no pudo sustraerse al espíritu del momento. En su célebre método, al hablar de la elección del repertorio y de los distintos tipos de pianistas, distingue entre varios

132 *Ibidem*, p. 131.

133 *La Constitución*, Nº 176, 25-6-1841. Está incluido en el Leg. 4/19.

134 “Breve relación que presentan...”.

tipos de obras y explica cuáles son más apropiadas según el carácter y disposiciones de los intérpretes:

[...] los trozos en que domina una expresión enérgica, un ritmo muy marcado, un alto grado de intensidad [...] convendrán al que tenga más vigor que delicadeza en el tocar, y cuyos dedos infatigables sostengan, sin rendirse, un esfuerzo de larga duración. Los trozos escritos en un estilo dulce, ligero gracioso, aquellos en que reina una moderada intensidad, deberán ser preferidos por el pianista cuya pulsación fina y delicada no convendrá a las obras precedentes, mientras que esta se prestará naturalmente a los matices más sueltos y fugitivos. Las señoras sobre todo deberán elegir con preferencia este último género de composiciones.<sup>135</sup>

No descarta que en ambos tipos de pianistas pueda haber personas de ambos sexos ni niega que haya mujeres que puedan emprender el estudio de obras de mayor bravura, pero esta idea está presente en la enseñanza pianística del establecimiento durante todo el siglo, y las recomendaciones sobre las obras adecuadas a cada sexo serán mantenidas a lo largo del tiempo, al menos en los concursos que se realizan en el centro. En cuanto a los ejercicios de técnica y las demás piezas estudiadas durante el curso, no parece haber diferencias en cuanto a su secuenciación y exigencia.

Por otra parte, al describir los distintos tipos de dificultades, obras y pianistas, Albéniz no privilegiaba unos sobre otros. Simplemente enumeraba las diferencias y las dificultades que cada intérprete encontraría en las diversas obras según sus características. Todos, venía a decir, adolecían de la falta de algún requisito y debían adaptarse a las piezas que mejor se ajustaran a su disposición.

La influencia de las modas y la expansión del fenómeno salonístico también se refleja en su método. Recomendaba a los grandes compositores, como Hummel, Chopin o Beethoven, incluyendo las obras de cámara, aunque estas recomendaciones no se vieron reflejadas en el repertorio habitual de sus alumnos. El maestro era muy consciente del entorno en el que se encontraban:

[...] no se habla ante una asamblea académica del mismo modo que ante una asamblea popular; asimismo una obra sabiamente escrita de Mozart, Beethoven, Weber, ejecutada ante un público numeroso y variado, no producirá la misma impresión, y no encontrará las mismas simpatías que ante una asamblea de artistas y conocedores. Entre los hombres que tocan la música seriamente y los que no ven en ella más que un pasajero entretenimiento, hay una enorme distancia, que debe determinar la elección de obras que ha de hacerse en estos dos casos, y en aquellos que se les asemejen más o menos. [...] en todo concierto público se reúne

135 Albéniz, Pedro: *Método completo de piano del Conservatorio de Música*, Cuaderno 1, Madrid, 1840, p. XV. Recomendamos leer toda la página en el *Método*, que no reproducimos aquí en su totalidad por razones de espacio.

un auditorio más o menos variado, y por esto solo no conviene tocar en él sino la música que está al alcance de todo el mundo.<sup>136</sup>

No se han encontrado evidencias de que en las mismas asignaturas se utilizaran métodos diferentes para alumnos y alumnas, ni de que hubiera especiales diferencias en la exigencia técnica o interpretativa o en el número de piezas. En los horarios publicados en 1831 en la *Gaceta de Madrid* se añadían los métodos utilizados en cada clase y no se establecía distinción alguna para el departamento de alumnas o el de alumnos.

Sí hubo diferencias en las obras elegidas para los concursos de piano. Sobre este asunto, y enlazando con la enseñanza de Albéniz, hay un documento muy significativo. Durante el transcurso de esta investigación tuvimos la fortuna de acceder a un expediente que acababa de ser encontrado en el Archivo del RCSM<sup>137</sup>. Es un informe minucioso del maestro sobre sus clases, el estado de sus alumnos, las obras que podían tocar en los exámenes públicos y otras cuestiones; una excelente fuente para conocer de primera mano los detalles de la enseñanza de piano en los primeros tiempos del Conservatorio. Se abre con una introducción en la que expone algunas generalidades acerca del número de estudiantes de la clase, dificultades que se encontraban para poder estudiar (como la falta de pianos y de tiempo), las particularidades de la enseñanza de los que se orientaban al canto, etc. Reconocía que algunos no habían respondido a sus expectativas, lo que achacaba a las dificultades citadas, pero en general se mostraba satisfecho y destacaba el interés de los discípulos. En todo momento hablaba de estudiantes de ambos sexos. Posteriormente los describía por separado, y a su vez en tres apartados: estado de los estudios ordinarios, estado de los estudios de acompañamiento y obras extraordinarias que podían tocar en los próximos exámenes públicos. Los alumnos y objetivos están separados por niveles. La descripción de los objetivos alcanzados y ejercicios que podían realizar es exactamente igual para ambos sexos.

Las obras que, en principio, podían tocar en los exámenes, en su mayoría diferían (aunque a menudo coinciden los autores), pero también había algunas comunes en ambos departamentos. Es decir, no era excepcional que tocaran las mismas piezas de repertorio, pero cuando debían tocar en público no se les permitía tocar las mismas obras. La cuestión es dilucidar si el motivo es que se consideraba que ellas las tocaban peor y para su mejor lucimiento se les proponía otras, si se permitía que ciertas obras, consideradas más “fuertes”, fueran to-

136 Albéniz, P.: *Método completo...*

137 Informe de Pedro Albéniz sobre el estado de los adelantos de su clase, 1-11-1832. En la fecha de su localización (verano de 2009), fue catalogado en Doc. Bca.

cadras por las niñas en privado pero no era apropiado que lo hicieran en público o si no se consideraba adecuado que fueran juzgados en igualdad de condiciones. Los años 1856 y 1857, primeros en celebrarse los concursos, las obras fueron las siguientes: para ellas, *Gran solo* de Bertini y *5º Concierto* de Herz. Para ellos, *Concierto* de Weber y *Sonata Op. 92* de Hummel<sup>138</sup>. El primer año, además, constan piezas para leer a primera vista, compuestas para la ocasión por José Inzenga para las alumnas y por Sánchez Allú para los alumnos<sup>139</sup>.

En los diversos documentos que reflejan el desarrollo de las clases, bien por los libros de las mismas, bien por informes o memorias que presentan los profesores, se observa la misma equidad. Citemos algunos ejemplos.

En 1832, a petición del director, Saldoni explicaba la organización de sus clases de solfeo. Las dividía en cuatro secciones según el nivel, de acuerdo con unos requisitos especificados al hablar del departamento de alumnos. Al hacerlo del de alumnas, añadía: “las notas que he puesto en cada sección de alumnos sirve para las alumnas también”<sup>140</sup>. Respondiendo a la misma petición, hay notas de profesores de varias asignaturas, como composición, lengua castellana, literatura o lengua italiana, en las que hacían divisiones similares a las hechas por Saldoni y que tampoco muestran ninguna alusión a diferencias en la enseñanza según el sexo. Albéniz, en sus clases de piano y acompañamiento, a diferencia de otros profesores, que eran pesimistas acerca de las posibilidades de algunos alumnos y alumnas, era más entusiasta, destacando que todos y todas estaban en condiciones de repentizar cualquier pieza acorde con sus conocimientos de solfeo. También en 1832, Carnicer explica la organización de la clase de composición. Decide, dado que no todos muestran la misma aplicación ni talento, dividir las clases tanto de alumnos como de alumnas en dos. La mayoría de estas figuran en el grupo de los más aventajados. Utiliza los mismos términos sobre la aplicación para ambos sexos, tanto positivos como negativos<sup>141</sup>.

En los exámenes realizados entre 1832 y 1834 los ejercicios y obras que presentaban los estudiantes de ambos sexos eran similares, cuando no los mismos, en piano, solfeo y composición<sup>142</sup>. Por ejemplo, en el examen de composición

138 Legs. 10/121 y 11/97.

139 Inzenga y Sánchez Allú en ese momento no formaban parte de la plantilla, cumpliéndose así los principios de equidad e imparcialidad exigidos en los concursos, aunque su relación con el centro y sus miembros era indudable y posteriormente formaron parte de él.

140 Leg. 0/92: 10-8-1832.

141 Legs. 0/88 y 0/89.

142 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1830-1835*. Sin embargo, acerca de estos mismos exámenes, Lafourcade considera que “da la impresión de que eran algo más fáciles” que los de los alumnos, y que “los datos confirman” que las exigencias para las alumnas eran menores que para los alumnos (Lafourcade:

de 1832 se dio el mismo bajete a alumnos y alumnas. Se alababa el trabajo de algunas de estas, a las que se premió. En los exámenes de solfeo se utilizaron los mismos ejercicios para todos.

En los exámenes de composición de diciembre de 1833 el jurado juzgó bastante malas las composiciones de la primera sección de alumnas. Se justificaron los errores por una mala interpretación de las instrucciones para el examen y se dispuso repetirlo. Por otra parte, los miembros del tribunal mostraban su satisfacción con los trabajos realizados por ellas a lo largo del curso.

Resaltamos, por lo anecdótico y a la vez relevante, que en los exámenes de Lengua italiana de 1833 los alumnos no manifestaron “tantos conocimientos como las alumnas”. El mismo año, en el de Literatura y Mitología, estas tenían que escribir una carta participando “a sus padres de los adelantos y las ventajas que esperan proporcionarles un día con la carrera y educación que van adquiriendo”<sup>143</sup>, comentario que redundaba en la relevancia y utilidad de la formación impartida a las niñas.

Tras los exámenes de diciembre de 1834, revisados los trabajos de composición de los discípulos de ambos sexos, los profesores se mostraban satisfechos de todos ellos, mencionando especialmente a algunos alumnos y alumnas. No parecían tener reticencias hacia las capacidades compositivas de las mujeres.

En 1840 el viceprotector recordaba la necesidad de uniformar la enseñanza de solfeo en todas las clases, que variaba según el profesor, para lo que se adoptó el método de solfeo de Saldoni<sup>144</sup>.

Existe otro *Plan para la enseñanza para las clases de solfeo*, firmado por Carnicer y Frontera de Valldemosa, aprobado en diciembre de 1842, en el cual no se hacían distinciones en el aprendizaje de niñas y niños. La única alusión es a su separación, poniendo a todos los alumnos en una clase con un maestro y a las alumnas con otro; en el caso de solfeo para canto asistirían días alternos. Hay instrucciones extraordinariamente precisas acerca del desarrollo de las clases, metodología, sus secciones y requisitos sin diferencias por sexo<sup>145</sup>. Entre otras disposiciones llama la atención la decisión, aplicable tanto a las clases de solfeo como a las de instrumento, de que si pasados tres meses no se percibía disposición o aplicación, previo examen, se les desengañaría “a fin de que no pierdan el tiempo inútilmente”. Es patente el interés en tener alumnos productivos y

---

Ramón Carnicer en Madrid..., pp. 420-421).

143 *Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1830-1835*, sesión de 21-12-1833.

144 Leg. 4/5: 10-7-1840. En el legajo hay una serie de disposiciones para el buen orden y disciplina de las clases, dictadas a lo largo del año.

145 *Plan de enseñanza para las clases de solfeo* aprobado el 28-12-1842 (Leg. 4/67).

no sobrecargar las aulas con discípulos con escasas capacidades o bajo rendimiento. Se establecían tres clases: la 1ª para alumnos, la 2ª para alumnas y la 3ª, solfeo para canto, para alumnas y alumnos. Asistirían distintos días, para lo cual se dividirían las clases. En el caso de la 3ª, como era mixta, asistirían alumnas y alumnos en días alternos. En un artículo adicional se recalca que la división respondía a la circunstancia del elevado número de alumnos, pareciéndoles “más sutil el separarlos enteramente, haciendo que los varones estén reunidos con un solo Maestro, y las hembras con otro”. Dentro de cada una de las clases se establecerían tres o más secciones. Para pasar de una a otra había que realizar un examen. No se podía emprender el estudio del instrumento si no se hallaba por lo menos en la 3ª sección del solfeo. Para ingresar en la clase de composición había que hacer un examen que declarara al alumno ser un solfista consumado. Las dos primeras clases eran para los alumnos que estaban estudiando algún instrumento; las alumnas que fueran adelantadas y mostraran disposición para el canto pasarían a la tercera. A los estudiantes de nuevo ingreso se les haría una prueba de voz, y si mostraban aptitudes “desde luego serán destinados a la clase de solfeo” para canto. De nuevo el canto se impone como materia y objetivo principal del centro. Además se instaba a los profesores a que animaran a los alumnos a estudiar instrumentos que no fueran el piano, ya que todos eran necesarios en las orquestas. Este hecho muestra una vez más cómo el piano iba cobrando importancia en la sociedad decimonónica.

En 1854 se pedía a los profesores información sobre el método de enseñanza, con división por años de los contenidos en cada uno de ellos y cualquier otro dato relevante. Entre los presentados se encontraban los de Juan Gil para la 2ª clase de solfeo (alumnas) y Juan Castellanos para la 1ª (alumnos). Los contenidos son casi iguales; la única diferencia es que algunos los debían recibir las alumnas un curso antes que los alumnos, ya que la duración propuesta difería en ambos casos. Mientras Castellanos desde un principio la estipula en cuatro años, Juan Gil habla de tres y la conveniencia de prolongarlo uno más para asegurar conocimientos, aprender a repentizar y escribir música dictada, que son prácticamente los contenidos que Castellanos dedica al cuarto año<sup>146</sup>. Esa discrepancia es, en principio, un hecho que discrimina a las niñas, concediéndoles un año menos de enseñanza del solfeo. Pero el profesor se encargaba de resaltar la necesidad de prolongarla un curso más. Gil dice que el número de alumnas no debía pasar de veinticuatro, lo cual era una pretensión difícil de cumplir: el

146 Leg. 9/57: julio de 1854. Aparecen además las propuestas de clarinete, trombón y fígle, fagot, violoncello y contrabajo.

curso anterior tenía matriculadas en su clase a ciento treinta y seis niñas<sup>147</sup>.

En 1853 el maestro Pedro Albéniz reorganizó las clases de piano y acompañamiento debido al elevado número de alumnos. Dividió la asignatura en tres años, indicando los objetivos y adelantos que debían obtenerse en cada uno de ellos. Puntualizaba que las obligaciones e instrucciones eran las mismas para todos<sup>148</sup>.

Los programas citados son muy concienzudos en cuanto a los contenidos, en el caso del solfeo, y las obras, en el caso del piano. Es posible que en su aplicación práctica pudiera haber flexibilidad en la exigencia de su cumplimiento a las alumnas o a los alumnos. Pero el que no hubiera distinciones expresas es un hecho muy significativo. Recordemos lo diferentes que eran los estudios en otros campos permitidos a las mujeres, como la enseñanza primaria o la formación de maestras.

Estos datos rebaten la idea de que los alumnos recibían una mejor preparación que las alumnas. Por ejemplo, Sarget Ros afirma que “los alumnos reciben una enseñanza con mayor orientación específicamente musical que la proporcionada a las alumnas”<sup>149</sup>. Sánchez de Andrés considera que el Conservatorio “no contemplaba la coeducación y, por lo tanto, las enseñanzas de las mujeres estaban separadas de las de los varones, aplicándose distinto nivel de exigencia y contenidos”<sup>150</sup>. Bénard también justifica la diferencia entre la formación femenina y masculina en la creación de dos departamentos distintos con reglamentación propia (que ya se mostrado que era prácticamente igual para ambos) y, en eso estamos de acuerdo, en la presencia de las mujeres en determinados instrumentos<sup>151</sup>, aunque no se les prohíbe expresamente acceder a todas. El núcleo de la cuestión es que, contradiciendo estas opiniones, la información analizada muestra un panorama académico en el que parece que primaba la igualdad en contenidos y nivel de exigencia para alumnas y alumnos.

Se observa también esta igualdad en los exámenes. Aunque habitualmente los discípulos se examinaban en diferentes días o al menos distintas horas según su sexo, los requisitos y exigencias eran básicamente los mismos, según los documentos consultados. Sin embargo a lo largo del tiempo se detectan diferencias más o menos sutiles. Por ejemplo, en el concurso a premios de solfeo de 1856,

147 “Estado nominal de los alumnos del Conservatorio de Música y declamación de María Cristina con expresión de las clases a que están asignados”, 28-2-1953 (Leg. 8/85).

148 Leg. 8/79: 7-1-1853.

149 Sarget Ros, M<sup>a</sup> Ángeles: “La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los conservatorios de música”, *Música y educación*, N<sup>o</sup> 59, octubre 2004, p. 68.

150 Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”, p. 57.

151 Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 393.

el ejercicio fue el mismo para todos, pero mientras a ellas se les concedían cinco minutos para prepararlo y tres para transportarlo, en el caso de ellos fueron tres y uno respectivamente. El mismo año (y los siguientes) las obras que debían interpretar en el examen de piano fueron distintas según el sexo.

Por otra parte, en los documentos consultados sobre los exámenes, las anotaciones y calificaciones son similares, sin que se trasluzca especial benevolencia ni exigencia en unos u otros casos<sup>152</sup>. Del mismo modo, en los libros de clase se encuentra el mismo tipo de comentarios sobre alumnos y alumnas, tanto para celebrar sus adelantos como para hacer constar la falta de capacidades o de estudio<sup>153</sup>.

### 1.3.3. Exámenes y concursos

Los exámenes, su tipología y desarrollo ilustran acerca de los objetivos y circunstancias del centro. En un principio eran públicos. Se convirtieron en auténticas ceremonias, con asistencia de relevantes personalidades, encabezadas por los propios monarcas, para mostrar los resultados obtenidos con las enseñanzas<sup>154</sup>. En 1833 se resolvió que, al menos los de ese año, fueran privados<sup>155</sup>.

Los estudios se daban por terminados cuando se hubieran superado todas las dificultades de los métodos fijados, mostrando los avances a través de los exámenes y con la superación de una oposición final, voluntaria, mediante la cual se obtenía el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio, que servía “de honor y recomendación en el ejercicio de su arte”<sup>156</sup>.

En noviembre de 1846 comenzaron a realizarse los ejercicios mensuales con público<sup>157</sup>. La prensa celebró que por fin se hubiera tomado esta medida, haciendo que los alumnos participaran en estos verdaderos conciertos<sup>158</sup>. Se destacaba además la presencia de distinguidas figuras de la vida pública. De hecho no era infrecuente que asistiera la reina<sup>159</sup>, siguiendo la tradición de los primeros años.

152 Véanse *Actas 1855-1860* y “Repasos mensuales”; estos, repartidos en los legajos correspondientes a este periodo.

153 *Libro del parte mensual... 1831-1833; Libro del parte mensual... 1833-1835*.

154 Véanse los programas de varios de ellos, entre 1831 y 1833, en la *Memoria acerca... 1892*.

155 Real Orden de 25-11-1833, dictada tras las razones expuestas por el director, que no se han localizado (Leg. 2/80).

156 Como ya se ha apuntado, esta disposición era obligatoria para los alumnos de la 1ª, 2ª y 5ª clase de ambos sexos, que no podían abandonar antes la carrera. Los de las demás, si lo hacían, no eran tenidos por discípulos del Conservatorio.

157 Legs. 6/30 y 6/31, ambos de 22-9-1846. Uno año antes, Saldoni había presentado un proyecto de funciones periódicas, en el que se proponía recompensar a los participantes (Leg. 5/63: 23-10-1845).

158 *Gaceta de Madrid*, Nº 4446, 16-11-1846.

159 Por ejemplo, en el Leg. 7/32 se cita su presencia en las funciones de 20-12-1846, 30-4-1848 y 16-12-1849. También se alude a otros actos de los alumnos en Palacio.

En Junta de 31 de agosto 1851 se aprobó que un día al mes se verificaran ejercicios privados con la asistencia exclusiva de los profesores, para comprobar los avances de los alumnos.

En 1856 se instauraron los concursos públicos a premio<sup>160</sup>. Se concretaba así la duración de los estudios: el primer premio significaba su terminación; el segundo, que quedaba un año para conseguirlo. Es una medida algo más objetiva para definir la finalización de la formación. En el reglamento de marzo de 1857 se establece que los exámenes anuales serían privados y comenzarían en abril. Su objetivo era escoger a los alumnos que optarían a premio en concurso público, conceder pase a clase superior y dar de baja “a los inútiles”. En esta época se reconoce la necesidad de dar unidad a la enseñanza y a los métodos, y se pide rigor de los exámenes<sup>161</sup>. Los concursos se celebraban en junio. Había tres premios: primero (medalla de oro), segundo (medalla de plata) y accésit (una obra clásica correspondiente a la asignatura en la que se obtiene). Había una función anual con presencia de la reina para la distribución de premios y otras funciones cuando se decidiera, para mostrar los progresos de la enseñanza y con asistencia de personas de reconocida inteligencia. Insistiendo en la utilidad y transparencia de los concursos, el director, en comunicación al ministro de la Gobernación, explicaba que la mitad del jurado estaba conformado por artistas no pertenecientes al Conservatorio y que ellos componían las piezas para ser repentizadas y los motivos para las composiciones que debían hacer los alumnos de composición, órgano y armonía<sup>162</sup>. Además, en los concursos públicos (instrumentos y canto) las votaciones se realizaban delante de los asistentes e inmediatamente después de las interpretaciones<sup>163</sup>.

La constitución de los jurados a lo largo de los años también nos ilumina acerca de las pretensiones del Conservatorio, su relación con el mundo artístico y la presencia de las mujeres en actos de cierta relevancia, como estos concursos. Este primer año solo figura una mujer, en los tribunales de piano: María Martín, conocida pianista, maestra de música de la familia real y compositora de varias obras<sup>164</sup>.

160 Leg. 10/118: en un oficio (borrador) de 26 de junio el viceprotector expresa su satisfacción con los resultados obtenidos y recuerda que es una idea novedosa en España que resultará muy útil, ya que establece grados artísticos, además de adquirir con ellos el Conservatorio una importancia “de la que carecía”.

161 El viceprotector del Conservatorio informando al ministro de la Gobernación acerca del curso, del nuevo reglamento y de las nuevas medidas que es aconsejable tomar, 6-7-1857 (Leg. 11/67).

162 Parece que esto no era cierto: en el acta del concurso de solfeo figura que la lección para repentizar era obra de Hilarión Eslava (Véase Leg. 10/121, acerca de los exámenes y concursos de 1856). En la *Gaceta Musical*, N° 26, 29-6-1856, se insiste en que las piezas para los exámenes de composición, armonía, fuga y órgano fueron compuestas por personas ajenas al centro y entregadas en el momento de ejecutarse aquellos.

163 Leg. 10/118.

164 Véanse apartados posteriores y el Diccionario.

Los concursos se convirtieron en un escaparate para los alumnos y para el propio Conservatorio, y la obtención de algún premio se transformó en un signo de distinción que provocó reclamaciones, acusaciones de favoritismo y discrepancias. Ya en 1856 se iniciaron con una disputa. Tras el de canto, la madre de dos alumnas profirió tales frases, públicamente, acerca de los premios concedidos, que sus hijas fueron expulsadas<sup>165</sup>. Este fue solo el inicio de una larga cadena de polémicas, críticas y acusaciones relacionadas con los concursos a premios que veremos en apartados posteriores.

## 2. RESTRICCIONES OFICIALES A LAS ALUMNAS. 1857-1871

Durante este periodo el número de alumnos continuó creciendo. El aumento de matrícula fue paralelo al desarrollo de la vida musical madrileña. Nacieron sociedades y liceos, los salones continuaron su proceso de expansión<sup>166</sup>, el piano se impuso como elemento indispensable en la formación y el ocio burgueses, los cafés se convirtieron en un entretenimiento habitual y en fuente de ingresos para numerosos músicos, aparecieron nuevos teatros en Madrid<sup>167</sup> y en el resto de España se multiplicaron las compañías líricas. La restauración de la zarzuela jugó un papel importante en esta revitalización musical. Todo ello influyó en el aumento de la demanda de una formación musical.

El Conservatorio se vio implicado directamente en este furor musical, y no solo por la formación que facilitaba. Sus espacios eran solicitados para acoger actividades promovidas por distintas asociaciones<sup>168</sup>, sus profesores debían for-

165 En el traslado de la Orden del viceprotector a Carmen Tremiño, la madre afectada, se puede leer: “[...] las frases que públicamente se permitió V. proferir [...] relativamente a la adjudicación [...] de los premios, por un Jurado ilustrado y respetable y que la mayoría era compuesto de artistas que no pertenecían al Conservatorio, V. E. ha dispuesto sean dadas de baja en las clases a que asistían sus hijas de V. D<sup>a</sup> Adela y D<sup>a</sup> Carmen [...]” (Leg. 10/119: 26-6-1856).

166 La actividad de los salones de la alta burguesía “se afianzará en los años sesenta, generalizándose las veladas y conciertos en residencias de políticos, diplomáticos, abogados, militares de rango, médicos y otras profesiones liberales” (Díez, M. A.: “Salones, bailes...”, p. 197).

167 Teatro de la Zarzuela en 1856, Circo Príncipe Alfonso en 1861, El Recreo en 1867 (Casares Rodicio, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en Emilio Casares Rodicio; Celsa Alonso González: *La Música Española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 50-51).

168 Véanse Legs. 12/80 (Sociedad de Bellas Artes, 15-4-1859); 13/27 (Junta de Damas de Honor y Mérito, 16-3-1860); 13/34 (Sociedad de la Santa Infancia, 9-4-1860); 13/35 y 13/37 (Beneficio heridos en la campaña de África, 15-4-1860); 13/74 (Sociedad Económica Matritense, 17-1-1860); 14/12 (Junta parroquial de beneficencia de San Marcos, 30-9-1861); 15/76 (Nuevo Liceo, 23-5-1864); 15/61 (Junta de Damas de Honor, 28-12-1863); 15/64 y 16/93 (Real Asociación de la Beneficencia Domiciliaria, 23-1-1864, 29-1-1866); 16/94 (Liceo de Piquer, 7-2-1866); 17/4 (Sociedad del Liceo Español, 6-4-1866); 18/60 (Liceo Literario, 24-10-1868); 18/75 (Ateneo de Señoras, 16-12-1868); 19/1 (Sociedad Artística Musical de Socorros Mutuos, 17-4-1869); 19/34 y 19/48 (Liceo Romea, 18-9-1869, 26-11-1869); 19/75 (Antonio Llanos para formar una sociedad coral, 22-6-1870); 19/76 dupl. y 19/89 dupl. (Liceo Lírico

mar comisiones para evaluar los cada vez más abundantes manuales de instrucción musical<sup>169</sup>, algunos de ellos escritos por maestros del centro, y numerosos artistas solicitaban actuar en él<sup>170</sup>. De hecho, en 1860 se aprobaron ciertas condiciones para dar conciertos en el salón de la institución<sup>171</sup>.

En el Conservatorio se creó, en 1863, la Sociedad de Cuartetos, iniciativa pionera para la difusión del repertorio camerístico en España<sup>172</sup>. En 1860 había hecho su aparición la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, para responder a la necesidad de protección de los músicos. Entre sus socios figuraba un número importante de mujeres, muchas de las cuales se habían formado en el centro. Algunas de sus sesiones y conciertos se celebraron en el mismo.

En este periodo la institución sufrió importantes transformaciones como consecuencia de las circunstancias sociales y políticas, lo cual se reflejó en los cambios de reglamento: *Reglamento Orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación* del 14 de diciembre de 1857<sup>173</sup>, complementado con

---

Recreativo, 30-6-1870, 8-10-1870); 19/78 (Junta de Señoras, 3-7-1870); 19/90 y 20/13 dupl. (Centro Artístico-Literario, 13-10-1870, 20-3-1871); 19/98 (Sras. de las Casas de Misericordia de Sta. Isabel y San Ildefonso, 2-12-1870).

169 Véanse Legs. 11/64: Antonio Romero, 25-5-1857; 11/65: Gabriel Abreu, 27-5-1857; 11/80: Francisco de Valldemosa, 21-8-1857; 11/88: Pascual Pérez, 19-9-1857; 13/87: Miguel Galiana, 7-4-1861; 17/7: Mariano Martín y Felix Dumont, 20-4-1866; 19/88: Juan Gil y Justo Moré, 26-9-1870; 19/90: Cosme José de Benito, 8-10-1870; 20/4: Manuel de la Mata, 15-12-1870.

170 Por ejemplo, Eloisa D'Herbil (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 6-2-1860; Leg. 13/18: 13-12-1860; Leg. 18/88: 5-3-1869); Penelope Bigazzi (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 7-1-1860; Leg. 13/9: 7-1-1860); Sabina Lozano y Martín Sarasate (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 27-11-1860; Leg. 13/64: 28-11-1860); Compta, Casella y otros artistas (Leg. 15/70: 11-4-1864); Ana de la Grange (Leg. 15/71: 15-4-1864); Obradors (Leg. 15/79: 14-6-1864); Sofonisba Troisi (Leg. 16/99: 22-3-1866); Antonio Cano (Leg. 17/9: 7-5-1866); Juan Fazzini (Leg. 17/45: 18-11-1866); Teresa Carreño (Leg. 17/50: 7-12-1866); Casella de nuevo (Leg. 18/96: 6-4-1869); Javier Jiménez y otros artistas (Leg. 19/10: 4-5-1869); Ángel Quílez y otros artistas (Leg. 19/12: 21-5-1869); Jiménez Delgado (Leg. 19/69: 5-5-1870); Luisa Hoefler y Jardín (Leg. 19/72: 21-5-1870); José Tragó (Leg. 20/21: 18-4-1871). En muchos de estos conciertos participaban profesores, alumnos y alumnas del centro.

171 Oficio de Instrucción Pública al director del Conservatorio con fecha 3-4-1860. Las condiciones eran: 1º El programa deberá ser aprobado por el director del conservatorio. 2º Los artistas abonarán por los gastos de alumbrado y dependientes 1000 reales. 3º Se abonará además 200 reales a la Junta de Damas de Honor y Mérito con destino a los institutos de beneficencia. Cuando la función tuviese este benéfico objeto no se exigirá más que los gastos de alumbrado y dependientes (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 3-4-1860). Véanse también Legs. 13/19: 22-2-1860; 13/33: 3-4-1860.

172 Con similares intenciones, pero centrada en la música sinfónica, nació la Sociedad de Conciertos en 1866.

173 *Reglamento Orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. 1857. 14 de diciembre*, Madrid, Imprenta Nacional, 1858, en Doc. Bca. 7/5; también en Leg. 12/23. Transcrito en *Memoria acerca... 1892*, pp. 57-67. Hay otra copia y diversos documentos relativos a su redacción y aplicación en AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104. Pronto se empieza a dudar de su efectividad, como muestran los trabajos que hizo Rafael Hernando desde 1859, proyectando uno nuevo, aunque no se llevó a la práctica. Véanse *Memoria de Rafael Hernando sobre las enseñanzas musicales en París* (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 8-10-1859); *Memoria sobre la organización*

las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina* de 1861<sup>174</sup>; los efímeros *Decretos publicados el 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas*<sup>175</sup> y el *Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música*<sup>176</sup>.

Mientras crecía la afición musical y el número de personas que querían dedicarse a la música<sup>177</sup>, el Conservatorio se adaptaba al nuevo contexto educativo. Ya en el reglamento de marzo de 1857 se había modificado el nombre del centro, denominándose Real Conservatorio de Música y Declamación. El de diciembre de 1857 fue redactado como consecuencia de la aprobación de la Ley general de Instrucción pública de 9 de septiembre de 1857 (Ley Moyano), adaptando los estudios de música a lo estipulado por dicha ley educativa. Ello supuso importantes cambios en la consideración y la organización de la institución<sup>178</sup>. Los estudios se dividieron en Estudios superiores de música, a través de los cuales se obtenía el título de maestro compositor, y Estudios de aplicación, para canto e instrumentos<sup>179</sup>. A pesar de este cambio de acuerdo a la Ley Moyano, no se

---

*del Real Conservatorio de Música y Declamación* (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 8-10-1859; Leg. 13/73: 12-1-1861); *Proyecto para el Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación* (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 30-12-1860; Leg. 13/73: 12-1-1861).

- 174 *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1861 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Creemos que es la primera vez que se imprimen disposiciones de este tipo y se toman serias medidas para la organización de las enseñanzas, idea compartida por García Velasco (García Velasco, M.: “Repertorio didáctico español...”, p. 120). Se incluyeron en las memorias *La Escuela Nacional de Música... Filadelfia, 1876 y Memoria acerca... 1892*, pp. 305-317.
- 175 “Decretos publicados el 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas”, en *Memoria acerca... 1892*, pp. 69-74.
- 176 “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”, en *Memoria acerca... 1892*, pp. 75-81.
- 177 En *La España Artística* en 1858 se habla del nivel de los próximos concursos del Conservatorio como consecuencia de esta tendencia. En un tono bastante irónico manifiesta la mediocridad imperante entre los alumnos (que no solo atribuye a los de Madrid sino a los de todos los conservatorios del mundo) y la imposibilidad de los centros musicales de atender a tan alta demanda (*La España Artística*, Año II, Nº 21, 22-3-1858).
- 178 Pasaba a depender del Ministerio de Fomento (Leg. 11/85) y se incluía entre los establecimientos públicos de enseñanza superior.
- 179 Los Estudios superiores de música se incluyeron en el Título III de la Ley Moyano, “De las facultades y de las enseñanzas superior y profesional”. Los profesores de composición (estudios superiores) pertenecían al mismo escalafón que los catedráticos de enseñanza superior. Durante años se sucederán las

produjo una adaptación efectiva del centro a dicha ley y años después aún se discutía si hacerlo o no<sup>180</sup>. Este reglamento es más específico que los anteriores en varias cuestiones, como la duración de los estudios, períodos lectivos, disposiciones para la enseñanza, etc. Además se vio reforzado por las instrucciones publicadas en 1861.

El 9 de octubre de 1866 se publicó un Real Decreto para que el Real Conservatorio y otras escuelas que con la Ley Moyano recibieron el nombre de Escuelas superiores y profesionales recuperaran el de Escuelas Especiales que tenían antes de dicha ley. Con este decreto debían revisarse los aumentos a que por antigüedad y méritos podían aspirar los profesores y la redacción de los reglamentos para determinar su régimen y estudios. Para adaptarse a esta normativa, se publicaron los decretos de junio de 1868. El Real Conservatorio de Música y Declamación sería en lo sucesivo Escuela especial de dichas artes<sup>181</sup>. Se crearon tres secciones: Música, Declamación general y Declamación lírica.

Estos decretos tuvieron escasa vigencia, aunque algunas de sus disposiciones se mantuvieron posteriormente. El Conservatorio no escapó a la inestabilidad provocada por la revolución septembrina. Se llegó a temer que cerrara sus puertas. Desde el establecimiento se presentaron documentos para justificar su necesidad. Se hacía hincapié en la cantidad de alumnos que subsistían de forma decorosa gracias a la formación allí recibida. Se envió un listado de antiguos estudiantes que trabajaban realizado en 1866<sup>182</sup> para reforzar los argumentos. Los propios alumnos se implicaron en el debate sobre la conveniencia de mantener la institución, redactando una exposición sobre la necesidad de la existencia del centro. Además de hacer constar los beneficios que aportaba el Conservatorio,

---

comunicaciones entre Conservatorio y Gobierno para clarificar la situación de los profesores del centro dentro de dicho escalafón. Los estudios de aplicación parecen corresponder a lo estipulado para los del mismo nombre en el Título II, “De la segunda enseñanza”, pero hay disposiciones que no coinciden con lo ordenado por el reglamento del Conservatorio. Según la Ley Moyano, para ingresar en los estudios de aplicación hay que haber cumplido 10 años y aprobar un examen de las materias de la primera enseñanza superior. Para ingresar en el Conservatorio en los estudios de aplicación, la edad mínima es de ocho años y haber concluido la primera enseñanza elemental. En cuanto al profesorado, los catedráticos de instituto son aquellos que lo son de los estudios generales de segunda enseñanza y los estudios de aplicación. Se requieren títulos (Bachiller) que no se pide a los profesores de música vocal e instrumental. Se forma un escalafón por antigüedad y mérito: 1ª sección, 6000 rs., 4000 rs. la 2ª, 2000 rs la 3ª. La equivalencia entre estos puestos y los profesores del Conservatorio es más confusa, aunque haya similitud en los sueldos.

180 Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*, pp. 186 y ss.

181 El nombre recibido fue Escuela de Música y Declamación.

182 *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Se incluye el estado similar realizado en 1841, añadiendo datos de alumnos entre 1842 y 1866. Es una fuente de consulta muy útil, pero en la que hay carencias: numerosos profesionales no aparecen en él, bien, como en el mismo documento se explica, porque se hizo con celeridad, bien porque no se pudo llegar a obtener todos los datos.

confesaban no poder continuar sus estudios si este desapareciera, puesto que no tenían dinero para pagar a profesores particulares<sup>183</sup>. El establecimiento sobrevivió tras una transformación significativa. Con el decreto y reglamento de diciembre de 1868 se disolvió el Conservatorio y se creó la Escuela Nacional de Música, suprimiendo la sección de declamación<sup>184</sup>.

La Revolución de 1868 supuso un impulso a las ideas en pro del fomento de la educación. Entre otras medidas democráticas, se instauró la libertad de prensa y de asociación. Durante el Sexenio se difundió el krausismo y su idea central de la regeneración del hombre a través de la instrucción. Bajo la idea de la no intervención estatal, se permitía la educación privada. Se determinó que los profesores particulares podrían enseñar en los establecimientos públicos con autorización del claustro correspondiente<sup>185</sup>. Esta norma posibilitó la aparición de cátedras libres de música. Para facilitar que los alumnos de la enseñanza privada consiguieran los títulos correspondientes a sus estudios se instauraron los exámenes libres en los centros oficiales<sup>186</sup>. Esta medida tuvo una larga vigencia en los conservatorios.

## 2.1. Ingreso, pensiones y disciplina

En el reglamento de diciembre de 1857 se indicaba que para ingresar en el Conservatorio, además de los habituales certificados acreditando buena vida y costumbres, había que probar haber concluido la primera enseñanza elemental, requisito que se exige por primera vez, y poseer las cualidades físicas convenientes a la enseñanza que se fuera a emprender. No era necesario poseer conocimientos de música<sup>187</sup>. Estas condiciones se refieren a los Estudios de aplicación, ya que para acceder a los superiores se requería haber realizado estudios generales

183 AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 31-10-1868, Exposición de varios alumnos (incluyendo a las alumnas Petra Rodríguez, de la clase de solfeo, y Encarnación Medina, de la de arpa) sobre la importancia de la enseñanza de la música y del conservatorio, proveedor de los músicos de las orquestas y de artistas que crearán la ópera nacional, única posibilidad de sustento para muchos jóvenes, la precariedad de las artes en España, etc.

184 En 1874 se reinstauró esta rama, denominándose desde entonces el centro Escuela Nacional de Música y Declamación.

185 Decreto de 21 de octubre de 1868 (*Historia de la Educación en España. Tomo II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación, 1979, p. 337).

186 Esta decisión, cuya popularidad y efectos aumentaron con los años, provocó ciertas reticencias en los centros oficiales. Poco después de ser implantada, el Rector de la Universidad comunicaba al director de la Escuela Nacional de Música la importancia de que los exámenes libres se realizaran con rigor y que no implicara una "relajación completa en los estudios" (Comunicación del Ilmo. Sr. Rector de la Universidad Central al Sr. Director de la Escuela Nacional de Música, 28-5-1870, Leg. 19/72).

187 De hecho, había varios tipos de exámenes de ingreso, dependiendo de si los aspirantes poseían conocimientos musicales o no (Véase Leg. 15/83).

de la segunda enseñanza<sup>188</sup> y superar un examen de piano y acompañamiento y armonía superior. Cuando se juzgara conveniente, los alumnos podrían asistir a clase durante un periodo de observación antes de ser matriculados. En diciembre de 1868 se exigía saber leer y escribir, realizar correctamente las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética y, para matricularse en canto o instrumento, aprobar un examen de solfeo<sup>189</sup>. Con estos requisitos se endurece el ingreso: hasta entonces no se habían exigido conocimientos musicales para estudiar canto o instrumento, aunque sí aptitudes y condiciones para ello.

Bajo el reglamento de diciembre 1857 los límites de edad para solfeo eran no menos de ocho ni más de catorce años. Para las demás asignaturas, no más de veinte. En ambos casos se preveían excepciones, en caso de disposición extraordinaria o perfeccionamiento de estudios ya realizados. En 1868 no se refleja nada respecto a la edad, pero otros documentos muestran que se mantienen los límites marcados en 1857<sup>190</sup>. Vistas las actas de exámenes de ingreso, parece que en efecto son las mismas normas. En ellas se aprecia que eran muchos los alumnos rechazados, la mayoría por no saber leer y por superar la edad convenida. Algunos, menos en comparación con aquellos, por falta de condiciones. Se dan algunas excepciones respecto a la edad, se supone que por ajustarse a las previstas en los reglamentos<sup>191</sup>. Debido al progresivo incremento de alumnos, hubo dificultades para poder atender la demanda. Se llegó a valorar la posibilidad de limitar el ingreso y exigir a los aspirantes ciertos conocimientos musicales<sup>192</sup>.

Según el reglamento de 1857 todos los alumnos pagaban sesenta reales de matrícula. En 1858 se redujeron a cuarenta, descenso justificado por la escasez de medios de la mayoría de los estudiantes<sup>193</sup>. El Gobierno podría conceder

188 Textualmente dicta “haber estudiado durante los seis años que previene el art. 26 de la ley de Instrucción pública” algunas de las materias que comprenden los estudios generales.

189 En consonancia con el talante liberal del momento, se elimina la obligatoriedad, presente en los reglamentos anteriores, de presentar la fe de bautismo y certificados del cura párroco y la autoridad local en que los aspirantes acreditaran ser de buena vida y costumbres.

190 Leg. 19/29: 3-8-1869, borrador del anuncio para insertar en la *Gaceta Oficial*. Lo curioso es que se hace referencia a lo estipulado por el Decreto y Reglamento de diciembre de 1868, donde no aparecen estas condiciones.

191 *Libro de actas de exámenes de ingreso 1862-1882*.

192 Borrador de la comunicación dirigida al ministro Fomento, con fecha 11-3-1865, lamentando la abolición de varias plazas de profesores y explicando circunstancias del centro. Una solución sería limitar el acceso, exigiendo conocimientos musicales, pero, dice, no hay en España otra escuela pública donde adquirirlos más que el Conservatorio de Madrid, al que describe como cuna de todos los artistas verdaderos que hay en el país y que ha “esparcido la enseñanza musical por la sociedad” habiendo enseñado a muchos que no ejercen la música como profesión (Leg. 16/29). Aquí sí hay una alusión a los aficionados.

193 Real Orden de 15-9-1858 (citada en Leg. 12/52). El 22 de agosto de ese mismo año el viceprotector

hasta treinta plazas gratuitas, previa justificación de pobreza. Estas medidas se mantuvieron en el reglamento posterior.

En 1857 el Conservatorio pensionaba alumnos de ambos sexos en las enseñanzas de canto y declamación<sup>194</sup>. El máximo de estas pensiones era de 4000 reales<sup>195</sup>. Los requisitos para opositar y las causas que podían provocar su pérdida son las mismas que en el periodo regido por el reglamento anterior<sup>196</sup>. El número de solicitudes de alumnas para las pensiones era mayor que el de alumnos<sup>197</sup>, hasta tal punto que Eslava propuso en varias ocasiones convocarlas solo para voces masculinas<sup>198</sup>.

Abundan en esta época las cartas de alumnas solicitando pensiones, o su aumento en caso de tener alguna, para poder continuar sus estudios. Prácticamente en todas ellas la razón es la necesidad de buscar trabajo para mantener a “su viuda y anciana madre”. Signo de los tiempos, en que la carrera de música se va generalizando como opción respetable para que las mujeres que lo necesiten

---

había escrito al Ministerio de Fomento proponiendo reducir los derechos de matrícula, ya que la mayoría de las familias de los alumnos estaban necesitadas y algunas frisan la miseria, de modo que el pago de 60 rs. impediría a muchos estudiar. Sugería que fueran 40 reales, a pagar en cuatro plazos.

- 194 Contempladas en el *Reglamento*, eran financiadas por el Ministerio de Fomento.
- 195 En 1859 disponían de 20000 reales. En el presupuesto de 1861 se consignan a las pensiones de canto y declamación 20000 reales. En el de 1862 y siguientes la cantidad asciende a 30000 (Legs. 13/6 dupl., 13/72 y AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).
- 196 Las cualidades requeridas son voz, inteligencia y figura. Las edades, de 14 a 18 años las mujeres y de 16 a 21 los hombres. Las causas que podían provocar su pérdida eran: 1. Conducta reprensible, a punto de dar mal ejemplo a los alumnos. 2. Pérdida total o parcial de la voz, o defecto fundamental en ella. 3. Falta notable de inteligencia. 4. Imperfección o deformidad física visible, causada por accidente o enfermedad. 5. Inasistencia o desaplicación. En el Leg. 13/68 tripl. se relatan varios casos: una alumna que reclama la pensión a la que había renunciado por haberse escriturado, un caso de pérdida y recuperación de la ayuda, uno en el que se concedió permiso para actuar por varias razones, etc. En Leg. 15/3: 21-3-1863, tenemos otros casos en los que se castiga con varios días de baja (y de pensión) a algunos alumnos por haber cometido varias faltas de asistencia a la clase de italiano.
- 197 Por ejemplo, en 1861, 13 alumnas y 6 alumnos; en 1863, 12 alumnas y 6 alumnos; en 1864, 10 alumnas y 2 alumnos (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).
- 198 Acta de las oposiciones para la obtención de las pensiones, 21-9-1857 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Alumnos y alumnas se presentan por separado. Se describen con detalle varias decisiones del tribunal. En el mismo legajo del AGA, con fechas 29-10-1863: expulsión de algún alumno por incumplir varios puntos del reglamento; 30-9-1865: se insiste en la necesidad de voces masculinas (también en Leg. 17/58: 16-1-1867). Hay otros ceses de pensiones bien por finalizar los estudios y ser contratados los interesados por distintos teatros o por incumplimiento de las normas. Era frecuente la pérdida total o parcial de las ayudas a causa de diversas razones. Véase también nota de Eslava informando al Director General de Instrucción Pública acerca de estas pensiones, sugiriendo convocar solo voces masculinas, 31-1-1867 y 20-2-1867 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105). Véase también Leg. 17/63. En 1865, una vez concedidas las pensiones, sobraron 400 reales que también se sugirió consignar para pensionar a algún muchacho (AGA: Educación. (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 30-9-1865).

puedan ganarse la vida<sup>199</sup>. Por ejemplo, Enriqueta Toda pidió que le aumentaran la pensión para poder terminar sus estudios, en los que llevaba matriculada seis años, periodo durante el cual falleció su padre, estudios que perdería cuando quedaba tan poco tiempo para terminarlos, no pudiendo asistir al sostenimiento de su madre si no se le concedía tal gracia, ya que no disponían de otros ingresos<sup>200</sup>.

Transcribimos una de las múltiples cartas halladas, para percibir todos los matices de estas misivas. Corresponde a Concepción Soler, alumna de declamación, y fue remitida en junio de 1859:

Señor: habiendo fallecido mi papá hace un año y no quedando más recursos que las lágrimas de una anciana madre, que solo cuenta con mi apoyo para poder subsistir; en tal situación emprendí esta carrera, sin recursos de ninguna especie, llevada solo de los deseos de poder enjugar algún día las lágrimas de mi desventurada madre, sirviéndola de algo, mas hoy no he dudado un solo momento en molestar la tan conocida bondad de VE, a fin de que hallándose en dicha clase varias pensiones vacantes, y sabiendo el celo con que VE mira por el adelanto de las artes, en esta confianza y acogida a su piedad, A VE suplica se digne concederla una de dichas pensiones, a fin de poder continuar su carrera, pues solo de VE pende la felicidad de una desgraciada familia o la desgracia, por lo cual no dudo alcanzar este favor de la rectitud y magnánimo corazón de VE. Dignese aceptar esta suplica y acordar lo que fuera más de su agrado.<sup>201</sup>

Se asignaban distintas cantidades a los pensionados. En los documentos consultados se aprecia equidad en el trato y reparto de pensiones a alumnas y alumnos, basados en sus méritos. No es infrecuente que ellas recibieran cantidades superiores, presumiblemente por sus capacidades o por las mayores dificultades que tendrían, respecto a los hombres, para obtener medios con los que costear sus estudios. La obligatoriedad de la oposición no impidió que hubiera recomendaciones, como el caso de Mercedes Castañón, a la que se definía como joven apreciable y aplicada y huérfana de padre<sup>202</sup>.

Muchos alumnos abandonaron el centro y renunciaron a las pensiones cuando encontraron trabajo, incluso antes de haber acabado los estudios<sup>203</sup>. Ante esta

199 Véanse, por ejemplo, los casos de Carmen González en 1859 (Leg. 12/84) y de Juana González en 1863 (Leg. 15/48).

200 Leg. 12/81: 19-4-1859. Enriqueta Toda tuvo una longeva carrera como cantante.

201 AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 8-6-1859. Véanse también Leg. 12/85; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 30-6-1859, de la Vega emitiendo informe sobre la interesada, no muy favorable, ya que no había obtenido muy buenas notas en el único año que llevaba estudiando.

202 Leg 15/69: 21-3-1864.

203 Por ejemplo Manuela Checa, contratada en el Teatro Jovellanos y Adela (Adelaida en algunos documentos) Rodríguez en el del Circo, en 1862 (Leg. 14/77; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 31-10-1862 y 22-9-1862); Trinidad de Castro y Mariana Aguado, escrituradas en el Teatro de la Zarzuela en 1863 (Leg. 15/41: 22-9-1863; Leg. 15/48: 29-10-1863; AGA: Educación, (05) 16 32/16340,

situación, ya en 1859 el director llegó a “sospechar fraudes” y propuso que los alumnos agraciados con alguna ayuda debían comprometerse, si renunciaban a ella sin causa legítima y probada, a reintegrar la cantidad que hubieran recibido hasta el momento<sup>204</sup>. Sin embargo, hubo muchos casos de abandono sin que, aparentemente, se aplicara la sanción. Probablemente se consideró que el hecho de ser contratados era causa suficiente para renunciar a la pensión y que los implicados estaban suficientemente preparados, aunque en esas circunstancias muchos renunciaron al premio que ratificaba el éxito de sus estudios. Sí se ha constatado la ejecución de otro tipo de castigos, como la suspensión de la gratificación durante unos días o la baja temporal de las clases<sup>205</sup>.

También se dio el caso contrario: alumnos que rechazaban ofertas por no renunciar a la pensión, encontrándose luego en una situación inestable, como le sucedió a Dolores Trillo, que disfrutando de una ayuda obtenida en 1861, en 1863 rehusó una oferta del Teatro de la Zarzuela y posteriormente se encontró sin medios para continuar estudiando. Realizó las pruebas de nuevo en 1863 para obtener una pensión más alta, lo cual consiguió<sup>206</sup>.

La precariedad de los presupuestos del Conservatorio se demuestra en varios casos relacionados con las pensiones. En 1866 Encarnación Cortés y María Boluda abandonaron el establecimiento “sin que se las hubiese podido obligar a cumplir su contrato, puesto que hacía cuatro meses que no se satisfacían sus haberes de pensionadas”<sup>207</sup>. Difícilmente podía el centro alcanzar sus objetivos

---

Ant. Leg. 6104: 29-10-1863); Mercedes Ortiz en el teatro de Barcelona en 1865 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 30-9-1865); Romualda Moriones en el de La Habana en 1868 (Leg. 18/71; AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 24-11-1868).

204 Comunicación de Ventura de la Vega al ministro de Fomento, 23-5-1859 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). De hecho se añadió que el que cantara en teatros o iglesias antes de obtener el título debería reintegrar el importe recibido. Lo que no especifica es si lo sería si lo hacían durante sus estudios o abandonándolos.

205 Véase Leg. 15/37: José Inzenga informa al director que el alumno Andrés Marín no asiste hace un mes y que canta en una iglesia todos los días, con gran detrimento de sus facultades vocales. Propone impedirle presentarse a examen y suspender por algún tiempo la pensión que recibe. Otros casos en Legs. 15/3, 16/1: 24-10-1864; AGA, Educación. (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 21-3-1863.

206 AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: Extracto de documentos sobre pensiones, 16-10-1861; *Expediente relativo a las pensiones 1863*; *Expediente relativo a las pensiones concedidas a varios alumnos de este Establecimiento. 1863 a 1869*, 29-10-1863, 29-12-1863, 30-9-1865, 31-1-1867 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104); Leg. 11/89: 19-9-1857; Leg. 14/10: 26-9-1861; Leg. 15/48: 14-10-1863; Leg. 17/58: 16-1-1867. Obtuvo el primer premio de canto en 1866.

207 Comunicación de Eslava al Director General de Instrucción Pública (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 31-1-8167; Leg. 17/58: 31-1-1867). Un caso similar fue el de Lorenzo Abruñedo (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 11-4-1864). Las pensiones vacantes de Encarnación Cortés y María Boluda se propusieron, una vez más, para dotar voces masculinas, “por ser las que escasean hoy en el Conservatorio” (Leg. 17/58: 31-1-1867). Eslava recordaba al Director General de Instrucción Pública la propuesta de enero. Este respondió que se tendría en cuenta cuando se formara

e imponer condiciones a sus alumnos en tales circunstancias. Con el cambio de reglamento en diciembre de 1868, las ayudas ya concedidas fueron anuladas<sup>208</sup>, si bien se contempló la convocatoria de otras para estudiantes de canto.

Vemos de nuevo cómo se tomaron disposiciones especiales para los alumnos de canto y declamación, manteniéndose su enseñanza como objeto principal del establecimiento<sup>209</sup>. Reforzando este propósito, en las instrucciones de 1861 se nombra una comisión de ingreso (compuesta por el profesor de composición, uno de armonía, otro de canto y el correspondiente a la enseñanza objeto del examen) que podría probar la voz del aspirante y si hallara las disposiciones necesarias trataría de inclinarle al estudio del canto aunque no lo hubiera solicitado.

Según el reglamento de diciembre de 1857, el alumno que ejercitara su arte fuera del Conservatorio sin autorización sería dado de baja. Se dictaron disposiciones recordando esta medida, castigos a los que no la cumplieran y también excepciones dando permiso a alumnos para actuar bajo ciertas condiciones. En la normativa de diciembre de 1868 no hay alusiones a esta eventualidad. Bien al contrario, permite obtener un certificado de asistencia a los alumnos que no se examinen a final de curso.

Las prohibiciones para actuar no implicaban que tal opción estuviera totalmente vetada, como ya sucedía en el periodo anterior. Desde el propio Conservatorio se alentaba a la imprescindible práctica, no solo a través de las funciones celebradas en el centro (se realizaban también ejercicios mensuales, por la noche y en el salón-teatro, con el propósito de acostumbrar a los alumnos a la presencia del público y dar a conocer sus adelantos<sup>210</sup>) sino también con la colaboración de sus estudiantes en montajes teatrales, en los conciertos realizados por diversos artistas en el centro, en actos benéficos realizados en sus dependencias<sup>211</sup> o en funciones regias de variada índole. Ya se ha aludido a la

---

un nuevo reglamento y que no era posible convocar más plazas ese curso (Leg. 17/63: 20-2-1867). Unos meses antes, en Junta se habló de la eventual desaparición de las pensiones, sin que se aclarara nada al respecto (*Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 10-10-1866). Resulta evidente que había problemas económicos que las hacían peligrar. No tenemos constancia de la concesión de pensiones entre 1867 y 1871.

- 208 Véase nota entre otros documentos relativos a las pensiones (“Varios”, RCSM: Microfilm, Rollo 20). El cambio de reglamento debió causar serios problemas a los alumnos pensionados.
- 209 Aunque las pensiones solo se concedían a alumnos de canto y declamación, es sorprendente que el padre de Rosa Izquierdo, brillante alumna de la que hablaremos más adelante, solicite una para esta, aunque, hasta ese momento, había estudiado piano (Leg. 18/54: 27-9-1868).
- 210 Las condiciones para el desarrollo de estos ejercicios mensuales, que se realizaban desde hacía varios años, se reflejan en las *Instrucciones para el buen desempeño...*, pp. 36-38.
- 211 Por ejemplo, Real Orden para que se facilite el salón-teatro del Conservatorio a las señoras que componen la Junta de Beneficencia de la Real Asociación de Beneficencia Domiciliaria de la Parroquia de Santa Cruz para un concierto en beneficio del Colegio de niñas huérfanas que tienen a su cargo, 6-4-1857

participación anual de los alumnos en la interpretación de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*, en la Capilla Real. También se requería su colaboración en otro tipo de eventos; por ejemplo Barbieri solicitó que varias alumnas del centro pudieran cantar en el estreno de *El planeta Venus* en el Teatro de la Zarzuela<sup>212</sup>.

En diciembre de 1868, además de conceder hasta treinta plazas gratuitas (exentas de pago de matrícula) si lo permitía el presupuesto de la Escuela Nacional de Música, se contemplaba la posibilidad de pensionar a alumnos de canto de ambos sexos con ayudas de, como máximo, 300 escudos anuales. Estas pensiones, además de para ayudar a personas sin recursos, se justificaban, según Eslava, por la necesidad de formar en el Conservatorio al menos seis u ocho voces buenas, para lo cual era preciso pensionarlas, colaborando así el centro en la creación de la necesaria ópera española<sup>213</sup>. La insistencia en la necesidad de ayudar a costear sus estudios a los futuros cantantes indica que, en general, las personas dispuestas a hacer una carrera en el campo de la lírica carecían de recursos.

## 2.2. Consecuencias de la enseñanza mixta: disposiciones para la convivencia

No nos consta que la convivencia de alumnos y alumnas en el Conservatorio provocara especiales problemas durante este periodo, ni dentro ni fuera de él. No encontramos, como en la etapa anterior, constantes referencias a la separación de alumnos y alumnas ni a las obligaciones de las ayudantas. Tras varios años de existencia del centro, probablemente la situación se normalizó y asumió como natural.

Aun así son inevitables algunas disposiciones ante el comportamiento de algunos muchachos hacia sus compañeras. Por ejemplo, en 1869 la dirección ordenaba amonestar a varios alumnos que, faltando a las reglas de la buena educación y del decoro, se “permiten molestar a las alumnas con ademanes y palabras indecorosas”, así como a los que formaban grupos en la acera frente a la puerta principal, para que en lo sucesivo guardaran toda la compostura que se debía al establecimiento y advirtiendo que en caso de reincidencia serían expulsados<sup>214</sup>.

Evidentemente había conflictos: en ocasiones se producían altercados y

---

(Leg. 11/57). La función fue desempeñada por señoras y señores aficionados y alumnas del Conservatorio. Ver algunos casos en AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 26-3-1860.

212 Leg. 12/18: 9-2-1858, autorizaciones para cantar en La Zarzuela. Como hemos visto, esta no era la primera vez que Barbieri solicitaba la participación de alumnas del centro en sus obras. Por otra parte, entre otras actuaciones, también colaboraron en la interpretación, en la Real Capilla, del *Stabat Mater* compuesto por Joaquín de Velázquez Aparicio (Leg. 12/46: 5-7-1858).

213 AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 20-2-1867.

214 Leg. 19/36: 23-10-1869.

faltas de disciplina que la directiva del centro trataba de atajar firmemente. Por ejemplo, en 1860 se expulsó durante un mes a las alumnas Mercedes Ortiz y Juana Sánchez por la disputa que mantuvieron en la puerta del Conservatorio y en la que se vieron implicadas sus familias<sup>215</sup>.

La disposición de los horarios puede orientar acerca de posibles reticencias en cuanto a la convivencia entre alumnos y alumnas. Para las asignaturas en las que la afluencia era bastante numerosa se mantienen clases separadas. Sin embargo, hubo algunas jóvenes que asistieron excepcionalmente a las materias de composición, armonía superior, órgano o violín y, en las pocas referencias encontradas acerca de su organización, no aparecen horarios separados para ellas<sup>216</sup>.

En 1863 se dispuso que alumnas y alumnos, al ser poco numerosos, fueran juntos a las clases de acompañamiento, “colocados con la conveniente separación”<sup>217</sup>. Aunque se prefería mantener a los jóvenes de distinto sexo separados, no parecía haber especial problema en unirlos en la misma clase cuando las circunstancias lo requiriesen.

Un caso orientativo, que nos ilustra sobre otros aspectos de la docencia, es la clase de conjunto<sup>218</sup>. Durante el curso 1861-1862, la organización para la sección vocal fue la siguiente: los martes los alumnos de ambos sexos de las clases de canto más los alumnos de solfeo para canto; los jueves las alumnas de solfeo para canto y las seleccionadas de solfeo general; los sábados los alumnos de solfeo general escogidos. Cuando el profesor lo dispusiera, se juntarían todos para los ensayos<sup>219</sup>. Parece que la separación de alumnos y alumnas se debía, sencillamente, a cuestiones logísticas. En 1863 Valldemosa dividió la asignatura en cinco secciones o lecciones: la 1ª para alumnas y alumnos de 1º y 2º de solfeo general, para cantar coros a dos y tres partes; asistirían días separados, juntándose cuando fuera necesario. La 2ª para alumnos de los últimos cursos de piano y de viento, para acostumbrarse a tocar música combinada entre varios instrumentos; las alumnas de piano no asistirían. La 3ª para alumnos de canto de ambos sexos de los últimos cursos. La 4ª para los alumnos de instrumentos de arco para la ejecución de cuartetos, quintetos, etc. La 5ª para todos los alumnos

215 Órdenes interiores relativas al curso actual de 1860 a 1861: 23-9-1860 y 20-10-1860 (Leg. 13/49).

216 Leg. 13/49.

217 Leg. 15/29: 10-7-1863.

218 Esta asignatura tuvo una existencia azarosa: aunque se creó en 1859, no se aprobó oficialmente hasta 1861 (*Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*, sesiones de 9-5-1858, 5-12-1858, 10-4-1859; Legs. 12/78, 12/96, 13/78, 13/49, 14/5, 15/37, 19/35). Estaba a cargo de Francisco Frontera de Valldemosa.

219 Leg. 14/5.

de instrumentos de orquesta, con objeto de tocar piezas sinfónicas<sup>220</sup>. En definitiva, solo podían asistir las alumnas de solfeo (para educar el oído, cuando solo asisten a esta asignatura) y las de canto (para repentizar coros), sin que se considere necesario que las alumnas de piano (ni al parecer las de arpa, que ni siquiera habían sido mencionadas) debieran recibir esta formación. Encontramos aquí una clara discriminación, además bastante chocante, ya que era habitual que los y las pianistas acompañasen a cantantes y otros instrumentos y, antes de la aparición de esta asignatura, en el centro se formaban orquestas para circunstancias especiales, para las cuales sí se contaba con las alumnas de arpa<sup>221</sup>.

La preocupación por mantener el buen nombre de las alumnas del propio centro implicaba el especial cuidado de las formas. En 1866 Julián Romea (maestro de declamación), a causa de una enfermedad, impartió algunas clases en su casa, con permiso del director, concedido “bien a su pesar, por el mal precedente e inconveniencia de que las señoritas alumnas vayan a recibir la lección en casa del profesor”<sup>222</sup>.

## 2.3. La enseñanza: limitaciones a las alumnas. Asignaturas, títulos y premios

### 2.3.1. Presencia femenina en las asignaturas

Hubo importantes variaciones en la organización y la oferta de asignaturas durante este periodo, debido a los cambios de reglamento en diciembre de 1857 y en junio y diciembre de 1868<sup>223</sup>.

En diciembre 1857 se establecieron dos tipos de estudios. Los Estudios su-

220 Órdenes interiores relativas al curso actual 1863 a 1864 (Leg. 15/37).

221 Véase, por ejemplo, la convocatoria del secretario, con fecha 29-3-1858, a los profesores de los instrumentos de arco, de viento, a la Sra. profesora de arpa y el profesor supernumerario de órgano, con los respectivos alumnos que habían designado para tomar parte en la orquesta para ensayar las piezas que habían de ejecutarse en la función de distribución de premios (Leg. 12/25).

222 Leg. 16/65: abril 1866.

223 Véase Apéndice 2.5. Hubo además otras incorporaciones y propuestas. En 1866 se establece la clase de Declamación dramática (Legs. 17/29, 18/36) y Declamación lírica, a su vez dividida en zarzuela, ópera española y ópera italiana. Los alumnos debían elegir a qué sección querían asistir (Leg. 17/29). Se aprobó la enseñanza de armonium (Leg. 18/30) pero no llegó a figurar en los listados de clase ni de matriculados. En varias ocasiones se planteó la enseñanza de guitarra, pero nunca se llevó a cabo. Por ejemplo, en la respuesta a la solicitud del conocido guitarrista Antonio Cano (marido de Antonia Plañol, una de las primeras internas) para crear una clase de este instrumento se considera inviable la idea, ya que no se incluye en la orquesta, y por la moda y otras causas “ha quedado reducido hoy a instrumento de concierto o de recreo”. Ya que los alumnos concurren para proporcionarse una carrera con que atender su subsistencia, y vista la poca aplicación de dicho instrumento, se desaconseja su implantación (Leg. 12/79). También lo propuso Julián Arcas (Leg. 16/40).

periores permitían la obtención del Título de maestro Compositor. Los Estudios de aplicación el título de Profesor del Real Conservatorio en las especialidades de canto, declamación, órgano e instrumento. Por primera vez se contemplaban en el reglamento las asignaturas y la duración precisas para realizar la carrera, concretando los años que, como máximo (lo cual implica que, alcanzados los objetivos, el estudio podía durar menos) requería cada asignatura: solfeo, armonía y acompañamiento, tres años; historia y literatura del arte dramático y de la música y lengua italiana, dos años; canto e instrumentos, seis años. Para acceder a las clases de canto e instrumento había que aprobar un examen de solfeo; para hacerlo a la de órgano, uno de piano y armonía superior. Las asignaturas necesarias para cada título, por tanto, son:

Tabla 2. Títulos reglamento diciembre 1857

TÍTULOS	ASIGNATURAS
<b>Profesor de canto</b>	Canto, solfeo, acompañamiento superior, lengua italiana, historia y literatura del arte
<b>Profesor de piano</b>	Piano, solfeo, acompañamiento elemental
<b>Profesor de órgano</b>	Mecanismo del instrumento, canto llano, composición fugada y libre, improvisación, gramática latina
<b>Profesor demás instrumentos</b>	Instrumento, solfeo, armonía elemental

También es la primera vez que un reglamento dictamina en qué asignaturas podían ingresar alumnos de ambos sexos, solo correspondientes a los Estudios de aplicación. Estas fueron: historia y literatura del arte dramático y la música, canto, declamación, lengua italiana, solfeo general y preparatorio para canto, piano, arpa, acompañamiento elemental y superior<sup>224</sup>. En definitiva, las necesarias para obtener los títulos de profesor de canto, de piano o de arpa. En principio no se permitía a las niñas asistir a armonía elemental, necesaria para lograr el título de profesor de instrumento (excepto piano), lo cual afectaría a la obtención del de profesora de arpa. Esa situación no se mantuvo mucho tiempo: en septiembre de 1858 se implantó la obligatoriedad de cursar dicha materia, una vez finalizado el solfeo, para todos los alumnos de canto e instrumento<sup>225</sup>. Desde 1861 la armonía elemental figura como una de las secciones de la asignatura de acompañamiento<sup>226</sup>.

No se contemplaba, por tanto, la posibilidad de que las alumnas realizaran

224 Aunque se citan las asignaturas de italiano e historia y literatura del arte dramático y la música, no aparecen en plantilla hasta varios años después.

225 Leg. 12/54: 23-9-1858.

226 *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...*

los Estudios superiores, lo cual supone un retroceso respecto al periodo anterior: ahora no se pueden matricular en composición ni armonía superior. Son asignaturas pertenecientes a dichos Estudios superiores o a materias en principio (o más bien por principio) vetadas a ellas<sup>227</sup>.

Las disposiciones publicadas en el reglamento se ven completadas con las citadas instrucciones de 1861<sup>228</sup> y por otras modificaciones, como, por ejemplo, la redacción de un nuevo programa de piano en 1865<sup>229</sup>, ampliando su duración de seis a siete años.

En el reglamento de diciembre de 1868 solo se permite la asistencia de las alumnas a las clases de solfeo, canto y piano, separadas de los alumnos. La asignatura de arpa desapareció en esta reconversión.

En la práctica, existieron varias excepciones a estas prohibiciones, como veremos más adelante.

Veamos la evolución de la matrícula y las incidencias relacionadas con ella. El siguiente gráfico representa el número real de alumnos matriculados durante este período<sup>230</sup>:

227 Armonía superior pertenece a los estudios de aplicación, pero no figura entre las asignaturas permitidas a las alumnas.

228 La enseñanza del canto e instrumental se divide en mecanismo, inteligencia y expresión, partes que son descritas en este documento. Se estipulan los métodos para cada asignatura, los contenidos precisos y la descripción de los exámenes (en los que ahora se calificará con las notas de sobresaliente, notable, bueno, mediano y reprobado). Se nombra una Comisión para los exámenes de ingreso. Se describe el procedimiento de los concursos y de los ejercicios mensuales. Por último, se enumeran las normas de disciplina.

229 Leg. 16/65: 26-6-1865.

230 No se han localizado los datos correspondientes a los cursos 1867-1868 y 1868-1869. Los que figuran aquí están tomados de: "Estado numérico de los alumnos de ambos sexos que existían al verificarse los exámenes generales y de los que resultan al terminar el curso, con expresión de las notas que merecieron en aquellos y de los que fueron designados para los concursos", AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104, correspondientes a los años 1858, 1859, 1860; AGA: Educación, Caja 31/14618, Leg. 4666-1-28, 1871; Legs. 12/42, 12/98, 12/84 dupl., 13/49 dupl., 13/59, 14/15, 14/91, 15/51, 15/83, 16/2, 16/77, 17/52, 18/7, 19/80, 19/86 dupl., 20/31.

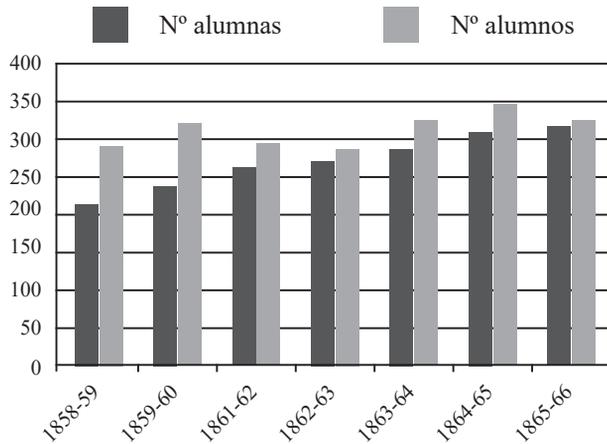


Gráfico 7. Número de alumnos 1857-1871<sup>231</sup>

En este período el número de alumnos es superior al de alumnas, aunque el aumento de estas es constante mientras que aquellos sufren bastantes altibajos. Esta tendencia se mantendrá, llegando a superar, posteriormente, con gran diferencia, las mujeres a los hombres.

A continuación, veamos el número total de matrículas, teniendo en cuenta que los alumnos solían asistir a varias asignaturas:

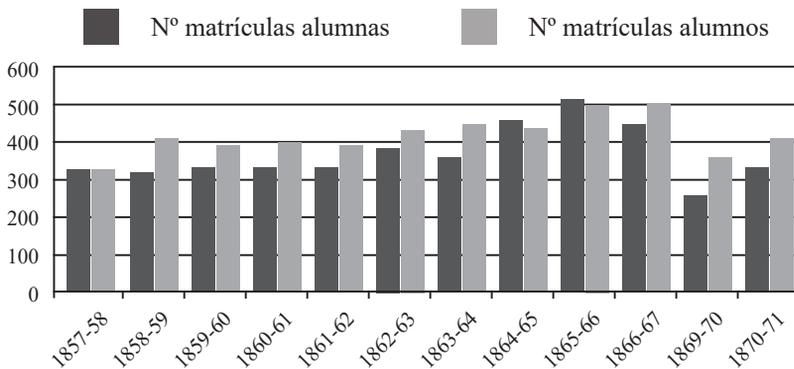


Gráfico 8. Evolución matrícula 1857-1871<sup>232</sup>

231 Datos extraídos de Legs. 12/98, 13/25, 14/15, 14/91, 15/51, 16/2, 16/77, 17/52, 18/7.

232 Datos tomados de los estados numéricos y nominales de los alumnos premiados correspondientes a los años 1858, 1859 y 1860 (Legs. 12/41, 12/98, 13/40 dupl., 13/59, 14/15, 16/2, 16/77, 17/52, 18/7, 19/80, 19/86 dupl., 20/31; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104; AGA: Educación, Caja 31/14618, Leg. 4666-1-28: 5-7-1871).

Se puede observar que debido a la reforma de diciembre de 1868, que redujo el presupuesto y el número de profesores y asignaturas, la matrícula descendió sensiblemente.

En los listados numéricos consultados habitualmente aparecen alumnos y alumnas por separado, pero no es así en el caso de la asignatura de armonía superior. La cifra que figura en esos casos se ha incluido en los datos referidos a los alumnos, por lo que, en realidad, su número sería ligeramente inferior y el de alumnas superior, sin llegar a afectar a la visión global que muestra este gráfico, dado su relativamente pequeño número.

Analicemos ahora la evolución de la matrícula de las distintas asignaturas en las que hubo presencia femenina.

En 1859 Virginia Camprobió solicitó el acceso a los estudios superiores. Consciente de que las alumnas estaban excluidas de las clases de armonía superior y composición, pero considerándose apta para su estudio, pidió ser admitida en dichas clases. Previa consulta al profesor de composición, se requirió un informe al de acompañamiento, que la consideró en disposición de emprender esos estudios. El viceprotector solicitó al Ministerio autorización para permitir esta excepción en la cual él no hallaba inconveniente “puesto que la prohibición del Reglamento es motivada por considerarse estos difíciles estudios demasiado penosos para la generalidad de las alumnas”<sup>233</sup>. Por Real Orden de 16 de diciembre de ese mismo año se le concedió permiso para emprender estudios de armonía superior y seguir con los de composición. Desgraciadamente, no parece que sus estudios alcanzaran el objetivo deseado: no hemos encontrado constancia de su asistencia a las clases de composición ni su nombre entre los presentados a concurso en los años siguientes.

Los motivos que se alegaron para la exclusión de las alumnas de los estudios superiores son toda una declaración de principios: realmente se consideraba que las mujeres, en general, no estaban capacitadas para abordar estas disciplinas. Pero hay que hacer notar que en ninguno de los documentos relacionados con este proceso aparece reticencia alguna. Todos los profesores implicados mostraron su conformidad si la alumna reunía condiciones, en lo cual todos estuvieron de acuerdo, y ninguno hizo alusión a lo excepcional de la propuesta, salvo el viceprotector, lógicamente, al tener que justificar la solicitud que hace al Ministerio. Sí es excepcional que para acceder a los estudios de armonía superior hubiera que pedir informes de los profesores. En contra de los prejuicios, había

233 Comunicación del viceprotector del Conservatorio al ministro de Fomento, 8-11-1859, borrador. Todos los documentos referentes a este tema se hallan en el Leg. 13/4. Véase también Leg. 13/59 dupl.: en un estado numérico previo a los exámenes de 1860 aparece una alumna matriculada en armonía superior.

quien no dudaba de la capacidad de las mujeres para enfrentarse a estas enseñanzas. Años después, en 1867, tras la obtención del 2º premio de armonía por parte de Encarnación Carbonell, vemos en la *Gaceta Musical* el siguiente comentario:

Y aquí debemos hacer notar la circunstancia de haber tomado parte en el certamen de armonía jóvenes del bello sexo, habiéndose distinguido la señorita Carbonell, como una prueba de que el estudio serio de la parte científica del arte no está fuera del alcance de la imaginación viva, sutil y delicada de la mujer.<sup>234</sup>

Esta observación muestra claramente la creencia, por parte de ciertos sectores, en la incapacidad de las mujeres para el estudio de estas disciplinas, considerándolas aptas para las actividades (según algunos) mecánicas, que requieran intuición, para educar la sensibilidad y que exijan poco o ningún razonamiento. Preferimos no detenernos en los calificativos dedicados al “bello sexo”: era imposible en la época sustraerse a este tipo de comentarios.

Se insiste en este trabajo en la escasez de alusiones a diferencias por razón de sexo. Pero se ha encontrado una, directamente relacionada con la citada referente a Virginia Camprobiú acerca de las posibles dificultades de las niñas para acceder a estos estudios. En las actas de exámenes de 1864, Hernando (profesor de armonía superior) considera que Enriqueta Velarde tiene una excelente disposición y aptitud “atendido su sexo” y la propone para los concursos<sup>235</sup>. En las actas de los años siguientes no aparecen observaciones similares. Por ejemplo, en 1865, entre otras alumnas, sobre Laura Feijóo consigna que es “muy buena” sin más comentarios, o en 1868, donde destaca la aplicación (“mucha”) de todas las alumnas matriculadas en su clase excepto una (“buena”) y algunos de los alumnos, y en cuanto a su opinión sobre la disposición y actitud, era “muy buena” en todas salvo la misma destacada antes, sobre la que anota que era “buena”<sup>236</sup>.

Entre 1864 y 1870 se presentaron treinta y dos alumnas a los exámenes de esta asignatura<sup>237</sup>. En las actas de exámenes de 1866 figura una nota en la que se dice que esta sección (armonía superior alumnas) se creó por gracia especial, es de suponer que aludiendo al caso de Virginia Camprobiú, excepción que abrió el camino para que otras discípulas pudieran matricularse en esta asignatura. En la

234 *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 27, 7-7-1867.

235 *Actas 1864-1870*. En el mismo documento vemos comentarios referidos a alumnos como uno demasiado niño para estos estudios, otro suspenso porque no ha podido alcanzar los objetivos debido a su falta de base, uno repetidor con regular disposición y aptitud y otro con escasísima disposición y aptitud. Bénard afirma que en los libros de exámenes de composición los profesores “reiteraban” la “aplicación bastante atendida su sexo” (Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 404). Revisada esta documentación, no hemos encontrado esta reiteración, siendo el único ejemplo el que hemos citado en armonía superior.

236 *Actas 1864-1870*.

237 Véase Apéndice 2.2.

misma nota consta la decisión de hacer repetir a las ocho alumnas presentadas en primero, ya que habían perdido tres meses de curso (que se suspendieron a causa del cólera) y no estaban preparadas para enfrentarse a las dificultades del segundo año. Efectivamente, tres de ellas aparecen en los exámenes de primero en 1867, junto a otras siete nuevas matriculadas. De estas diez, siete se presentaron a los exámenes de segundo en 1868, todas con muy buena opinión del profesor acerca de sus aptitudes y obteniendo buenas notas incluyendo dos sobresalientes excepto una, valorada por aquel como “mediana” y que suspendió el curso<sup>238</sup>.

Cabe preguntarse por qué, en los estados numéricos que hemos consultado, no se desglosan las clases de armonía superior en alumnas y alumnos, dando la impresión, de este modo, de que no había alumnas matriculadas esta asignatura<sup>239</sup>.

Las alumnas tampoco tenían acceso a la clase de composición. Hubo algunas excepciones desde 1867. En el curso de 1867-1868 Laura Feijóo, que había obtenido sobresaliente en tercero de armonía superior en 1867<sup>240</sup>, y Dolores López Becerra estaban matriculadas en primer curso<sup>241</sup>, con Eslava. En las actas de ese año, frente a las numerosas faltas de asistencia de sus compañeros (“por ocupaciones”), ellas no tienen ninguna. La aplicación de ambas es “bastante” y la opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud es “buena”. Acerca de ninguno de los alumnos escribe que sea “muy buena” y sí de muchos “regular”, “poca” o “muy poca”<sup>242</sup>. Los años siguientes solo permanece en esta clase la segunda.

Dolores López Becerra, que no consta como alumna del Conservatorio previamente<sup>243</sup>, en 1867 participó en una función en la academia de canto de Cordero y Giménez. A través de las noticias dedicadas a dicho evento sabemos que no era discípula de la academia, aunque sí de Cordero, y que estudiaba, a diferencia de sus compañeras, “para dedicarse a la carrera del profesorado”<sup>244</sup>. Parece que ingresó en el Conservatorio directamente en la clase de composición, continuando estos estudios y aprobando segundo, tercero y cuarto en 1869, 1870 y 1871

238 *Actas 1864-1870*, año 1868.

239 Leg. 17/52: curso 1865-66, Leg. 18/7: curso 1866-67. Si aparecen en armonía elemental, pero las actas consultadas pertenecen, sin duda, a armonía superior.

240 *Actas 1864-1870*, año 1867. También se presentó a los concursos de arpa en 1864 obteniendo accésit, en 1865 y 1866 sin obtener premio y en 1867, ganando el segundo premio (Leg. 16/49; AGA: Educación. (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 4-7-1864, 7-7-1866, 2-7-1867; La Correspondencia de España*, Año XVII, Nº 2220, 3-7-1864; *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 27, 7-7-1867).

241 *Actas 1864-1870*. Los comentarios del profesor acerca de su actitud, disposición y aptitudes son positivos, en los mismos términos utilizados para los alumnos.

242 *Ibidem*.

243 *Ibidem*. Véase el Diccionario posterior.

244 *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 28, 14-7-1867; *El Artista*, Año II, Nº 6, 15-7-1867.

respectivamente<sup>245</sup>. Junto a esta única alumna, en todos los cursos de la asignatura había 36 alumnos en 1870 y 25 en 1871<sup>246</sup>. Es llamativo que en 1870, en vez de examinarse con sus compañeros de curso, fuera citada el mismo día que a las alumnas de armonía<sup>247</sup>, probablemente para evitar la coincidencia, durante las muchas horas que conllevan este tipo de exámenes, con sus condiscípulos. Completó estos estudios: figura matriculada en 5º de composición en 1872<sup>248</sup>, aunque, a pesar de los buenos comentarios de su profesor, no se pudo presentar por problemas de salud<sup>249</sup>. Continúa en 5º en 1873, con Arrieta como profesor, apareciendo en las actas con aplicación “modelo”, opinión del profesor “muy buena” y con orden de concurrir a concurso<sup>250</sup>.

En esos años hay al menos otra alumna estudiando composición, Ascensión Martínez, que en 1872 obtiene notable en los dos primeros cursos de la asignatura<sup>251</sup>.

Vista la aparente facilidad con la que una alumna accedió a estos estudios y abrió el camino a otras, cabe preguntarse por qué no hubo más jóvenes dispuestas a intentarlo. Es posible que dada la opinión generalizada acerca de las mujeres y la composición realmente no se consideraran capacitadas; o simplemente, puesto que lo que necesitaban era ejercer una carrera, decidieran consagrarse a aquella preparación que en principio les garantizaba salidas profesionales.

245 Podemos seguir sus estudios a través de las *Actas 1864-1870, Actas de exámenes y asignaturas 1865-1872 (Copia de las actas de los exámenes generales), Actas 1871-1876, Libros de clase 1870-1871 a 1878-1879, Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*, Leg. 20/32 dupl.

246 *Actas 1864-1870*, Leg. 20/31.

247 Hay una nota expresa en los horarios de exámenes detallando esta circunstancia (Leg. 19/80). En *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 8-5-1870, se cita la necesidad de pensar en las aulas para los encierros de armonía y composición, de alumnos y alumnas, algo que, obviamente, había que hacer todos los años. Pero probablemente no es casual que solo se haya encontrado una mención expresa precisamente este año.

248 Leg. 20/75. Aparece otra alumna en 1º de composición; lo veremos en el apartado correspondiente.

249 *Actas 1871-1876*.

250 En aplicación sus compañeros figuran uno con “ninguna”, dos con “poquísima”, uno “regular” y otro “buena”; y en opinión del profesor acerca de su disposición y aptitud, tres con “buena”, uno “mediana” y uno “muy mediana”. De los seis, el jurado decidió que concurrieran a concurso tres (*Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880 y Actas 1871-1876*). Dolores Becerra obtuvo segundo premio, pero los concursos fueron anulados. Veremos los detalles en un apartado posterior.

251 *Libros de clase 1870-1871 a 1878-1879*. Como veremos en el siguiente apartado, en 1876 obtuvo el primer premio (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 8-7-1876).

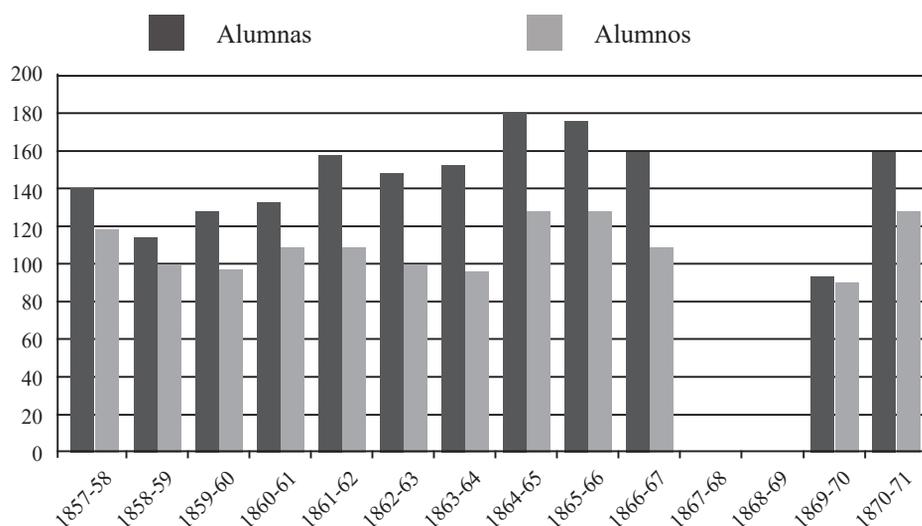


Gráfico 9. Matrícula solfeo 1857-1871<sup>252</sup>

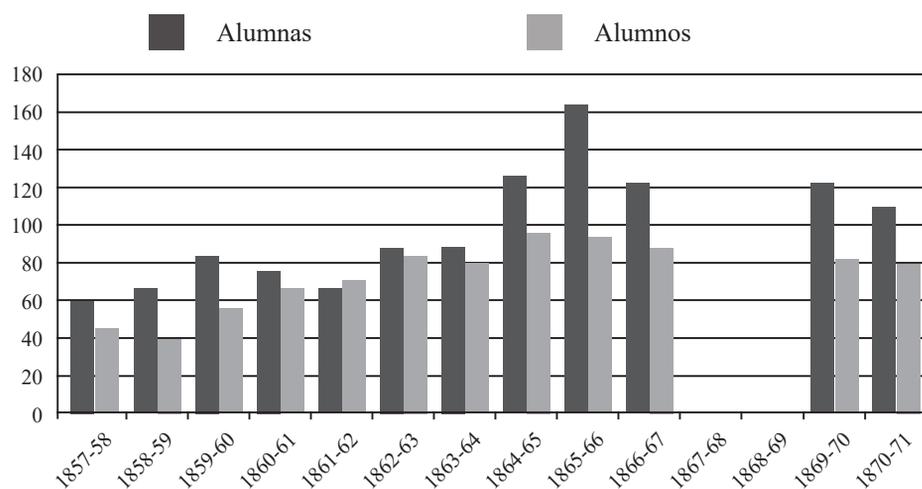


Gráfico 10. Matrícula piano 1857-1871

En solfeo y piano se observa cómo el número de alumnas matriculadas supera al de los alumnos. El incremento de discípulos sobrecargaba las clases,

252 En los listados consultados, solo se separa el número de alumnos en solfeo y solfeo para canto entre 1858 y 1860. A partir de esa fecha suma todos. Para facilitar la interpretación de los datos, hemos unido los alumnos de las dos materias de aquellos años, apareciendo el total de matriculados en solfeo. Solfeo para canto desapareció en diciembre de 1868.

lo que generó problemas de organización y el descontento de los profesores, como el mostrado por Pinilla en 1866 cuando su clase de solfeo alcanzó los cincuenta y ocho estudiantes<sup>253</sup>.

La falta de opciones que tenían las jóvenes a la hora de poder estudiar y, llegado el caso, obtener un trabajo, hizo que los campos en los que sí les estaba permitido se vieran cada vez más solicitados. El piano no solo era el instrumento de moda, sino que no faltaba quien cantara sus excelencias y beneficios de todo tipo, incluso morales, en exaltadas defensas, como en la *Revista y Gaceta Musical* en 1868:

El piano es sin duda el instrumento destinado a acrecentar aún más los goces y satisfacciones que proporciona la vida del hogar doméstico [...] es, sin duda, un instrumento que contribuye a estrechar más los lazos y las afecciones de parentesco o amistad. El piano en una casa [...] infunde la alegría y la expansión del ánimo, y hace olvidar las labores y las faenas del día [...] El jefe de la casa, que hubiese tal vez salido en busca de otras distracciones que en el hogar no cree encontrar, se detiene al oír los sonidos del piano [...] y allí, en unión de sus hijos y de su esposa, permanece escuchando y contemplando la habilidad y los adelantos del joven pianista [...] el piano ha sido siempre el instrumento favorito de los compositores y de toda clase de aficionados a la música, así como ha llegado a ser hoy el mueble indispensable en todas las casas.<sup>254</sup>

El celo que muchas alumnas mostraban en sus estudios se refleja en casos como el de Josefa Flores, que habiendo aprobado el quinto curso de piano en 1867 solicitó repetirlo para adquirir mayor seguridad. El director, en el oficio enviado a la Dirección General de Instrucción Pública, manifestaba que “sin duda la excesiva modestia de la solicitante la hace creer que no ha adquirido la suficiente seguridad en los estudios correspondientes al curso que ha estudiado; pues de otra manera no se comprendería que el tribunal competente, ante el cual sufrió el examen, la hubiera aprobado el año” y recomendaba no acceder a la solicitud<sup>255</sup>.

Las enseñanzas de órgano no aparecen entre las permitidas a las mujeres en el reglamento ya que, aunque dentro de los estudios de aplicación, estaban estrechamente relacionadas con los estudios de composición<sup>256</sup>. Pero hubo una alumna matriculada en la clase de este instrumento, Cesárea Zafra, al menos entre 1857 y 1860, junto a veinticuatro alumnos en 1857-1858, veintinueve en 1858-1859 y dieciocho el curso siguiente. Zafra ganó en 1859 el segundo premio y en 1860 el primero, finalizando así su carrera<sup>257</sup>. En los documentos relativos a la

253 Leg. 16/65: 7-5-1866.

254 “El piano en familia”, *Revista y Gaceta Musical*, Año II, Nº 23, 8-6-1868.

255 Leg. 17/94: 28-8-1867.

256 Véase *Instrucciones para el buen desarrollo...*, pp. 16-18.

257 *Estado nominal... 5-7-1859, 7-7-1860* (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104); Legs.

organización de los exámenes aparece que realizaba estos con sus compañeros, en contra de la costumbre de separar a alumnas y alumnos.

A pesar de lo previsto en los reglamentos, hubo dos alumnas en la asignatura de violín. En 1870 hay matriculada una (se deduce que era Rosa Izquierdo), junto a cuarenta y cinco alumnos. En 1871 se examinan de primero Julia Roger y de segundo y tercero Rosa Izquierdo. Ese curso había además cuarenta y siete alumnos<sup>258</sup>.

Existió otra excepción, pero a la inversa. Hubo un alumno matriculado en la clase de arpa, José Ovejero, primero del que hay constancia y uno de los pocos que cursaron esta materia. Era también excepcional que una profesora impartiera clase a un alumno, aunque no se ordenara nada al respecto en los reglamentos<sup>259</sup>. Como anécdota señalamos que durante el primer año de sus estudios la profesora, Teresa Roaldés<sup>260</sup>, juzgaba que no era demasiado bueno, a pesar de su buena disposición<sup>261</sup>. En 1860 obtuvo 2º premio<sup>262</sup>.

---

12/42, 12/84 dupl., 13/40 dupl., 13/59 dupl., 12/91; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 57. Según este, se matriculó en el Conservatorio en 1857. Parece que ingresó directamente en la clase de órgano, por lo que los estudios necesarios de piano y armonía superior debió cursarlos en otro lugar.

258 *Actas 1871-76 y Actas de exámenes y asignaturas 1865-1872 (Copia de las actas de los exámenes generales)*; Legs. 19/80, 20/31. Rosa Izquierdo ya había ganado los dos premios de piano (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868, 5-7-1870*). Nos detendremos en esta alumna y en Julia Roger en el periodo siguiente.

259 En el reglamento de 1857 se permite que haya profesoras en las clases de piano, arpa y solfeo.

260 Theresa Roaldes, de origen francés, aparece en la mayoría de los documentos y referencias con el nombre castellanizado, Teresa Roaldés.

261 Consideraba que tenía “la mano muy floja” y para el tiempo que llevaba lo creía mediano (*Actas 1855-1860*: 6-5-1858).

262 Leg. 14/91. En 1859 obtuvo accésit (Leg. 12/84; AGA: 36/16340: 5-7-1859). En 1860 ganó 2º premio (Leg. 13/59 dupl.); en 1861 y en 1862 se presentó sin llegar a ganar el primer premio (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 8-7-1861, 2-7-1862).

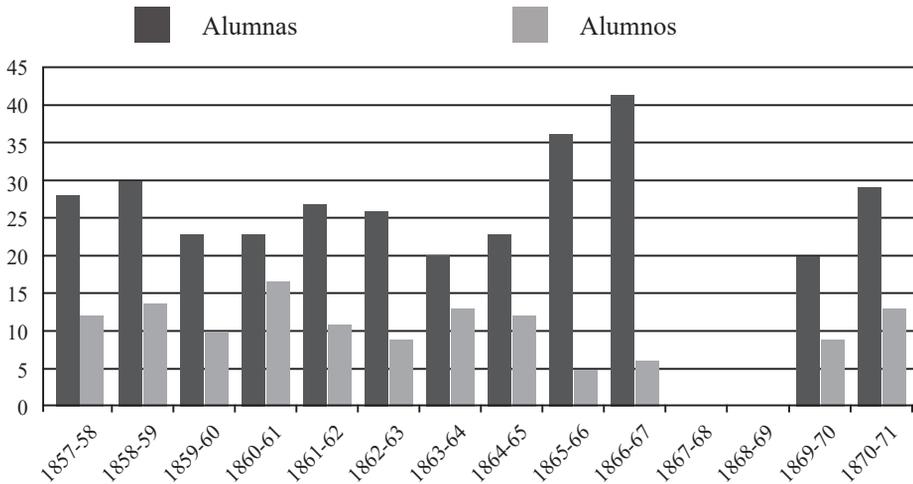


Gráfico 11. Matriculación canto 1857-1871

En la asignatura de canto las diferencias entre alumnos y alumnas son aún mayores que en la de piano. Gracias a la documentación relativa a la concesión de pensiones podemos conocer las expectativas y necesidades de aquellas.

Además del aumento del número de estudiantes, y relacionado con ello, van cambiando sus características. En 1870 Inzenga y Sarmiento destacaban que “como prueba del buen orden que se observa en el establecimiento han ingresado en el presente año alumnas y alumnos de familias muy decentes y muy distinguidas”<sup>263</sup>. Entendemos que no pretendían ofender al alumnado que habían tenido hasta entonces en el Conservatorio, sino destacar que el impulso de la afición musical y el prestigio del centro propiciaron que accedieran a él no solo (o en su mayoría) alumnos de clases desfavorecidas, en busca de una salida profesional, sino que tales estudios y, probablemente, la opción laboral se iban expandiendo entre más capas sociales.

### 2.3.2. Programas y métodos

Según el reglamento de diciembre de 1857 los métodos eran aprobados por el Gobierno, a propuesta del director y con dictamen la Junta consultiva.

En este periodo, salvo algún pequeño apunte, hasta 1861 no hemos encontrado datos concretos sobre la organización de las asignaturas. Este año se publicaron las ya citadas instrucciones para la enseñanza. Destacamos algunas cuestiones sobre distintas asignaturas.

263 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 8-5-1870.

El solfeo se estudiaba en tres años, cuyos objetivos y métodos figuran en este documento. Alumnas y alumnos irían a distintas clases. Se asignaban a estas dos clases los “repetidores y repetidoras” que fueran necesarios para que ni el profesor ni estos excedieran “de 12 los alumnos que diariamente deben dar lección”. Los repetidores eran responsables de la instrucción de sus discípulos, aunque bajo la inspección del profesor. Se describía el mecanismo de los exámenes. Solfeo para canto seguía el mismo programa, pero dirigido solo a los de canto. En canto no se especificaba que alumnos y alumnas tuvieran ir a clase por separado. Para piano, además de concretar las obras de texto para la enseñanza, se limitaba el número de estudiantes en cada clase (profesor) a dieciséis de cada sexo.

La clase elemental de piano era para la preparación de aquellos que seguirían la carrera de pianista, previo paso a las clases superiores; para que los alumnos de canto y composición adquirieran los conocimientos necesarios del instrumento (en una sección aparte y con unos objetivos diferentes) y para aquellos que estudiado el solfeo y no tuvieran las aptitudes que necesitaba la carrera artística “adquieran el grado de instrucción a que puedan aspirar”. Esta afirmación parece referirse a dos opciones: una, que aquellos que efectivamente no pudieran desarrollar una exitosa carrera como intérprete al menos tuvieran la base para poder ganarse la vida con algún trabajo relacionado con la música que no requiriera grandes conocimientos (si es que eso es posible); la segunda, a los aficionados, a los que apenas hemos visto alusiones desde la fundación del Conservatorio y que a lo largo del siglo aumentan su número de forma importante a la par que se imponen ciertos condicionantes sociales. También en esta asignatura se contemplaba la posibilidad de nombrar repetidores.

En las enseñanzas de órgano y su clase preparatoria no se permitía en principio, según el reglamento, la presencia de mujeres, pero ya se ha visto que hubo excepciones.

En las enseñanzas de armonía elemental y acompañamiento se admitían alumnas y alumnos<sup>264</sup>. En 1863 se dispuso que los de la primera recibieran una lección semanal, en días diferentes unas y otros; a la segunda, como ya se vio, asistirían de forma conjunta, por ser una clase poco numerosa. Se presentaron los programas de ambas asignaturas, el mismo para todos<sup>265</sup>. Parece que la existencia de clases mixtas en el fondo no era tan problemática.

264 Leg. 12/54. Como ya puntualizamos, el estudio de la armonía elemental al terminar el solfeo fue obligatorio para todos los alumnos de canto e instrumento desde septiembre de 1858.

265 Fechados el 24 de octubre de 1863 (Leg. 15/29). En el mismo legajo, con la misma fecha, hay también un programa de la asignatura de órgano.

Existen otros documentos dispersos acerca de las enseñanzas. Por ejemplo, un programa para piano de 1865, que resolvía la enseñanza en siete años y fijaba las dificultades técnicas y obras que comprendía cada año, una vez más, sin diferencias para las clases de alumnas y alumnos<sup>266</sup>.

En 1868 se implantaron los exámenes de enseñanza libre. Estos permitieron a muchos alumnos provenientes de la enseñanza privada dar validez a sus estudios. El aumento gradual de la matrícula libre nos da una idea del alcance de esta y del afán de muchos de sus estudiantes por obtener algún reconocimiento a sus esfuerzos. En estos primeros años la presencia de alumnos libres aún es escasa<sup>267</sup>. A lo largo del tiempo su número creció de forma significativa.

### 2.3.3. Exámenes y concursos

Según el reglamento de diciembre de 1857, los exámenes para los Estudios superiores se verificaban en junio. Los alumnos que aprobaran el último año y aspiraran al título de Maestro compositor se someterían a concurso público. Además optaban a un premio, medalla de oro, que constaría en el título y eximía al ganador del pago de los derechos del título.

Los exámenes de los Estudios de aplicación eran privados y se celebraban durante el mes de mayo. En ellos se concedía el pase a la clase superior cuando procediera, se daba de baja a los que no aprobaran (el alumno que en tres exámenes consecutivos no fuera elegido para participar en el concurso correspondiente sería dado de baja en ella) y se elegía a los que concurrirían a los concursos. Estos eran públicos, salvo los de armonía y solfeo, y se verificaban en junio. Al igual que en el reglamento de marzo, había tres premios: primero (medalla de oro), segundo (medalla de plata) y accésit (obra clásica de la asignatura en la que se obtiene). Todos los alumnos tenían que concursar en las asignaturas que estudiaban. Los dos primeros premios suponían la terminación de la carrera y la obtención del título de profesor. Los que no lo conseguían (no se podía concurrir más de tres años a una misma asignatura<sup>268</sup>) obtenían un certificado donde constaban los estudios realizados y, en su caso, la obtención de accésit.

Se podía conceder el mismo premio en la misma asignatura a varios alum-

266 Leg. 16/65: 26-6-1865. En 5º es obligatorio presentarse a concurso. Los estudios no pueden durar más de siete años.

267 Leg. 19/80: 1870, se presentan tres alumnos a solfeo, uno a piano y dos a armonía. No especifican su sexo, por lo que deducimos que serían varones. Leg. 20/31: 1871, se presentan tres a solfeo, dos a piano, uno a armonía y uno a violín.

268 Hubo algunas excepciones.

nos; pero la medalla solo la podía obtener uno<sup>269</sup>, lo cual provocó más de un conflicto<sup>270</sup>. Se concretaban en el reglamento una serie de indicaciones para el desarrollo de los concursos.

En estos sí encontramos diferencias debidas al sexo. Los alumnos y alumnas tenían los concursos públicos de piano en días diferentes, de manera que no solo no competían entre ellos sino que ni siquiera se les escuchaba a la vez, y tocaban obras distintas<sup>271</sup>.

Los jurados se formaban a propuesta de los profesores entre todos aquellos que consideraran competentes para ello, pertenecientes o no al Conservatorio. La dirección podía añadir candidatos. Nos consta que al menos en 1861 Teresa Roaldés hizo sus propuestas junto a otros profesores<sup>272</sup>. Este hecho indica la consideración de las profesoras del centro, que participaban en decisiones relevantes junto a sus compañeros y cuyas aportaciones eran tenidas en cuenta. El número de miembros de cada tribunal era de nueve, once o trece. Se incluía a mujeres que no pertenecían al Conservatorio (las únicas titulares en él eran Teresa Roaldés y Encarnación Lama, que participaban en algunos casos), incluso en exámenes de alumnos. Eran figuras con cierto renombre en la profesión o aficionadas de relieve, a las que se consideraba dignas de tal tarea y distinción, como María Martín (ya citada), Sofía Vela de Arnao (cantante, pianista y prolífica compositora aficionada, muy conocida), Josefa Mora (arpista y cantante, antigua alumna del centro), Eduvigis de Orfila, Elena Prendergast y Concepción Imbert (aficionadas cuya presencia era habitual en las veladas organizadas por la *Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*, entre otras). Otros nombres que encontramos entre los miembros de los jurados son los de Eufemia López, la Marquesa de Portugaleta o, en los tribunales de Declamación, las conocidas actrices Matilde Díez (que más tarde sería profesora del Conservatorio) y las hermanas Bárbara y Teodora Lamadrid.

269 Con preferencia primero: el que hubiera realizado todos sus estudios musicales en el Conservatorio; segundo: entre ellos, el que los hubiera hecho en menos tiempo; tercero: entre estos, el de menos edad. Las decisiones en caso de empate y las reclamaciones se discutían en la Junta Facultativa auxiliar. Véanse Actas de las Juntas de los días 12-12-1858, 8-11-1863 o 15-9-1867.

270 Por ejemplo, en 1867 solicitaron la medalla de oro en solfeo Carolina Uriondo y Matilde Gómez (Leg. 17/100), lo cual sirvió de excusa al padre de Leonor Gracia para solicitarla para esta (Leg. 18/29).

271 Algunos ejemplos: en 1859 las alumnas deben tocar un *Allegro* de Schlesinger y los alumnos, *Fantasia* de Hummel (Acta del claustro del 13-2-1859). En 1869, las muchachas deben tocar el *Concierto* en La menor de Hummel y los jóvenes el Primer tiempo de un *Concierto* de Weber (Leg. 19/24).

272 Leg 13/93. Propuso a la Sra. de Orfila y a su hija, a Sofía Vela de Arnao, Felisa de Anduaga, Eufemia López, Amparo de Cutolí y Sra. Castrovega, habituales en estos actos y algunas de ellas propuestas también por otros profesores. Finalmente participaron Sofía Vela, Eufemia López, Marquesa de Portugaleta, Sra. de Prendergast, Eduvigis Orfila, María Martín y las hermanas Lamadrid. Resulta chocante que entre 1866 y 1871 ya no figuren mujeres entre los miembros de los tribunales, hecho para el que no hemos encontrado una explicación.

A partir de diciembre de 1868 el número de premios se redujo a dos: medalla de bronce el primero y un diploma o una obra clásica correspondiente a la asignatura objeto del concurso el segundo.



Imagen 4. Billete asistencia concurso de piano alumnas, 1868<sup>273</sup>

Desde 1859 los nombres de los premiados en los concursos aparecían publicados en la *Gaceta de Madrid* “para estímulo de la juventud y satisfacción del profesorado”<sup>274</sup>, lo que, además, probablemente, incrementó la rivalidad y la competencia de los concursantes ante la posibilidad de ver aparecer sus nombres en la prensa. En realidad, ya antes de esa fecha aparecían en diversas publicaciones<sup>275</sup>.

En esta época el número de premiados fue creciendo en proporción al número de alumnos matriculados. Encontramos frecuentes alusiones al Conservatorio como mero expendedor de premios y las correspondientes respuestas y argumentos en su defensa por parte del centro. En 1858, apenas dos años después de instaurarse los concursos públicos, podemos leer, en un artículo al que ya hemos aludido, ante la inminencia de los exámenes del Conservatorio:

En estos dos últimos años los exámenes privados [...] han sido el prólogo de los ejercicios públicos verificados en junio, en cuya época se adjudican los premios, y como esta vez hay el aliciente de las pensiones, se adivina el interés y emulación que se han despertado en todas las clases. Con el mes de abril comienzan los tormentos de los examinadores condenados a tener que fijar su atención en tanta medianía, en tanta nulidad como abunda en este y en todos los conservatorios del mundo. En dicho mes empiezan también las ilusiones de los papás, las exigencias

273 Leg. 18/42.

274 Real Orden en que se pone en conocimiento del Sr. Director que para estímulo de la juventud y satisfacción del profesorado se publique en la *Gaceta de Madrid* el nombre de los alumnos premiados en los concursos públicos (Leg. 12/90: 18-8-1859 y AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 18-8-1859).

275 Por ejemplo, *La España*, Año XI, Nº 3741, 7-7-1858; *La Época*, Año X, Nº 2769, 9-4-1858; *La Iberia*, Año V, Nº 1127, 11-4-1858; *La Época*, Año XI, Nº 3000, 17-1-1859; *La España*, Año XII, Nº 3815, 18-1-1859.

de las mamás y las dulces esperanzas de los discípulos; esperanzas que las más veces se desvanecen al poco tiempo [...]<sup>276</sup>

En 1859 Ventura de la Vega, director del Conservatorio, informando sobre los concursos, manifestaba:

[...] y los premios adjudicados por los respectivos jurados, que en sus fallos se ha inclinado más bien a la severidad que a la benevolencia, la afluencia del público a los ejercicios que acogía con ruidosas señales de aprobación, los elogios que hace de ellos la prensa periódica; todo viene a dar testimonio de que el Conservatorio progresa rápidamente [...]<sup>277</sup>

Palabras similares fueron recurrentes en este tipo de documentos en los años siguientes, habida cuenta de que, habitualmente, el centro se encontraba, por unas u otra razones, en la cuerda floja y en la obligación de justificar su existencia y méritos.

En realidad, desde el mismo Conservatorio se reconocía que pudo haber existido cierta flexibilidad en los concursos en ocasiones. En un oficio Ventura de la Vega, en 1862, ante dos reclamaciones de alumnas, manifestaba que prefería que los jurados se inclinaran a la severidad, lo que no hacían, reconocía, en los primeros concursos; pero había logrado que los premios no se prodigarán y tuvieran el prestigio que probaban estas reclamaciones<sup>278</sup>. En este periodo comenzó a haber impugnaciones a los resultados, lo que indica la importancia que estos tenían para los implicados. Es curioso que hayamos encontrado más reclamaciones de alumnas que de alumnos<sup>279</sup>. Además del orgullo de recibir un premio, se añadía la posibilidad de darse a conocer (los concursos eran públicos y asistían a ellos importantes personalidades) y de conseguir ayudas, contratos u otros beneficios. Por ejemplo, Paula Lorenzo, primer premio de piano en 1870, recibió una ayuda de 240 reales, para un vestido o “prendas de necesidad”. Desconocemos el nombre del mecenas, pero sí que utilizó como

276 *La España Artística*, Año II, N° 21, 22-3-1858.

277 Oficio remitiendo al Ministerio de Fomento estados nominal de los concursos y numérico de los exámenes generales, 7-7-1859 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).

278 AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 1-7-1862. Ver también Leg. 14/67: 7-7-1862.

279 Por ejemplo, véase Leg. 12/70: 19-12-1858, sobre reclamación de Sofia Alegre solicitando la medalla que solo se concede a uno de los primeros premios de cada asignatura y que había ganado Adela Ramírez. De hecho, en Junta de profesores de 12-12-1858 se le da la razón. Otros casos en AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 21-6-1862, 1-7-1862 y Leg. 14/67, reclamaciones de Luisa García (solfeo), enviada por su padre, y de Josefa López (declamación); Leg. 18/29: 26-3-1868, el padre de Leonor Gracia, en su representación, solicitando la medalla de oro fundándose para ello en que a las Srtas. D<sup>a</sup> Carolina Uriondo y D<sup>a</sup> Matilde Gómez les fueron concedidas por una gracia especial por Real Orden de 16 de enero último; Leg. 18/72: 11-12-1868, Celestina Abellón solicitando la medalla de plata para su hija Adela Calderón, al parecer llegando utilizar algunas “frases inconvenientes” sobre los miembros del jurado.

intermediario al entonces alcalde primero de Madrid<sup>280</sup>.

Para disipar dudas acerca de la transparencia y justicia de los concursos se realizaron varias propuestas, como llevar las piezas para leer a primera vista en sobre cerrado para ser abierto en presencia del jurado o que los exámenes de algunas asignaturas, como armonía y solfeo, se abrieran al público<sup>281</sup>.

Lo que se cuestionaba era la justicia de algunos de los premios concedidos y de los procedimientos de los concursos, poniendo en duda, por extensión, la formación de los alumnos. El hecho de que hubiera muchos premiados no es razón suficiente para las críticas: puesto que los concursos significaban el final de la carrera y todos los alumnos debían concurrir, lo lógico era que se presentaran e, idealmente, que los superaran satisfactoriamente. Además, no todos los estudiantes podían presentarse: previamente se realizaban los exámenes y eran los miembros de los tribunales quienes decidían quiénes podían hacerlo, permitiéndolo solamente, es de suponer, a los mejores. En las críticas también se cuestionaba la organización del Conservatorio y los pobres resultados que se obtenían, aunque no faltaran halagos hacia los profesores y la capacidad de algunos alumnos. Ilustrativo es el artículo publicado en 1860 en *La Iberia*, en el que se afirmaba que “por su mala organización no ha producido ni producirá los resultados que todos tenemos derecho a esperar [...]”. Con cierta inquina, el autor describe la actuación de cada alumno, las veces que ha concurrido (lo cual atrae la atención sobre los que lo han hecho varias veces y no han obtenido premio) y los premios que han merecido los afortunados. Es especialmente crítico con los alumnos de canto, afirmando que “de los Conservatorios no han salido nunca buenos cantantes”. También se ensaña con los estudiantes de declamación (aun ensalzando a sus profesores), ejemplificando los desaciertos del tribunal con el segundo premio otorgado a la Srta. Guijarro, “que figura como una de las alumnas más aventajadas, mientras que en el teatro donde trabaja está considerada como una actriz de orden muy secundario”, apreciación que confirma de nuevo que los alumnos, con o sin permiso, trabajaban habitualmente mientras estudiaban en el Conservatorio. A lo largo del texto se intercalan comentarios sobre las que consideran pruebas del pésimo funcionamiento del centro<sup>282</sup>.

280 Leg. 19/81: 5-7-1870.

281 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 29-5-1870.

282 *La Iberia*, Año VII, Nº 1823, 1-7-1860. Hay otras publicaciones que siguen la misma línea, como *El Clamor público*, Nº 373, 6-4-1862 o *La Iberia*, Año IX, Nº 2433, 29-6-1862.

### 3. AMPLIACIÓN DE OPORTUNIDADES PARA LAS ALUMNAS. 1871-1900

En julio de 1871 fue aprobado un nuevo reglamento<sup>283</sup> para la Escuela Nacional de Música<sup>284</sup>. Arrieta, director desde 1868, se convirtió en artífice de un enorme despliegue de medidas para lograr la permanencia y crecimiento del centro. Haciendo uso de sus dotes como gestor consiguió un espectacular aumento de matrícula y un cierto incremento de los profesores, tomando decisiones a menudo cuestionadas. Fue una figura conocida, muy bien relacionada pero también acreedora de antipatías y enemigos. Sopena afirma que logró dar categoría al Conservatorio e hizo gala de cierto paternalismo y una profunda preocupación social<sup>285</sup>. El excesivo número de alumnos y las dificultades para atender sus enseñanzas de forma apropiada provocaron el malestar entre estudiantes y profesores y surgieron críticas hacia Arrieta y la organización del centro.

En este periodo creció la presencia de la música en la vida social. El periodo de calma y prosperidad que conllevó la Restauración a partir de 1875 favoreció su cultivo, con una clase acomodada deseosa de dedicar su ocio a la música y los espectáculos<sup>286</sup>. La música incrementaba su importancia en los colegios femeninos como enseñanza de adorno; entraba en 1874 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Academia de España en Roma.

Arrieta recalca y celebraba estos avances:

El creciente y asombroso progreso que en España se viene efectuando de algunos años a esta parte, en el ramo de la enseñanza y el cultivo de la Música, no puede menos de causarnos inmenso regocijo. Ya no hay casa sin piano, ni reuniones caseras que no tengan su parte de concierto.<sup>287</sup>

283 “Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871”, en *Memoria acerca... 1892*, pp. 83-91. En 1875 se llegó a redactar y enviar al Ministerio otro para su aprobación, pero no llegó a ser puesto en práctica. Se añadía un proyecto para establecer sucursales del Conservatorio en las capitales de provincia (Legs. 22/28 y 22/69; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-8-1875 y 23-9-1876).

284 Aunque desde 1868 este es el nombre que recibe el centro, y luego Escuela Nacional de Música y Declamación al rehabilitarse esta enseñanza, en general seguiremos refiriéndonos a él como el Conservatorio.

285 Sopena, F.: *Historia crítica...*, pp. 75-76. Cortizo asegura que Arrieta pudo llevar a cabo su gestión por su amistad con algunos políticos del momento, especialmente Adelardo López de Ayala (Cortizo, M<sup>a</sup> Encina: “Arrieta Corera, Emilio”, en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 753) que a su vez había dirigido el centro entre 1865 y 1866.

286 Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 41, 70-71.

287 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1874. En el mismo discurso Arrieta ensalza la labor de las sociedades de aficionados, de la Sociedad de Cuartetos, la música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la creación del premio de la Academia de Roma, etc.

Esta presencia dio pie a múltiples artículos, algunos ciertamente irónicos, como el de Ossorio y Bernard en 1885, donde describe un Madrid en el que todo el mundo hace música, incluyendo a “las niñas anémicas que ensayan al piano los ejercicios del Conservatorio”<sup>288</sup>. Las continuas alusiones que encontramos a estas niñas entregadas al piano, en muchos casos no muy halagadoras, son prueba de la trascendencia que tuvo la dedicación de las jóvenes a la música.

Los debates acerca de la educación femenina y las opciones profesionales de las mujeres cobraron protagonismo durante este periodo. El nacimiento de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer es un reflejo de esta preocupación. El aumento imparable de niñas en el Conservatorio es otra consecuencia de la situación. Según Bénard, “hay un deseo de transmitir a las mujeres una cultura práctica [...] capaz de responder a necesidades tanto económicas como sociales que correspondían con las pautas de comportamiento de la época”<sup>289</sup>. Una cultura de “emergencia” o de “cascarilla” añade, citando a Carmen Simón Palmer y a Emilia Pardo Bazán. Lo cierto es que, abierto el paso a esa cultura superficial, muchas la aprovecharon para ampliar sus horizontes formativos y laborales. De hecho, Sopena atribuye el aumento de la matrícula a la burguesía de la Restauración, entregada a los ideales románticos. La música se extendía, apunta, en los colegios dentro de las enseñanzas de adorno y en la enseñanza libre. Relaciona también este incremento con la incipiente emancipación femenina, en cuyo contexto el piano “es una ‘carrera con título’, una de las pocas ‘salidas’ permitidas a la mujer”<sup>290</sup>. Ciertamente las posibilidades se ampliaron, pero aún había muchas limitaciones<sup>291</sup>: la docencia se limitaba al campo del canto, el piano y el arpa, y excepcionalmente otros instrumentos; el ingreso en la mayoría de los conservatorios estaba muy limitado y cuando se conseguía, al igual que en otros centros educativos, siempre tenían alumnas.

### 3.1. Ingreso y disciplina

El reglamento de 1871 establece entre los requisitos de ingreso el poseer los conocimientos de la primera enseñanza. No concreta que los aspirantes deban poseer las condiciones físicas necesarias para emprender estos estudios ni se pide preparación musical previa. Esta medida es interpretada como una falta

288 Ossorio y Bernard, M.: “Madrid Musical”, *La Correspondencia Musical*, N° 228, 14-5-1885.

289 Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 405.

290 Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 72.

291 Esta idea es compartida por Sánchez Ungría, María José: “La enseñanza de la música en la ciudad de Zaragoza en el siglo XIX: Análisis del alumnado femenino del Conservatorio de Zaragoza”, *I Congreso virtual sobre la historia de las mujeres*, 15-31 octubre 2009.

de exigencia para acceder al Conservatorio. Según Bénard “cualquier alumno era admitido, desde luego, en las clases de solfeo”<sup>292</sup>. Pero esto no es del todo cierto. Desde 1857, con la Ley Moyano, la primera enseñanza era obligatoria para ambos sexos, aunque esa condición no siempre se cumplía. Además esta ley era menos exigente en lo que se refería a la escolaridad femenina y a las materias que ellas cursaban. La tasa de analfabetismo seguía siendo muy elevada, sobre todo entre las niñas, y más aún entre las que vivían en entornos rurales<sup>293</sup>. Por lo tanto, no era fácil que cumplieran este básico requisito. Aun así, se les sometía a un examen para comprobar su formación. En cuanto a las aptitudes musicales, pocos meses después se instauraron exámenes de ingreso diferentes para los que tenían conocimientos y para los que no, siendo frecuente la no admisión por falta de condiciones<sup>294</sup>. Aunque el reglamento no especifica los límites de edad para acceder, otras disposiciones adicionales los concretan: entre ocho y catorce años para el solfeo (del cual era preciso tener algunos conocimientos) y veinte como máximo para las demás enseñanzas, contemplándose las habituales excepciones para personas con conocimientos o con extraordinarias facultades<sup>295</sup>. Hemos encontrado alusiones a modificaciones posteriores, aunque desconocemos en qué momento concreto se implantaron: se rebajaron las edades, estableciéndose un límite máximo de doce años para solfeo y de dieciocho para las demás asignaturas excepto canto y declamación<sup>296</sup>. La necesidad de restringir el acceso de alumnos propició la aparición de estas medidas. Aunque es incuestionable que hubo una cierta flexibilidad en la aplicación de los requisitos de ingreso, no se puede afirmar categóricamente que cualquiera entraba en el Conservatorio.

292 Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 400. Taboada, en 1890, afirmaba que el no tener que demostrar aptitudes musicales para ingresar en la clase de solfeo provocó una avalancha de alumnos que los profesores no podían atender (Taboada y Mantilla, Rafael: *Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización expuesta en tres artículos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890, p. 6). Taboada fue nombrado profesor honorario en 1872 (Leg. 20/57).

293 Jagoe, Catherine: “La enseñanza femenina en la España decimonónica”, en Jagoe, Catherine; Blanco, Alda; Enríquez de Salamanca, Cristina: *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 113-114.

294 *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, en sesión de 30-9-1871 se decide que todo alumno que pretenda entrar con conocimientos adquiridos en algún instrumento sea examinado antes de solfeo para ver si está a la altura del tercer año de esta enseñanza. En 1892 se dan las siguientes categorías en los exámenes de ingreso: los que posean conocimientos de solfeo de 1º, 2º o 3º año, para ingresar en dicha enseñanza. Los que posean conocimientos de solfeo con piano. Los que posean conocimientos de solfeo con canto, con armonía, con órgano y con instrumentos de orquesta. Los que procedan de enseñanza libre. Prueba de voz para los que deseen el ingreso en la enseñanza de canto (Leg. 30/41).

295 Leg. 28/67: 30-9-1881.

296 Leg. 32/78: 20-9-1897.

En el *Libro de Actas de exámenes de ingreso 1862-1882* se pueden comprobar las edades de los aspirantes y los motivos por los que eran rechazados. Muchos lo fueron por no cumplir los requisitos de primera enseñanza (leer o cuentas) o por falta de disposiciones. Bastantes lo fueron también por edad, aunque no hay un patrón común: se admitía a algunos que superaban la edad reglamentaria, seguramente amparados en las disposiciones que justificaban las excepciones a esa norma. Sorprende ver a aspirantes de edades bastante elevadas: muchachas de hasta veintitrés años u hombres hasta de treinta (estos no son admitidos). Se observa cierta relajación en este requisito conforme avanzan los años: mientras en 1864 se rechazaba a alumnas de quince años por exceso de edad y falta de conocimientos para ingresar en solfeo, en 1871 sí lo hicieron varias muchachas de entre dieciocho y veinte años en segundo de solfeo y cursos siguientes. En 1872 se admitió a alumnos de ambos sexos que se acercan e incluso superan los veinte años. Es difícil extraer unas conclusiones claras, ya que se encuentran datos muy dispares. Las excepciones que contemplaba el reglamento y las recomendaciones influirían de forma determinante en estas admisiones. Fueron bastantes los candidatos de ambos sexos excluidos por falta de oído, de disposición o demás condiciones (no saber leer o escribir, edad, etc.). Hubo muchos que ingresaron en cursos más o menos avanzados porque ya tenían conocimientos. La expansión de la enseñanza musical privada dejaba ver sus efectos.

Los alumnos pagaban quince pesetas por derechos de matrícula, en dos plazos para facilitar su cumplimiento a los muchos que no tenían recursos, y cinco por los de examen. El director podía dispensar de su pago en caso de acreditada pobreza. Fueron numerosos los discípulos a los que se expulsaba (temporalmente, en principio) y no podían examinarse por no haber abonado algún plazo de la matrícula<sup>297</sup>. Era una medida necesaria pero que dio pie a situaciones dramáticas, ya que muchos estudiantes no tenían medios para cumplir los pagos y las ayudas que otorgaba el centro no alcanzaban a todos. Sin embargo, en octubre de 1881, en una sesión del claustro se propuso subir el importe de la matrícula, lo cual se justificó en un documento que se gestó en dicha reunión en la idea de que la mayoría de los alumnos podrían soportarlo, “atendiendo a que, según se ha observado en estos últimos años, proceden de familias regularmente acomodadas tanto de Madrid como de provincias”, y contemplando la posibilidad de eximir de la misma a los que poseyeran especiales dotes artísticas y que probaran su pobreza<sup>298</sup>.

297 Esta situación ya se había planteado durante el periodo anterior.

298 “Bases principales que propone el Claustro de Profesores de la Escuela de Música y Declamación al

A pesar de los muchos alumnos que apenas tenían recursos, hubo un crecimiento constante de matriculados. El deseo de obtener un trabajo con ayuda de los estudios musicales y la creciente afición provocaron que el en un principio deseable incremento de estudiantes se convirtiera en un problema. Las dificultades para atender a todo el alumnado adecuadamente provocaron que algunos buscaran maestros particulares para reforzar su aprendizaje. Esto conllevaba agravios comparativos, hasta el punto de que Arrieta pidió a los profesores que atendieran debidamente a los discípulos pobres, ya que algunos buscaban otros maestros “privándose así de la comida”. Llamativa fue la respuesta del profesor de piano Mendizábal que, aunque reconocía que aquello pudiera ocurrir, afirmaba que a menudo se preocupaban por ellos, haciéndoles repastos gratuitos y dándoles comida y ropa<sup>299</sup>.

Encontramos en la documentación del Conservatorio algunas referencias a posibles injusticias. En 1873 el director pedía a los profesores que dieran a todos sus alumnos el mismo número de lecciones, ya que había murmuraciones sobre la preferencia por ciertos estudiantes, especialmente por los que “particularmente reciben lecciones en sus casas mediante un estipendio”. Ante esta situación, hubo varias propuestas, como nombrar más repetidores que atendieran en sus casas a los alumnos, por falta de espacio en el centro; posibilidad que algún profesor resaltó que era difícil de cumplir, ya que muchos de ellos carecían de piano o vivían en casas de huéspedes con muy malas condiciones, y porque muchos niños preferían recibir las lecciones de su profesor aunque fueran escasas que de un repetidor aun siendo diarias<sup>300</sup>.

Ya en 1872 algunos profesores se quejaban del excesivo número de alumnos. El profesor de canto José Inzenga propuso en el claustro celebrado el 26 de mayo fijar un número determinado de estudiantes por clase, a lo que contestó Arrieta que uno de los argumentos que tenía la Escuela “para subsistir y salir victoriosa en ocasiones críticas” era apelar al gran número de alumnos matriculados, lo cual, si bien era un obstáculo para los buenos resultados artísticos era también una defensa para el establecimiento. La respuesta no podía ser más contundente<sup>301</sup>. Sin embargo, solo un año después instaba a los profesores que componían los tribunales de ingreso a que fueran exigentes y solo aceptaran a aspirantes con buenas disposiciones, pues para defenderse “de los que prefieren

---

Ilmo. Sr. Rector de la Universidad Central en cumplimiento de lo dispuesto por la Real Orden-circular de 15 de julio de 1881 con el objeto de allegar antecedentes que sirvan de estudio y fundamento a la reforma de la Legislación vigente de Instrucción pública”, borrador (Leg. 25/7); *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 9-10-1881.

299 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 16-10-1887.

300 *Ibidem*, sesión de 21-9-1873.

301 *Ibidem*, sesión de 26-5-1872.

el número a la calidad” ya había suficientes discípulos y defendía la idea de limitar el número de alumnos por clase<sup>302</sup>. Tres años después el discurso aún da otra vuelta de tuerca: en el claustro del 14 de septiembre de 1876 pidió mucha severidad en los exámenes de ingreso, sobre todo en las enseñanzas más recargadas, pues “había llegado ya el caso de preferir la calidad a la cantidad”<sup>303</sup>. Otros profesores propusieron no aceptar alumnos una vez comenzado el curso, salvo recomendados por el propio maestro con quien debiera estudiar el interesado. Las fluctuaciones de matrícula que se observan en listados correspondientes al mismo curso confirman que esta debía ser una práctica frecuente.

En 1881, Arrieta insiste en “la necesidad de restringir la entrada de alumnos, exigiendo conocimientos de alguna importancia, ya que ha observado en diferentes ocasiones que los Sres. profesores tienen muchísima tolerancia en los exámenes de ingreso para la admisión resultando de ello un número excesivo de matriculados que ya no caben en el Establecimiento”<sup>304</sup>.

En 1886 el problema no solo persistía sino que se había agravado. El director llegó a proponer no admitir ese año alumnos en las clases de piano y solfeo, lo cual le fue denegado por el Ministerio. Pidió entonces a los profesores, de nuevo, que ejercieran el mayor rigor posible en los siguientes exámenes de ingreso<sup>305</sup>.

El Conservatorio fue víctima de su propio éxito. El afán de Arrieta por elevar la matrícula acabó por saturar el establecimiento de alumnos, muchos de ellos sin demasiado interés, que apenas estudiaban las obras de concurso para poder lucirse, y complicó la posibilidad de recibir una enseñanza adecuada, ante las dificultades para atender a tal número de discípulos. El propio director describía la situación con elocuencia en 1889, tras recordar las palabras pronunciadas años antes acerca de la necesidad de formar en el centro profesores y no aficionados, criticando el acrobatismo ejercido por

algunos de los queridos alumnos, *machacando* [sic] la pieza que ha de servir de prueba en los ejercicios públicos de oposición, a despecho de la vecindad torturada donde habitan los concurrentes, y a costa, triste es el sacrificio, de estudios importantes que abandonan lastimosamente, pensando más en satisfacer un sentimiento de vanidad que en la idea salvadora de cimentar sólidamente su educación.<sup>306</sup>

302 Ibidem, sesión de 14-9-1873.

303 Ibidem, sesión de 14-9-1876. Pletórico de ideas tras un viaje que había realizado por diversos conservatorios de Europa ese mismo año durante las vacaciones, también propuso realizar un examen especial cada dos años, con el propósito de dar de baja a aquellos que no demostraran la aptitud y aplicación necesarias. No tenemos constancia de que se realizaran estas pruebas.

304 Ibidem, sesión de 9-10-1881.

305 Ibidem, sesión de 19-9-1886. En sesión de 11-10-1885 había pedido lo mismo.

306 *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 a 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta,*

Este afán por recibir los halagos del público, además de la dificultad de sustraerse a los hábitos musicales de la época, llevaba a numerosos alumnos a exhibir sus (presuntas) dotes en veladas y conciertos fuera de la Escuela, lo cual obligó a la dirección a dictar diversas órdenes prohibiendo la participación en estas actividades sin permiso. Además del daño que ello pudiera infligir a los adelantos de los estudiantes, se temía por la reputación de los profesores<sup>307</sup>. Por otra parte, según el reglamento, los alumnos sí estaban obligados a participar en todas las funciones y ejercicios públicos y privados que dispusiera la Escuela. De hecho, se realizaban funciones mensuales públicas para mostrar sus adelantos. También era frecuente, siguiendo una tradición ya instaurada, que participaran en diversos actos benéficos, colaboraran con artistas de prestigio que actuaban en el centro o fueran invitados a funciones regias. Destacamos la recepción por parte de la infanta D<sup>a</sup> Isabel en 1884 de las alumnas de la clase de solfeo de Encarnación Lama:

Se ha verificado en palacio una pequeña fiesta por todo extremo interesante. S. A. la infanta D<sup>a</sup> Isabel, cuya inteligencia en el divino arte es tan conocida, se ha dignado recibir en sus habitaciones a las alumnas de solfeo del Conservatorio pertenecientes a la clase de solfeo de la distinguida profesora D<sup>a</sup> Encarnación de Lama. Cuarenta pequeñas artistas de 5 a 14 años de edad, han sido recibidas por S. A., con su amabilidad característica, y han tenido la honra de ejecutar ante ella varias lecciones de diferentes autores. Muy entusiasmadas salieron las pequeñas artistas con la amabilidad de S. A., que se dignó conversar con ellas cariñosísimamente, y las hizo repetir el Allegro de Allari, elogiando con mucho calor el brillante estado de instrucción en que se hallan, por el cual felicitó expresivamente a su distinguida profesora, que las acompañó al piano.<sup>308</sup>

Arrieta impulsó el uso del salón teatro del Conservatorio, promoviendo veladas en las que participaron importantes figuras de la música y los propios alumnos. Además, las entregas de los premios se convirtieron en una auténtica exhibición, con discursos, actuaciones de los premiados y la asistencia de relevantes figuras de la sociedad madrileña (y española) del momento.

En esta época se multiplicaron las recomendaciones en favor de alumnos para ingresar o para que fueran tratados con benevolencia en los exámenes o concursos<sup>309</sup>. El propio Arrieta llegó a decir en un discurso en 1889, recordando lo que ya había dicho en un acto similar en 1884:

Con la mira de atajar la creciente matrícula, cada año se ha ido dificultando más el ingreso en esta Escuela; pero la *presión española*, vulgo recomendación, más

---

Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1889.

307 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 6-1-1885.

308 *La Correspondencia Musical*, N<sup>o</sup> 72, 24-4-1884.

309 Véanse por ejemplo Legs. 24/48 dupl., 22/81, 22/73, 29/40.

poderosa que todas las presiones conocidas en la mecánica moderna, consigue desgraciadamente que se introduzcan jóvenes sin talento que roban un tiempo precioso a los buenos y acaban con la paciencia de los celosos profesores.<sup>310</sup>

En el mismo texto celebraba el Real Decreto de 21 de mayo de ese año, que prohibía las recomendaciones. Esta disposición prueba que este no era un problema que afectara solo a la Escuela Nacional de Música, sino un mal endémico, como bien decía Arrieta. En ella se hace especial mención a las recomendaciones de alumnos libres.

En el reglamento que nos ocupa por primera vez se contempla la posibilidad aceptar a discípulos procedentes de la enseñanza privada o que hubieran realizado sus estudios en el extranjero, previo examen igual al de los demás alumnos (lo cual permitía “convalidar” los estudios realizados) y el pago correspondiente de derechos. La posibilidad de acceder al Conservatorio procediendo de la enseñanza privada o de presentarse a los exámenes libres hizo que proliferaran academias para preparar el ingreso, como la abierta por Cosme J. de Benito, anunciada en 1886 en *La Correspondencia Musical*<sup>311</sup>, o la anunciada en un diario de Valladolid en 1894:

LA ARTÍSTICA, Academia de solfeo, arpa, piano y armonía. Esta academia se compondrá de dos secciones, una artística educativa, o sea de adorno, y otra artística profesional, con aplicación en sus estudios a la Escuela Nacional de Música en Madrid.<sup>312</sup>

Este anuncio no deja dudas acerca de la orientación profesional del centro y plasma la relevancia que tenía la formación musical para aficionados en la época.

El vertiginoso aumento de la matrícula libre (paralelo al de la oficial) es otro síntoma de la importancia que tenía para muchos el reconocimiento oficial de unos estudios que, si bien no eran obligatorios para ejercer la profesión musical, sí servían para respaldar la formación recibida al optar a ciertos trabajos.

### 3.2. Las pensiones y el interés por la formación femenina

Como era de rigor, el reglamento determinaba la concesión de pensiones (sin especificar la cantidad) a los alumnos de canto que lo merecieran por su aplicación, aprovechamiento y dotes naturales.

310 *Discurso leído en la solemne distribución... 1888 a 1889...*

311 *La Correspondencia Musical*, Nº 262, 7-1-1886. Los precios mensuales eran: solfeo, 10 pesetas; piano, 12; armonía, 15; caligrafía musical, 5. Los lunes, miércoles y viernes asistirían alumnas. Los martes, jueves y sábados, alumnos.

312 *El Norte de Castilla*, Nº 11380, 31-6-1894 (citado en Labajo, J.: *Pianos, voces...*, p. 24). Los precios de las clases, y es presumible que también las enseñanzas recibidas, variaban según el caso.

En 1879 se crearon pensiones de 1500 pesetas anuales durante tres años para alumnos de canto y declamación<sup>313</sup>. Los ganadores no podían actuar en público durante el periodo de su disfrute, pero una vez finalizadas, si se les consideraba capacitados, la Escuela Nacional de Música les conseguiría un contrato en alguno de los teatros de Madrid. Entre las causas que podían llevar a perder la beca figuraban la inasistencia a las clases, la desaplicación o el ejercicio de la profesión. Las normas se aplicaron con rigor, siendo varios los alumnos y alumnas que perdieron la subvención, entre ellos Dolores Aceña por no asistir a las clases y haberse ausentado de España<sup>314</sup> o Carmen Domingo por haber sido contratada en una compañía lírica y haber salido de gira<sup>315</sup>. Ni siquiera el poder disponer de las ayudas persuadía a algunos de buscar un trabajo cuanto antes. Sin embargo, Enriqueta de la Incera, que obtuvo primer premio antes de la finalización del plazo de la pensión, consiguió que se le abonara entera alegando que deseaba ampliar sus estudios en el centro<sup>316</sup>. Algunas de las alumnas que la obtuvieron fueron Dolores Aceña y Enriqueta de la Incera en 1880; Julia Fernández Baqueiras en 1881; Isabel Petrolani, María Mantilla y Emilia Tajonera en 1883 y María de las Nieves García y Quintana, Elvira Martínez y Gutiérrez, Carmen Domingo y Sánchez y Luisa Santos y Poveda en 1897<sup>317</sup>.

No siempre los aspirantes presentaban la brillantez esperada por el tribunal. En la convocatoria de dos plazas en 1880 se presentaron ocho candidatas; ninguna de ellas, según el dictamen, se hallaba “dotada de las sobresalientes cualidades que fueran de desear”, aunque algunas reunían condiciones para ser distinguidas cantantes “ya en la ópera italiana, ya en el teatro lírico español”. Las obtuvieron Dolores Aceña y Enriqueta de la Incera<sup>318</sup>. Ambas desarrollaron exitosas carreras como cantantes.

En los exámenes para conseguir estas pensiones alumnas y alumnos compiten por una plaza, algo insólito en la época. Así ocurrió en 1883: se presentaron

313 Con cargo al arrendamiento del Teatro Real, concedidas por el Ministerio de Hacienda (RCSM: “Varios” (Microfilm, Rollo 20); Legs. 24/68, 25/53).

314 Legs. 33/21 bis, 25/53; “Varios” (Microfilm, Rollo 20).

315 Leg. 33/21 bis.

316 Leg. 25/88.

317 Legs. 24/68, 25/53, 25/68, 25/72, 25/74, 25/88, 26/31, 32/64, 33/21 bis; “Varios” (Microfilm, Rollo 20). El vacío entre 1883 y 1897 puede deberse a varias razones: que se suspendieran por alguna razón, que no fueran solicitadas, ya que había otras ayudas en el mismo periodo, o que no hayamos encontrado la documentación relativa a ellos. A menudo la información sobre las pensiones no es muy clara; en el mismo periodo se concedían varias distintas y se cambiaron las condiciones de algunas, por lo que es posible que esta se haya enmascarado entre otras y haya alguna omisión en los datos que presentamos.

318 Leg. 24/68. En otro documento figura que Dolores Aceña recibió ese año del Ministerio de Fomento una ayuda de 2000 pesetas para ir a Italia (Leg. 30/94).

cuatro mujeres y dos hombres, resultando ganadora Emilia Tajonera Guidotti<sup>319</sup>.

En 1882 se crearon además unas ayudas para que los alumnos y alumnas más sobresalientes y que hubieran ganado premio en la Escuela pudieran perfeccionar sus estudios en el extranjero<sup>320</sup>. Se obtenían por oposición en las disciplinas de canto, piano, violín, violoncello, trompa y declamación. Estaban dotadas con 3000 pesetas anuales durante dos años, una cantidad nada desdeñable: ese era el sueldo de los numerarios del Conservatorio y el doble del de los auxiliares. Era posible su prórroga: a Elisa del Rey, estudiante de piano, se le amplió la ayuda por su aplicación y adelantos y para poder terminar con brillantez sus estudios con la finalidad de “poder ser útil a su país, donde se propone dedicarse a la enseñanza”, según sus propias palabras<sup>321</sup>. La ganó en 1883 compitiendo con otro aspirante, Vicente Lozano. Las obras obligatorias designadas por el tribunal fueron las mismas para ambos<sup>322</sup>. La pensión fue concedida a Elisa del Rey por unanimidad. Este hecho, aunque puntual, revela un hito importante: es difícil encontrar en el siglo XIX una situación en la que hombres y mujeres pudieran competir y acceder a un puesto, unos estudios o un trabajo en igualdad de condiciones y con las mismas exigencias, derechos y obligaciones. El mismo año ganó otra ayuda Fausta Compagni y Vidal, siendo la única aspirante a la plaza de canto<sup>323</sup>. En su solicitud enumeraba sus méritos: haber ganado el primer premio de canto en 1882, haber sido aplaudida por el público y elogiada por la crítica esa temporada en sus apariciones en el Teatro de la Zarzuela (apenas terminados sus estudios), poseer un repertorio de diez óperas italianas y conocimientos de piano, declamación lírica e idiomas italiano y francés. Antes de finalizar sus estudios había sido contratada por Arderius para dicho teatro. Hay que destacar que había seguido formándose para dedicarse a la ópera. El mismo mes en que

319 Leg. 26/31.

320 Por Real Orden de 19 de mayo de 1882, dotadas por el Ministerio de Fomento. Véase Reglamento y Programa en AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106 (1880-1893): 19-5-1882; Legs. 25/54, 25/97.

321 Leg. 25/97. Para la prórroga se tuvieron en cuenta los informes enviados por el célebre compositor Charles Gounod y por el profesor de piano del Conservatorio de París, donde estaba estudiando esta alumna, George Mathias. Tal y como era su propósito se dedicó a la docencia e hizo algunas apariciones como intérprete.

322 En esta convocatoria las obras obligatorias fueron *Fuga 8ª en mi bemol menor* de Bach y el *Allegro y Romanza del Concierto en Mi menor* de Chopin. Entre las obras voluntarias que llevaban los interesados, Elisa del Rey tocó el estudio de notas falsas de Rubinstein y Vicente Lozano el tercer tiempo de la *Sonata nº 6* de Beethoven. Además, debían estudiar en cuatro horas una pieza a la cual debían poner los signos de expresión, leer a primera vista una composición de la que tenían que transportar después un periodo, presentar una reseña histórica sobre el clavecín y el piano y demostrar conocimientos de francés (Leg. 25/97; *El Globo*, Año IX, Nº 2690, 5-3-1883).

323 “Varios” (Microfilm, Rollo 20).

obtuvo la beca había debutado en el Teatro Real con gran éxito<sup>324</sup>, actuando en él en temporadas posteriores. La concesión de la pensión mereció una larga reseña y un retrato en *La Ilustración Española y Americana*<sup>325</sup>. Durante su estancia en Italia, gracias a la pensión, hizo triunfales apariciones en público<sup>326</sup>. Tras una breve carrera, se retiró al contraer matrimonio, lo cual lamentaba Arrieta en uno de sus discursos<sup>327</sup>.



Imagen 5. Fausta Compagni<sup>328</sup>

La obtención de estas pensiones implicaba, como se observa en el caso de Fausta Compagni, numerosas actuaciones en los lugares de destino. También en el caso de Elisa del Rey; sus apariciones en diversos conciertos en París durante su estancia como pensionada fueron publicadas en la prensa española, resaltando sus facultades y su condición de becada por el gobierno<sup>329</sup>. Mientras

324 González Peña, M<sup>a</sup> Luz: “Compagni Vidal de Aranzabe, Fausta”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 850.

325 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 16, 30-4-1883.

326 *La Correspondencia Musical*, N<sup>o</sup> 164, 21-2-1884.

327 *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*

328 Publicado en *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 16, 30-4-1883.

329 *La Dinastía*, Año II, N<sup>o</sup> 257, 13-3-1884; *El Imparcial*, Año XVIII, N<sup>o</sup> 6026, 11-3-1884, sobre *soirée* celebrada en el palacio de la embajada española en París, con la participación, entre otros, de Gayarre; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIX, N<sup>o</sup> VI, 15-2-1885, concierto en la sala Erard, donde se dice que esta alumna promete ser rival de Mario Calado, el “otro discípulo” de Mathias; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIX, N<sup>o</sup> XVI, 30-4-1885; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXX, N<sup>o</sup> VI, 15-2-1886, velada en la Sala Pleyel, donde también actuó, entre otros, el citado Mario Calado.

estaba en la capital francesa también celebraba reuniones en su casa, a una de las cuales, en noviembre de 1883, asistió Tomás Bretón, que dedicó a la joven las siguientes palabras:

Por la noche fuimos a casa de la señorita Elisa del Rey, primer premio de Madrid de Compta, que viene pensionada y la han sucedido muchos trabajos con un profesor que ha dado por resultado no ingresar en el Conservatorio. No conoce a nadie y está, a mi entender, perdiendo el tiempo.

¡No sería mejor quitar esas pensiones y emplearlas en eminentes maestros que, junto con otras cosas análogas, hicieran de Madrid un centro musical de primer orden...! <sup>330</sup>

A pesar de esta opinión tan poco alentadora, continúa:

La oí y me pareció que estaba algo abandonada, sin embargo demuestra plenamente una admirable disposición y es indudable para mí, que si ingresara en el Conservatorio y estudiara bajo las órdenes de un buen maestro dos años, al cabo de ese tiempo obtendría el primer premio o al menos lo merecería. <sup>331</sup>

No sabemos si el maestro llegó a aconsejar a la joven, pero lo cierto es que las prometedoras noticias acerca de sus éxitos en diversos conciertos comienzan unos meses después, informando también la prensa de sus avances con el ilustre profesor Mathias en 1885. Es muy posible que sí lo hiciera, ya que mantuvieron el contacto <sup>332</sup>.

Con el afán de ayudar al mayor número posible de alumnos y de no perder ninguna de las ayudas, en 1885 los profesores decidieron en claustro que las pensiones vacantes se dividieran en dos ayudas de 1500 pesetas durante tres años para alumnos que siguieran en la Escuela <sup>333</sup>. Hernando propuso que fueran destinadas a varones que estudiaran canto, dada la escasez de hombres en los teatros. Tal deseo no se cumplió, porque no fuera tenido en cuenta o porque

330 Bretón, Tomás: *Diario (1881-1888). Tomo I (1881-1884)*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acento editorial, Fundación Cajamadrid, 1995, p. 340.

331 *Ibidem*.

332 El 22 de enero de 1884 Bretón apunta: “Nos visitaron la simpática Elisa del Rey, hermana y señora madre, charlamos un rato muy a gusto” (*Ibidem*, p. 358). Poco después afirma que tiene “un indiscutible talento musical” (*Ibidem*, p. 361). Estaba pendiente de sus progresos, como lo demuestra el siguiente comentario del 19 de febrero del mismo año, breve pero ilustrativo: “Por la noche vinieron las del Rey y estuvieron hasta las doce y tres cuartos; tocó Elisa y se ve que progresa” (*Ibidem*, pp. 365, 391). Posteriormente Bretón informa de unas cartas que le escribió ella o que la vio (*Ibidem*, pp. 401, 418-419; *Ibidem, Tomo II*, pp. 578, 768). En una de estas visitas, el 7 de marzo de 1888, Elisa le cuenta que, habiendo ido a casa de Arrieta a hablar sobre un concierto que iba a dar en el Conservatorio, este “se le echó encima e intentó abusar de ella, proporcionándola un susto brutal. Arrieta... Arrietita... jaserquero villano!” (*Ibidem*, pp. 697-698).

333 *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 2-11-1885. Lo curioso es que el Ministerio de Fomento aceptara una alternativa tan irregular.

no hubiera suficientes aspirantes. La mayoría de estas ayudas fueron destinadas a alumnas. Teniendo en cuenta lo atractivo de estas becas, cuesta creer que quedaran vacantes por no presentarse candidatas<sup>334</sup>. Una razón podría ser que cubrían la estancia pero no el viaje, cuyo coste muchos no podían permitirse. Un dato que apoya esta hipótesis es la petición que se dirigió en 1883 desde la Escuela Nacional de Música al ministro de Fomento para que, teniendo en cuenta la falta de recursos de las agraciadas, Elisa del Rey y Fausta Compagny, permitiera que permanecieran en la Escuela los dos primeros meses del periodo que cubría la ayuda, invirtiendo la cantidad correspondiente a ese tiempo en los gastos del viaje<sup>335</sup>. Lo cierto es que todas las pensiones posteriores concedidas por el Ministerio de Fomento fueron para los alumnos mientras realizaban sus estudios en la Escuela. La habitual precariedad económica del centro condujo a todo tipo de arreglos con las partidas económicas disponibles para poder cubrir todos los gastos<sup>336</sup>.

Tras decidir que el importe de las pensiones al extranjero se invirtiera en ayudar a alumnos que aún estudiaban en el Conservatorio, entre los que las obtuvieron se encuentran las siguientes discípulas: Asunción Rodríguez Lantes y Encarnación Bofill en 1887; Pilar Laborda y Avelina Corona en 1890; Fidela Gardeta en 1893 y Ascensión Miralles en 1894<sup>337</sup>.

Cuando se convocaban varias plazas, y aunque tal medida no figurara en ningún documento, se mantenía habitualmente la tradicional separación por sexos, repartiéndose las becas entre ambos con oposiciones independientes. Así ocurrió, por ejemplo, en 1893, año en el que de las cuatro plazas disponibles se designaron dos para cada sexo<sup>338</sup>. A las oposiciones se presentaron trece alumnas y cuatro alumnos, resultando ganadores Fidela Gardeta, Ascensión Miralles, Agustín Calvo y Ampelio Arroyo. Cabe preguntarse qué hubiera sucedido si se hubieran examinado juntos y las jóvenes hubieran obtenido más votos, y si en tal caso solo hubieran ganado las pensiones las alumnas. Aun así, esta práctica

334 En algún caso lo fueron por no cumplir estos los requisitos, como en 1882, en que una de declamación quedó vacante porque el único candidato superaba los 25 años, edad límite para acceder a ella (*Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 7-7-1882).

335 Leg. 25/97: 3-7-1883.

336 Así, por ejemplo, en 1884, al crearse la cátedra de masas corales y hasta que se incluyera en los presupuestos, se suprimió una de las pensiones al extranjero para dotar a aquella con ese dinero (Leg. 26/75).

337 Legs. 28/25, 29/53, "Varios" (Microfilm, Rollo 20). En agosto de 1894 las ganaron Nieves Hermida y Rafael Bezares, pero no queda claro si llegaron a disfrutarlas, ya que en el momento de hacerlo no había presupuesto y se posponía su ejecución para cuando lo hubiera (Leg. 31/57). En la convocatoria de 1887 comprobamos que las cartas de recomendación no siempre funcionaban: hubo al menos dos en esta ocasión, a favor de Luisa Gil del Real y de Adela Fernández, que no resultaron ganadoras (Leg. 28/25).

338 Legs. 31/20, 31/57.

no tiene que ser necesariamente una muestra de formación diferenciada, vistas las llamadas de atención acerca de la falta de cantantes masculinos en la escena lírica española. Ante la supremacía femenina, no sería extraño que se tratara de propiciar así la presencia de voces de hombres, a través de una suerte de discriminación positiva hacia ellos. Todas estas pensionadas iniciaron su carrera como cantantes, con desigual desarrollo<sup>339</sup>.

Además de las ayudas oficiales para ayudar a las alumnas (y alumnos) a completar o ampliar sus estudios, también hubo iniciativas particulares. La célebre cantante Christina Nilsson<sup>340</sup> fundó en 1881, durante una estancia en Madrid, un premio para auxilio de alumnas exclusivamente que hubieran obtenido premio o nota de sobresaliente en los exámenes oficiales, menores de dieciocho años, que fueran pobres y, lo que es más curioso, hijas de artista músico<sup>341</sup>. Estas ayudas, dotadas con 750 pesetas anuales durante tres años, no estaban limitadas a las cantantes, presentándose también pianistas e incluso violinistas<sup>342</sup>. La relevancia de este premio fue tal que se rodeó de la máxima solemnidad. Tras su primera

339 Véase Diccionario posterior.

340 Christina Nilsson (1843-1921), cantante sueca de origen humilde, pudo estudiar canto gracias a la protección de un conde (según Peña y Goñi) o de una dama de la aristocracia (según Segura Graiño), lo cual pudo inspirar su decisión de convocar este premio. Debutó en París, triunfando después en teatros de todo el mundo. En 1887 se casó, por segunda vez, con el español conde de Miranda. En los inicios de la Primera Guerra Mundial se instaló en Madrid (Peña y Goñi, Antonio: *Cristina Nilsson; discurso biográfico por Antonio Peña y Goñi, leído en el Gran salón teatro de la Escuela Nacional de Música y Declamación en la función celebrada el 26 de diciembre de 1881 para solemnizar la adjudicación del primer premio Nilsson*, Madrid, Zozaya, 1881; Segura Graiño, Cristina: *Diccionario Espasa. Mujeres célebres*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 513).

341 Véase Leg. 26/73, en el que el fiscal Florencio Navarro pide al director de la Escuela las circunstancias del premio, con el propósito de conceder a la cantante la Orden Civil de Beneficencia. Las bases aparecen en varios documentos, por ejemplo en Leg. 26/85. La ayuda se cita con el nombre de “Premio de auxilio y estímulo” y también colaboraba y ejercía como mediador Manuel María Santa Ana. Peña y Goñi también describe las circunstancias de la creación del premio (Peña y Goñi, A.: *Cristina Nilsson; discurso biográfico...*). Según Turina, en 1880 Christina Nilsson fue contratada en el Teatro Real, volviendo a París antes de cumplir el contrato. Había donado los beneficios de la primera función para obras benéficas, dinero que fue reclamado por la empresa del Real para compensar las funciones que la cantante no había realizado pero sí cobrado; pero Santa Ana, director de *La Correspondencia de España* y depositario del dinero, lo utilizó para ayudar a una pianista muy pobre y para librar del servicio militar a un valioso violinista, invirtiendo lo que sobró para que produjera una renta anual de 2000 reales que, junto a 1000 que aportaba él mismo, se dotara el Premio de Auxilio y Estímulo de la señorita Nilsson, “destinado a una alumna de la Escuela Nacional de Música que, siendo pobre e hija de artista músico y habiendo obtenido premio de sobresaliente en los exámenes anteriores sea la que mayores esperanzas dé para la gloria del arte entre las cantantes e instrumentistas”. La primera agraciada fue Luisa Fons Ruiz, alumna de Inzenga en el segundo curso de canto; llegó a ser una cantante notable y actuó en el Teatro Real (Turina Gómez, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 131-132).

342 Por ejemplo, en la convocatoria de 1884 se examina a dos candidatas, Elvira Pérez Donaz y Luisa Terzi Capa. Ambas mostraron sus conocimientos en el piano, el canto y la composición. La segunda, que fue la ganadora, además en el violín (*Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 11-1-1885).

convocatoria se celebró un concierto en el establecimiento en el que participaron profesores y alumnos del mismo incluyendo a la agraciada, Luisa Fons. Este evento fue descrito con las más elogiosas palabras en *La Correspondencia Musical* en diciembre de 1881. Tras enumerar las distintas intervenciones, según la publicación justamente ovacionadas, finaliza el texto afirmando que “el concierto [...] fue una verdadera solemnidad artístico-musical, de la que se conservará por mucho tiempo indeleble recuerdo entre los patrocinadores del arte”<sup>343</sup>.

Las alumnas que disfrutaron de este premio fueron<sup>344</sup>:

Tabla 3. Ganadoras Premio Nilsson

NOMBRE Y EDAD	PERIODO	ESTUDIOS
Luisa Fons. 14 años	6-11-1881/6-11-1884	Canto
Luisa Terzi <sup>345</sup> . 17 años	12-1-1885/Prorrogada hasta finales de 1888	Violín, canto y piano
Luisa Vega Ritter	1-3-1889/1892	Piano
Julia Terzi <sup>346</sup> . 19 años	1-3-1892/1895	Piano y violoncello
Adelina Domingo <sup>347</sup>	Propuesta por el director. Marzo 1895/Prorrogada hasta 1899	Violín
Antonia Moya	Propuesta por el centro. 3-7-1899	Solfeo

Luisa Fons, tras su debut en el Teatro Real en 1884<sup>348</sup>, habiendo ganado la oposición correspondiente, siguió cantando al menos hasta 1908.

343 *La Correspondencia Musical*, N° 52, 28-12-1881.

344 Datos tomados de Legs. 26/85, 28/87, 31/90, 33/25, “Varios” (Rollo 20).

345 El estado de pobreza de la familia de esta alumna era tal que el propio Arrieta pidió a Manuel de la Mata, secretario de la Escuela, en julio de 1887, que le adelantara tres mensualidades (Leg. 26/85).

346 En este caso la interesada apela a la falta de recursos por ser su padre ya anciano; Luisa Terzi, ganadora de la misma ayuda anteriormente, era su hermana. Julia Terzi estudiaba piano y violoncello, instrumento este con el que había obtenido 2º premio en los concursos (Leg. 30/16).

347 Leg. 31/90. Es propuesta para la pensión ya que “a las más brillantes y extraordinarias disposiciones artísticas, que permiten considerarla como un verdadero fenómeno, reúne las de pobreza hasta el extremo de la miseria”. En el mismo documento se solicita una ayuda para Dolores Escalona.

348 Leg. 26/44.

TEATRO REAL DE MADRID.



SEÑORITA LUISA FONS,  
discípula de la Escuela Nacional de Música, contratada como *prima donna*  
para la temporada de 1884-85.

**Imagen 6. Luisa Fons<sup>349</sup>**

Sobre Luisa Terzi publicaba *La Correspondencia de España* acerca de su interpretación para la obtención del Premio Nilsson:

la señorita Terzi se ha revelado esta mañana [...] como un verdadero *genio* músico de natural valía y rara estimación, que ha de obtener muy pronto, según personas peritísimas, triunfos envidiables [...] a su simpática figura reúne una magnífica voz, es discípula sobresaliente en violín del señor Monasterio; es profesora de piano, y hasta se ha manifestado como compositora. Por todos estos méritos, y por ser hija también de músico, el tribunal le ha adjudicado el premio por unanimidad. El Sr. Monasterio, que fue quien descubrió las singulares facultades vocales de esta modesta joven, ha sido quien le ha dado el consejo de dedicarse al canto, donde, según él, tiene un tesoro que explotar.<sup>350</sup>

Indudablemente esta alumna era un compendio de virtudes musicales. Aún estudiante ya era profesora de piano (la salida inmediata para estas jóvenes), excelente cantante y violinista e incluso compositora. Llama la atención el consejo de Monasterio para que se dedicara al canto, a pesar de sus excelencias como violinista. Un consejo sin duda inspirado por las mejores intenciones, no sabemos si ante la evidencia de que fuera mejor cantante que violinista o la

349 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, Nº 14, 15-4-1884.

350 *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9792, 12-1-1885. El mismo texto se publicó al día siguiente en *El Globo* y el 14 del mismo mes en *La Discusión*. Una nota mucho más breve informaba de la oposición y enumera de nuevo los méritos de Terzi, mostrándola como “discípula sobresaliente de violín, profesora de piano y compositora” en *La Época*, Año XXVI, Nº 11672, 12-1-1885.

realidad de que con su voz tendría más posibilidades profesionales. A pesar de esta recomendación, participó en diversas veladas y conciertos tocando el violín y, en menor medida, como cantante<sup>351</sup>.

Adelina Domingo fue una niña prodigo, también violinista. Miembro de familia muy humilde, pudo estudiar gracias a diversas ayudas; de hecho fue pensionada por la Diputación Provincial de Valencia<sup>352</sup>. Ganó el Premio Nilsson cuando contaba con ocho años de edad, en 1895, y fue premiada en la clase de perfeccionamiento de violín con once, cuando ya era el centro de atención en veladas musicales.

El proceso de elección de Antonia Moya para el premio Nilsson no es muy alentador: expirada la ayuda a Adelina Domingo, se esperó hasta los exámenes de final de curso para apreciar si había alguna alumna “de tan extraordinarios méritos” como ella; pero resultando que, como aun habiendo muchas con “felicidades disposiciones” ninguna se distinguía en grado máximo, se eligió a Antonia Moya, que llevaba seis años consecutivos con nota de sobresaliente, había obtenido premio de solfeo y existía constancia de su precaria situación<sup>353</sup>. Ante este comentario cabe extraer dos conclusiones: o se buscaba a alumnas realmente excepcionales o, tal y como se acusaba al centro, se pecaba de cierta benevolencia en los exámenes. Si no, no se explica el tono casi resignado al otorgar esta ayuda a una alumna que llevaba toda su carrera con sobresaliente. Otro hecho llamativo es que mientras en otras convocatorias de esta ayuda se llevaban a cabo exámenes de selección entre varias candidatas, en esta ocasión parece que no fue así, siendo el propio director quien propuso a la alumna que consideraba merecedora de tal privilegio.

También sobre estas pensiones planeaban las recomendaciones, con el agravante de que en este caso hubo alguna de Manuel M<sup>a</sup> de Santa Ana, promotor de la iniciativa, como sucedió en 1889, en que apoyaba a una niña apellidada Galán. Aun así, no tuvo efecto: Arrieta le escribió informándole de que no había podido atenderla y la ayuda había sido concedida a Luisa Vega Ritter, poseedora de un talento extraordinario como pianista y añadiendo el luctuoso dato,

351 Por ejemplo, en un acto en el Ateneo, entre otros artistas, tras una conferencia de Arrieta (*El Día*, N<sup>o</sup> 2134, 14-4-1886). Parece que su carrera no duró demasiado tiempo.

352 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLI, N<sup>o</sup> 362, 30-12-1898. Esta noticia, basada en información publicada en Francia, manifiesta el éxito obtenido en París tocando el piano frente a la familia real española y otros distinguidos invitados, siendo comparada con Rubinstein. Es una noticia confusa: podría suponerse que también era una avezada pianista, pero los autores de las piezas que interpretó (Beriot, Wieniawski, etc.) más bien hacen pensar que quien redactó la noticia no estaba bien informado y, siendo una mujer la intérprete, probablemente dedujo que no pudo tocar sino el piano. *El Liberal* publicó la misma noticia el día anterior, bajo el título “Una pianista de doce años”.

353 Leg. 33/25. No tenemos constancia de que Antonia Moya llegara a ejercer profesionalmente.

no sabemos hasta qué punto relevante o necesario, de que su madre había sido horriblemente asesinada<sup>354</sup>.

Sin la relevancia ni continuidad que tuvo el premio Nilsson, hubo otras iniciativas privadas para ayudar y fomentar el estudio entre las jóvenes. En 1874 se convocó un concurso extraordinario de piano cuyos premios fueron dos alhajas donadas por un admirador y protector del arte para las “dos señoritas alumnas que mejor llenen las exigencias del programa siguiente”: *Adagio y Allegro* de la *Sonata en fa sostenido menor* Op. 81 de Hummel, un estudio elegido por el jurado de una lista presentada por las concursantes y una pieza a primera vista<sup>355</sup>. Se presentaron once alumnas, resultando ganadoras Elvira Cebrián y Soledad Arroyo. Este concurso fue destacado por Arrieta en su discurso de inauguración del curso siguiente, definiéndolo como “artística contienda” y “caso de honra” y de provecho<sup>356</sup>, y, como era habitual en los actos celebrados en el Conservatorio, lo encontramos reseñado en la prensa del momento<sup>357</sup>.

Hubo también otras ayudas oficiales. Por Real Decreto de 24 de agosto de 1895 se establecían pensiones (sin especificar importe ni duración) para ayudar a alumnos de méritos extraordinarios de la Escuela Nacional de Música y de la Escuela Oficial de Oficios que no pudieran sufragar los gastos de su enseñanza. Un tribunal nombrado por el Ministerio de Fomento debía examinar a los candidatos y elegir a los agraciados. Las ayudas se concedían tanto para comenzar los estudios como para continuarlos<sup>358</sup>. El Real Decreto de 16 de julio de 1896 modificaba el anterior, estableciendo que era necesario acreditar falta de recursos y aptitud para los estudios. No habría oposiciones, sino que una Comisión decidiría una vez vistos los expedientes. Las cantidades concedidas variaban. El número de beneficiados fue bastante numeroso, llegando hasta los cincuenta<sup>359</sup>. Se concedieron muchas más ayudas a alumnas que a alumnos. Las diferencias son mayores que en otras convocatorias: en 1896 y 1897 hubo dieciocho y diecinueve pensiones, respectivamente, para alumnas, y cuatro para alumnos en

354 Leg. 28/87: 23-2-1889. Véase el Diccionario en Apéndices.

355 Leg. 21/45. Los premios eran: 1º un rico medallón de oro, brillantes y perlas, y 2º unos pendientes del mismo metal regalados por un protector y admirador del arte “con el plausible y noble objeto de estimular el estudio entre las alumnas”.

356 Concuraron Ana Bressend, Elvira Cebrián, Soledad Arroyo, Ventura Gálvez, Petra Rodríguez, Elisa García, Irene Carballo, Máxima del Pozo, Encarnación Goma, Teresa Sastre y Beatriz Moreno (*Discurso leído en la inauguración... 1874 a 1875...*).

357 *El Arte*, Año II, Nº 25, 22-3-1874. Elvira Cebrián fue después profesora repetidora del centro. Soledad Arroyo se volcó en la religión.

358 En el primer caso, el ejercicio versaría sobre materias de la primera enseñanza relacionadas con aquella a la que se querían consagrar los aspirantes; en el segundo, sobre las materias que hubieran cursado.

359 Véanse Legs. 32/14, 32/48, 32/73, 32/98, 33/7.

las dos ocasiones. Estas cifras no son sino el reflejo de la enorme desigualdad numérica que había entre matriculadas y matriculados en la Escuela.

Hubo más iniciativas para facilitar la formación femenina. Las diputaciones provinciales crearon pensiones para facilitar a jóvenes de ambos sexos de las clases menos acomodadas la realización de diversos estudios, entre ellos los de música<sup>360</sup>. Con motivo de su concesión, no faltaban las exaltaciones patrióticas: “es acaso uno de los primeros deberes de las corporaciones provinciales facilitar el camino para el estudio de aquellas notabilidades que algún día puedan dar honra y gloria a la provincia”<sup>361</sup>. Varias alumnas pudieron estudiar en el Conservatorio o en el extranjero gracias a estas ayudas. Como muestra, en 1883 había dieciocho discípulos pensionados por la Diputación Foral y Provincial de Navarra en el Conservatorio. De ellos, siete eran mujeres<sup>362</sup>. En los informes acerca de su rendimiento, en general muy favorables, se observa que fueron varios los alumnos que no asistían a clase, siendo ellas mucho más aplicadas, salvo una que al parecer faltaba bastante a las clases de francés e italiano.

Entre las alumnas que recibieron ayudas de las diputaciones encontramos a las siguientes: Luisa Terzi (Toledo), María González (León), Carmen Bencourt (La Habana), Enriqueta Dutrieu (Córdoba), Ana Rodríguez (Oviedo), Fidela Gardeta (Huesca), Bibiana Pérez (Ávila), Asunción Rodríguez Lantes (Coruña), Socorro Segura (León), Adelina Domingo (Valencia), y María y Luisa Marrón, Adelaida Fernández García, Gloria Keller, Asunción Mejuto y Petra Ruano (Madrid)<sup>363</sup>.

Resulta difícil imaginar lo que suponía para estas jóvenes y sus familias el hecho de que tuvieran que desplazarse lejos de sus hogares para estudiar y bus-

360 Por ejemplo, en 1876 la Diputación de Madrid, con el afán de difundir la enseñanza entre las clases menos acomodadas, creó cuatro pensiones de 1500 pesetas cada una para el estudio de las Bellas Artes, asignando una a arquitectura, otra a escultura, otra a música y otra a pintura (Leg. 22/90).

361 Leg. 28/44, en la documentación acerca de la ayuda de 150 pesetas mensuales por espacio de un año a María González por parte de la Diputación de León.

362 Leg. 25/99. Las afortunadas fueron Fructuosa Goicochea Mendiluce, Rafaela Salazar y Sainz de Lastra, Encarnación Goñi Serrano, María Benavent, Ezequiela ¿Alecha? Samaniego, Feliciano Francés Lagarida, M<sup>a</sup> ¿? Ubago Martínez. La ilegibilidad de algunas partes del documento nos impide confirmar los datos que figuran con interrogaciones.

363 Legs. 28/44, 28/98, 33/35; *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N<sup>o</sup> 30, 25-12-1894; *La Correspondencia de España*, Año XXXIX, N<sup>o</sup> 11228, 26-12-1888; *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, N<sup>o</sup> 14393, 3-7-1897; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, N<sup>o</sup> 179, 28-6-1888; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIV, N<sup>o</sup> 153, 2-6-1891; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLI, N<sup>o</sup> 362, 30-12-1898; *El Globo*, Año X, N<sup>o</sup> 3167, 27-6-1884; *El Globo*, Año XI, N<sup>o</sup> 8534, 1-7-1885; *La Iberia*, Año XXXIII, N<sup>o</sup> 9627, 13-6-1886; *El País*, Año V, N<sup>o</sup> 1862, 2-6-1891; García Martínez, Paula: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, Vol. II, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2007.

car un trabajo. Aunque probablemente en algunos casos lo harían acompañadas (Elisa Rey estuvo en Francia con su madre) no dejaba de ser una arriesgada aventura y prueba de los esfuerzos que realizaban para que pudieran estudiar la carrera y de las esperanzas en el porvenir que esperaban.

La implicación del Conservatorio en el despegue profesional de sus alumnas se hizo patente en otras iniciativas. Por Real Orden de 5 de octubre de 1878 se establecía que el Teatro Real, entre las condiciones del arrendamiento, estaba obligado a dar un papel principal a un alumno o alumna que hubiera obtenido primer premio en la Escuela Nacional de Música, cuando esta lo propusiera. El afortunado o afortunada no recibiría retribución, pero tendría derecho a cantar tres noches al menos si en la primera o la segunda no hubiera sido rechazado por el público. La obra era elegida de común acuerdo por todas las partes implicadas. En caso de haber varios candidatos, se celebraba una audición previa en la Escuela para elegir a un ganador. Si era el caso, competían alumnos y alumnas conjuntamente. Gracias a este acuerdo debutaron en dicho coliseo Emilia Espí, Matilde Rodríguez, Fausta Compagni Vidal, Luisa Fons, Luisa Lorenzo, Araceli Aponte, Emilia Tajonera o Dolores Escalona<sup>364</sup>. En el proceso que ganó Emilia Tajonera, el propio ministro de Fomento recomendó a Isabel Petrolani, pero no surtió efecto<sup>365</sup>, lo que no impidió que esta tuviera después una triunfal aunque no muy larga carrera. Los premios, que significaban el fin de los estudios, cobraban sentido, implicando una posibilidad real de ejercicio profesional. Este debut significó para la mayoría de las agraciadas el primer paso de un camino lleno de oportunidades.

364 Legs. 24/70: Matilde Rodríguez, 1881; 25/29: Emilia Espí, 1881; 25/92: Fausta Compagni, 1883; 26/44: Luisa Fons, 1884; 27/42: Luisa Lorenzo, 1886; 27/88: Emilia Tajonera, 1887; 32/19: Dolores Escalona, 1895; 30/94, *La España Artística*, Año II, N° 38, 15-3-1889: Araceli Aponte.

365 Leg. 27/88.



**Imagen 7. Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons y Emilia Tajonera, alumnas premiadas en el Conservatorio y que debutaron en el Teatro Real<sup>366</sup>**

La necesidad impulsaba a estas jóvenes a buscar respaldo superando todos los obstáculos posibles. En 1880 Amparo Fernández Martín se dirigió directamente a la reina solicitando ayuda para la compra de un piano. Tras pedir informes a la Escuela, que fueron muy positivos, aquella auxilió a la alumna con doscientas cincuenta pesetas para la compra del instrumento<sup>367</sup>.

El estudio de los documentos relativos a las pensiones aporta otro dato relevante: con el tiempo cambia el tono de las solicitudes de las muchachas. Aunque tienen que demostrar sus escasos medios para poder seguir estudiando (si no, no se entendería su concurrencia a tales convocatorias) ya no se apela a la compasión ni se insiste, como era habitual años antes, en que era su única salida para mantenerse honradamente y cuidar a su familia, normalmente una anciana, viuda y enferma madre, como si esa fuera la única razón que justificara su deseo y necesidad de estudiar y trabajar, a causa de la ausencia de una figura masculina que pudiera responsabilizarse de ello. Cada vez más se limitan a exponer sus méritos para participar en las oposiciones con pleno derecho. Es este un dato que refleja el cambio de mentalidad que poco a poco se fue produciendo.

Este recorrido por las iniciativas surgidas para ayudar a las alumnas a completar sus estudios y ejercer la profesión ilustra el creciente interés por la forma-

366 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888.

367 Leg. 24/35: febrero de 1880.

ción y la inserción laboral femenina en general y en el campo de la música en particular. En la mayoría de los casos la inversión no fue en vano, desarrollando casi todas unas carreras profesionales más o menos fructíferas. Se constata también que no era infrecuente que abandonaran tan prometedora situación al contraer matrimonio, independientemente de la calidad de sus facultades, lo solicitadas que estuvieran o la fama que disfrutaran.

### 3.3. Convivencia entre alumnas y alumnos

Durante este periodo no se encuentran demasiados hechos llamativos por el hecho de que la Escuela fuera un centro de enseñanza mixto. En numerosos documentos se recalca que alumnos y alumnas asisten separados a clase, lo cual no era cierto en todos los casos.

Sí eran frecuentes las órdenes prohibiendo a los alumnos detenerse en las escaleras o en la puerta del establecimiento, interrumpiendo el paso y la entrada a las jóvenes y produciendo “escenas poco decorosas”, llegando a proponerse la expulsión de los infractores<sup>368</sup>. Pero los discípulos no eran los únicos que provocaban estos altercados. La presencia de alumnas debía ser muy atractiva, de modo que también acudían al establecimiento estudiantes de la universidad, “molestándolas con palabras poco corteses inconvenientes a la buena educación, por más que la portera, cumpliendo con su deber, les haya hecho notar su gran falta”. La situación llegó a tal punto que desde el Conservatorio se pidió que se enviara a las fuerzas de orden público para evitar los escándalos y arrestar a los alborotadores<sup>369</sup>.

Seguían existiendo inspectoras de alumnas que estaban presentes en sus clases para vigilar el correcto comportamiento de profesores y discípulas. El elevado número de estas hizo que llegara a haber hasta cinco inspectoras. Sin embargo, o no siempre estaban disponibles, o eran insuficientes o los padres y encargados de cuidar a las estudiantes pecaban de exceso de celo, ya que también hubo prohibiciones para que estos no entraran en las clases<sup>370</sup>. Existía incluso un salón para las alumnas y sus madres o acompañantes encargadas, al cual hubo que prohibir el acceso de alumnos y padres<sup>371</sup>.

Se tomaban todas las medidas necesarias para que las jóvenes estuvieran siempre acompañadas, incluso en el trayecto hacia el centro. Si era necesario se

368 Leg. 20/96: 4-10-1873; Leg. 23/53 dupl. y 24/48 dupl.: 20-10-1877.

369 Leg. 21/83: 26-10-1874.

370 Véanse, por ejemplo, Legs. 30/30 y 30/93: 1892.

371 Leg. 28/98.

llegaba a cambiar su horario para que alguien de la familia pudiera escoltarlas<sup>372</sup>. La estrecha vigilancia no evitó que hubiera algún problema. En 1878 un padre se quejó de que el profesor Pinilla había tenido una actitud poco decorosa hacia su hija. Se amonestó al maestro y se decidió que el curso siguiente solo diera clase a alumnos<sup>373</sup>. Pero posteriormente siguió impartiendo clase a niñas, como se comprueba en actas y diversos documentos. Aunque al producirse el conflicto el director y otros profesores mostraron gran preocupación, las medidas tomadas no se mantuvieron en el tiempo.

En 1895 hubo un altercado propiciado por los supuestos privilegios de las alumnas. Unos alumnos decidieron no asistir a los exámenes de la clase de conjunto e impedirlo a los demás. El motivo era que para asistir a una función ellos habían recibido tan solo un billete cada uno, mientras que ellas habían recibido dos. Al parecer algunos intentaron pasar sin la entrada, provocando un gran alboroto<sup>374</sup>. Lo cierto es que las alumnas necesitaban otro pase, ya que no podían asistir solas.

### **3.4. La enseñanza: supresión de las limitaciones a las alumnas. Asignaturas, títulos y premios**

#### **3.4.1. Presencia femenina en las asignaturas**

El reglamento de 1871 solo contempla un diploma: el de Maestro compositor, previo pago de 150 pesetas, a los alumnos que hubieran concluido los estudios de armonía y composición y hubieran obtenido los mayores premios. Los demás estudios se justificaban con certificados expedidos por la Secretaría de la Escuela, donde constaban los premios obtenidos. No se especificaba la duración de los estudios, la existencia de títulos para las distintas especialidades ni las materias que se debían cursar. Estos detalles se fueron concretando en los programas de las asignaturas y otras disposiciones. Se mantienen los concursos a premio.

A pesar de que los distintos reglamentos concretaban los títulos, en la práctica parece que nadie, al menos hasta 1874, los solicitó, ya que no se exigían para el ejercicio profesional de la música, como sí ocurría, como escribía el director del centro en una comunicación dirigida al Rector de la Universidad Central, con las

372 Leg. 22/72: 9-12-1875.

373 Leg. 23/53 dupl. Este incidente es también relatado por Bénard (Bénard, H.: "Las profesoras de piano...", p. 401).

374 *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 5-5-1895.

carreras superiores y algunas profesionales<sup>375</sup>. Por tanto, el afán por obtener premios se justifica por el prestigio que otorgaban a los ganadores, como recomendación y mérito para obtener trabajo y, en muchos casos, por pura vanidad.

Las asignaturas que aparecen en este reglamento son las siguientes: composición, armonía, canto, solfeo, piano, mímica aplicada al canto, flauta, clarinete, trompa, fagot, violín, violoncello, contrabajo, cornetín y oboe<sup>376</sup>.

Un hecho importante es que, según el reglamento, podían matricularse alumnos de ambos sexos en todas las clases de la Escuela, asistiendo a distintas horas cada uno. Sin embargo esta medida no supuso un cambio sustancial en las elecciones de las alumnas: hubo algunas más en composición, en violín y en órgano, en armonium cuando se estableció esta asignatura en 1875<sup>377</sup> (en ella la presencia de alumnas fue superior a la de alumnos casi todos los años), un número anecdótico en violoncello y ninguna en instrumentos de viento, pero la mayoría optaban por las asignaturas tradicionalmente asociadas a ellas. Probablemente se imponían los prejuicios: era difícil imaginar a una niña tocando la trompa, por ejemplo. Aun así, el hecho de que, al menos sobre el papel, no se les limitara el acceso a ninguna disciplina es un avance importante y abrió el camino a aquellas que quisieron ampliar sus opciones.

A lo largo de estos años son varias las asignaturas que se rehabilitaron o crearon. Se justificaba esta necesidad por el crecimiento de las orquestas y “el movimiento artístico que se advierte por todas partes”<sup>378</sup>. Reaparecieron declamación, declamación lírica<sup>379</sup>, órgano<sup>380</sup> y solfeo para canto<sup>381</sup>. Aparecieron otras asignaturas que tuvieron una existencia un tanto irregular. De hecho, aunque fundamentales para la completa formación de los alumnos, ni siquiera aparecen en los listados numéricos de matriculados. Es el caso de acústica, historia y críti-

375 Leg. 21/65: 14-8-1874.

376 Leg. 24/48 dupl.

377 Leg. 22/2.

378 Comunicación de Arrieta al Director General de Instrucción Pública, 26-3-1874 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105).

379 Declamación en 1874, nombrando profesores a Joaquín Arjona y a Matilde Díez, célebre actriz. Véanse *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 6-12-1874; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-7-1874 y 7-12-1874. Con esta incorporación el centro adopta el nombre de Escuela Nacional de Música y Declamación. Declamación lírica se implantó en el curso 1877-1878.

380 Tras varios intentos, en 1876 (Leg. 22/69; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 3-5-1875, 11-8-1876).

381 En 1881, a propuesta de Laura Romea, que además solicitaba la plaza de profesora (Real Orden de 26-7-1881. Véanse también AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106 (1880-1893): 14-6-1881; Legs. 24/91 y 25/4). Esta asignatura no aparece en los listados y solo excepcionalmente en los libros de clase y de actas.

ca de la música, italiano y francés (la más regular de todas y que sí figura en los mencionados listados), estética<sup>382</sup>, canto llano, latín y literatura o conjunto vocal y conjunto instrumental. Otras materias nuevas fueron armonium, perfeccionamiento de violín y música de cámara.

En 1879 se crearon de forma provisional las cátedras de acústica, de historia y crítica de la música y de lengua francesa e italiana, cuyo desempeño sería gratuito y honorífico hasta que se dispusiera otra cosa<sup>383</sup>. Pero parece que la única que realmente se impartió fue la de idiomas. A las otras dos clases asistió un número reducido de alumnos, la mayoría de los cuales pronto las abandonaron<sup>384</sup>. Los discípulos mostraban poco interés por las asignaturas teóricas. Este descuido es justificado por el profesor de canto llano, latín y literatura con las siguientes palabras en 1893:

Las indagaciones que el profesor ha hecho en relación a las faltas de clase y su causa han dado por resultado lo siguiente: unos han faltado por enfermedades, otros por ocupaciones perentorias en el arte; otros por incompatibilidad de clase, y otros, por razones de índole reservada; siendo esto causa de que el profesor no haya podido formar juicio exacto acerca de la disposición y aptitud de los alumnos, en su mayor parte, ni haya sido posible dar a las materias que constituyen tal asignatura el desarrollo regular y ordenado.<sup>385</sup>

En 1878 se estableció la clase de conjunto, en la cual ingresarían los alumnos más adelantados de ambos sexos de las demás asignaturas<sup>386</sup>. Para asegurar la concurrencia de discípulos se dictaron estrictas normas de asistencia<sup>387</sup>. En ella se formaron grupos mixtos de cámara: esta clase se añadió a las excepciones a las normas que dictaban la separación de alumnos y alumnas. En el Conservatorio la coeducación no parecía ser un problema, a diferencia de otros ámbitos

382 Encontramos alusiones a las oposiciones para cubrir esa plaza en 1875, que en un listado de profesores aparece consignada con 3000 pesetas. También se publica un programa en 1891, pero no hay muchos más detalles acerca de su impartición (Doc. Bca. 2/6; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-7-1874, 30-4-1875, 4-5-18675, 9-7-1875).

383 Legs. 24/4 y 30/94; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 23-7-1879, siendo nombrados para acústica Gumersindo Vicuña, catedrático de la Universidad Central; para H<sup>a</sup> y Crítica Antonio Peña y Goñi, auxiliar de la Dirección General de Instrucción Pública y reputado crítico musical; y para lengua francesa e italiana Eduardo Martín Peña, catedrático del Instituto de San Isidro.

384 *Actas 1880-1883*.

385 *Actas 1892-1895*, año 1893.

386 Leg. 24/2. La impartía, interinamente, Valentín Zubiaurre, quien en 1894 seguía ocupando la plaza.

387 Se prohibía presentarse a concurso si las faltas eran seis, a examen y concurso si eran nueve y la expulsión de la Escuela si llegaban a catorce (Leg. 24/2). Véanse más medidas en Leg. 32/4 y en *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1890 a 1891 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1891 por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1891.

educativos, donde la separación implicaba una educación diferenciada en la que la femenina resultaba sustancialmente inferior. En dos de los tres primeros tríos creados en esta asignatura participaron sendas alumnas con otros dos compañeros; en uno de ellos Rafaela Serrano, de piano, y en el otro Rosa Izquierdo, de violín. Aun así, en 1890 se insistía en que en la Escuela podían matricularse alumnos de ambos sexos, pero asistiendo a clases separadas<sup>388</sup>. Desde la aparición de esta materia, en los ejercicios y funciones dadas por los alumnos era frecuente la aparición de formaciones mixtas de cámara, aunque no siempre todos sus integrantes pertenecían a esta clase: por ejemplo, en una función en 1881 “la Srta. Palafox, alumna de Teresa Roaldés, y los Sres. Irazu y González, alumnos de conjunto”, interpretaron el *Trio Op. 9* de Bochsa para arpa, violín y violoncello<sup>389</sup>. Probablemente en las funciones participaron todos los estudiantes posibles independientemente de su asistencia a la nueva asignatura. Hay constancia de otras actuaciones de grupos mixtos de discípulos de la clase de conjunto y de otros como solistas: dúos con piano, conciertos para piano y orquesta en los que no era extraño que la parte solista fuera interpretada por alumnas<sup>390</sup>, etc. La convivencia y el trabajo conjunto entre alumnos de ambos sexos, aunque solo fuera para los ensayos, eran algo habitual en el centro.

Estas clases se mantuvieron y tenían un gran valor para la dirección de la Escuela, que ponía especial atención en su permanencia y la asistencia de los estudiantes más aventajados<sup>391</sup>, pero, aunque se cita a menudo entre las enseñanzas que impartía el centro, nunca aparecen listados de matrículas ni actas de exámenes. Debía considerarse un complemento para los alumnos más sobresalientes<sup>392</sup>.

En 1884 se creó además la cátedra de formación de masas corales<sup>393</sup>, con el propósito de poder interpretar, con la orquesta, las grandes obras de autores clásicos<sup>394</sup>. Tampoco encontramos listados de alumnos ni actas de exámenes, aunque sí algunas cuestiones relativas a su desarrollo y a su dotación<sup>395</sup>.

388 Leg. 29/40.

389 Leg. 25/2.

390 Leg. 25/58.

391 Los profesores debían animar a sus alumnos a asistir a ella. La insistencia en el tema o algún desacuerdo provocó la airada respuesta de Manuel González, maestro de clarinete, manifestando que ya conocía el reglamento, cumplía con su deber, no consentía que se le dieran lecciones de ese género y no era responsable de las faltas que cometieran sus alumnos en la clase de conjunto (Leg. 28/2: febrero de 1887).

392 Otras alusiones a estas clases en Legs. 31/49, 32/5, 32/95, *Libro de actas del claustro...1868-1900*, año 1885.

393 Legs. 26/75, 30/94.

394 Leg. 26/53.

395 En 1887 aparece Vázquez como titular de “Instrucción de masas corales” con 3000 pesetas; en el mismo listado, Zubiaurre, con el mismo sueldo, figura como interino de “Masas vocales e instrumentales” (Leg.

El propósito de estas asignaturas era facilitar un aprendizaje más amplio, garantizando además la existencia de un coro y una orquesta en la Escuela, algo indispensable académicamente y que potenciaba las posibilidades de lucimiento de los discípulos, y por ende del establecimiento, en las funciones organizadas por este.

En 1888 se creó la cátedra de Perfeccionamiento de violín y música instrumental<sup>396</sup>, dividida en tres secciones: perfeccionamiento de violín, música instrumental de cámara con piano y cuartetos para instrumentos de arco. La primera estaba dirigida a alumnos que hubieran obtenido primer o segundo premio de violín en la Escuela o en el extranjero, debiendo realizar además un examen para ingresar<sup>397</sup>. Fueron unas normas muy restrictivas en busca de la excelencia.

En las actas de Perfeccionamiento de violín aparecen elogiosos comentarios acerca de las sobresalientes capacidades y aptitudes de muchas alumnas para la interpretación de dicho instrumento, como la “extraordinaria organización musical” mostrada por Luisa Terzi o “la organización y aptitud fenomenales” o las “condiciones artísticas fenomenales” (calificativos que se repiten todos los años) de Adelina Domingo, entre otras<sup>398</sup>.

En las actas de Música de cámara con piano encontramos, además de los habituales calificativos acerca de la disposición de una alumna, observaciones como “organización vigorosa y a la vez buen sentimiento musical”, frente al dedicado a un alumno: “buena aptitud para el mecanismo aunque su temperamento es algo frío”<sup>399</sup>. Se dedica el mismo tipo de comentarios, tanto positivos como negativos, a alumnas y a alumnos, sin distinciones por cuestión de sexo.

Se muestran a continuación algunos gráficos para conocer el número de estudiantes y matrículas durante esta época.

---

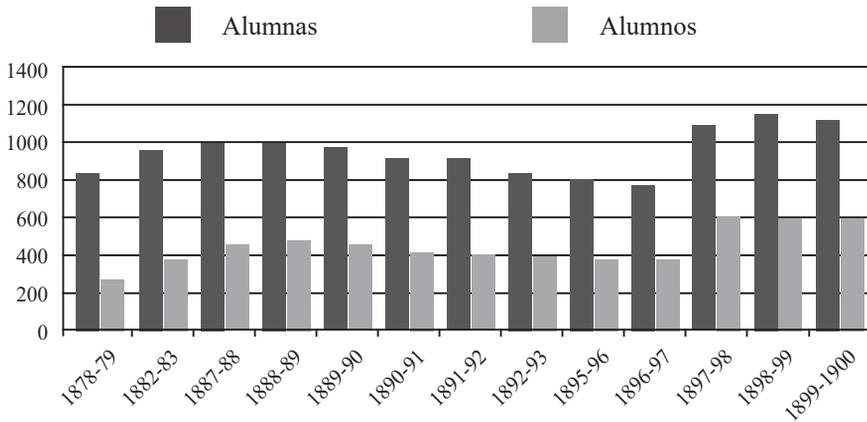
27/78). En 1885 encontramos una autorización para que ambos pasaran por las clases a inspeccionar y elegir posibles alumnos para sus asignaturas (*Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 2-11-1885).

396 En *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 4-12-1887 se informa del ascenso de Monasterio a la cátedra de Perfeccionamiento de violín y música instrumental de cámara, dejando vacante la de violín.

397 Circular de 1-10-1888 (Leg. 28/98).

398 *Actas 1892-1895*.

399 *Actas 1892-1895*, año 1894.

Gráfico 12. Número de alumnos 1878-1900<sup>400</sup>

El número de alumnas supera con creces al de los alumnos. El estudio de la música se ha feminizado claramente. Mientras los primeros años se observa un gradual aumento, debido en gran parte al afán de Arrieta por justificar la existencia del centro con el elevado número de discípulos, poco a poco se produce un descenso alentado por las exigencias que el propio Arrieta y sobre todo sus sucesores impusieron para el ingreso. Poco después el número de alumnos vuelve a subir.

400 Datos extraídos de Legs. 24/6, 25/83, 28/78, 28/93, 30/76 y *Anuarios y Discursos*, años 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899. Ya se ha hablado de la dificultad de conocer el número exacto de alumnos matriculados, ya que los listados existentes habitualmente se refieren al número total de matrículas por asignaturas. Aun así, los datos disponibles facilitan una panorámica de la evolución numérica de los alumnos los últimos años del siglo.

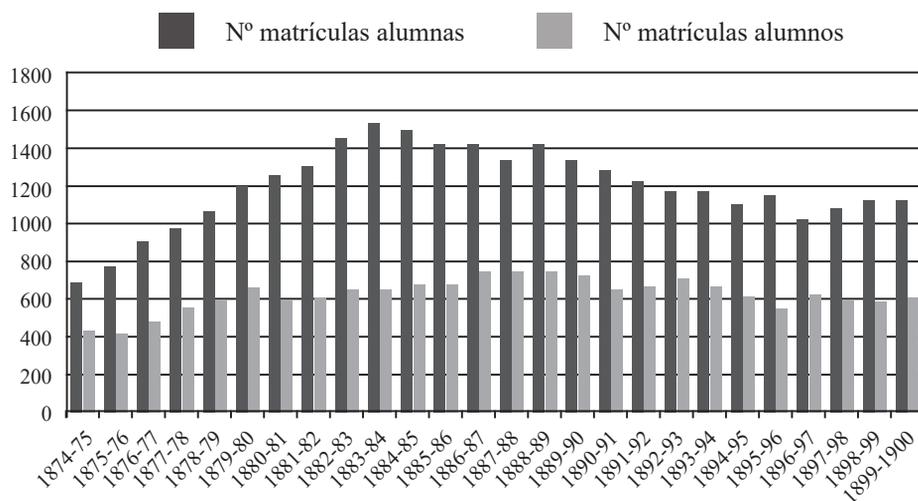


Gráfico 13. Evolución matrícula 1874-1900

En el número total de matrículas realizadas por los alumnos se observa un cierto paralelismo con su número real, aunque no siempre coincide. El exagerado número de discípulas matriculadas en ciertas asignaturas incrementa sustancialmente la diferencia entre las matrículas de alumnas y alumnos. Los gráficos que se muestran a continuación ayudan a comprender mejor este fenómeno.

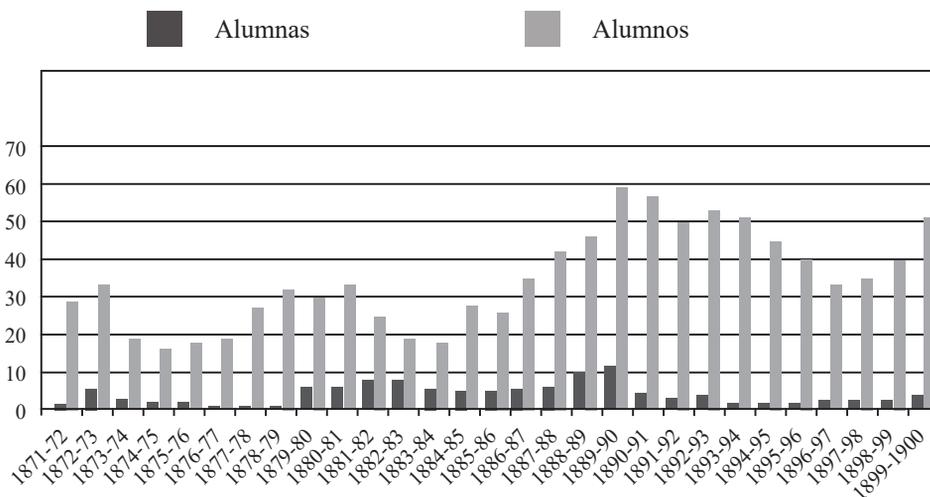


Gráfico 14. Matrícula composición 1871-1900<sup>401</sup>

401 Legs. 20/75, 20/96, 21/21, 21/59, 22/59, 25/64, 27/17, 26/12, 27/63, 27/17, 28/78, 28/93 y 30/76; AGA:

En el último tercio de siglo la presencia femenina en la clase de composición es constante, aunque escasa en relación a la masculina. El número máximo que llega a haber matriculadas es de doce, en 1890, frente a cincuenta y nueve alumnos (ese año también estos alcanzan el máximo), siendo habitual, hasta 1879, la presencia de solo una o dos alumnas cada curso.

No es infrecuente que alumnos y alumnas se presenten a los exámenes de varios cursos el mismo año, como Ascensión Martínez, que obtuvo notable en 1º y 2º en 1872, o Cristina Lacar Goicoechea, que aprobó 1º y 2º en 1873. Su hermana Concepción, en las actas de 1873, al examinarse de 3º, recibió excelentes comentarios. Eloísa de la Parra, que obtuvo premio al final de su carrera, consiguió sobresaliente en 1º y 2º en 1875. En todas las anotaciones encontradas acerca de ella en las actas de composición se resaltan sus notables aptitudes para el estudio de la materia, no siendo la única de la que se manifiestan opiniones así. Otro caso destacado fue el de María Luisa Chevallier. Arrieta consignó en sus actas que tenía “aptitudes extraordinarias”, en 1887, cuando se examinó de primer curso, obteniendo sobresaliente. En 1889 superó el segundo y tercer curso con la misma nota<sup>402</sup>.



Imagen 8. Obra de examen de María Luisa Chevallier<sup>403</sup>

Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1876, 1877, 1878 y 1879; AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106 (1880-1893): 1881 a 1884; *Discursos y Anuarios* entre 1883 y 1900.

402 *Actas 1884-1887* y *Actas 1888-1891*. En las *Actas* de 1890 aparece que no pudo asistir a clase durante el curso y no hemos encontrado su nombre en las de los años siguientes. Parece que no pudo terminar los estudios de composición, aunque en esa fecha ya se habían publicado algunas piezas suyas, por ejemplo en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año III, N° 60, 15-7-1890 y siguientes. El mismo año interpretó una pieza propia (*Sonata en Do menor*) en un concierto en el Ateneo (*La Época*, Año XLI, N° 13533, 28-4-1890).

403 Romanza para tiple compuesta por María Luisa Chevallier en el examen de composición en 1889,

Al igual que hay opiniones negativas hacia determinados alumnos, hay que destacar algunas respecto a alumnas de profesores de armonía, que no son generalizables, ya que los mismos profesores no escatiman buenas palabras para muchas otras discípulas. Hernando, del que sí consta más de un comentario poco halagüeño respecto de la preparación teórica de las jóvenes, en 1882, entre otras alumnas consideradas muchas muy buenas, define a una como solo regular, debido a su carácter vivo y artístico, bueno para ejecutante pero poco pensador<sup>404</sup>. El mismo año, tras los informes de las estudiantes de su clase de segundo de armonía, Aranguren añade:

Sobre la opinión particular que el profesor que suscribe emite respecto de la disposición de las señoritas que arriba se expresan, debe añadir que dichas señoritas en general han tenido mucha dificultad en conocer el bajo y armonización que debían poner a los ejercicios melódicos practicados en clase. También debe hacer constar que al empezar las mismas la práctica de este 2º año, observó que habían olvidado muchas de las principales materias del 1º, lo que retrasó por bastante tiempo, como es consiguiente, el pasar a la práctica del 2º.<sup>405</sup>

Podría deducirse que estas alumnas no se tomaban demasiado interés, que Aranguren no las consideraba capaces o bien (y no son opciones excluyentes) que no habían recibido una enseñanza adecuada el año anterior. Sin embargo, en el mismo documento, en el que Aranguren da parte de la asistencia, aplicación y disposición y aptitudes de las alumnas, de las dieciocho que figuran en segundo curso abundan las que tienen “muchas” o “bastante” aplicación, y ocho que no se presentan y sobre las que no hay más comentarios; de las otras diez, considera que cuatro tienen una disposición y aptitud “bastante buena”, tres “buena”, dos “muchas” y una “no mucha”. En el comentario anterior pareció fijarse en las que menos interés o capacidades mostraban.

En cuanto a la organización de los exámenes de composición, parece que habitualmente convocaban a alumnos y alumnas el mismo día, a diferencia de lo que ocurría en solfeo, piano o armonía<sup>406</sup>.

---

primera página, RCSM: S/4794(11).

404 *Actas 1880-1883*.

405 *Ibidem*.

406 En 1875 solo aparece una convocatoria (Leg. 22/25). En 1883 sí se convoca a alumnos y alumnas de composición días distintos (Leg. 26/21).

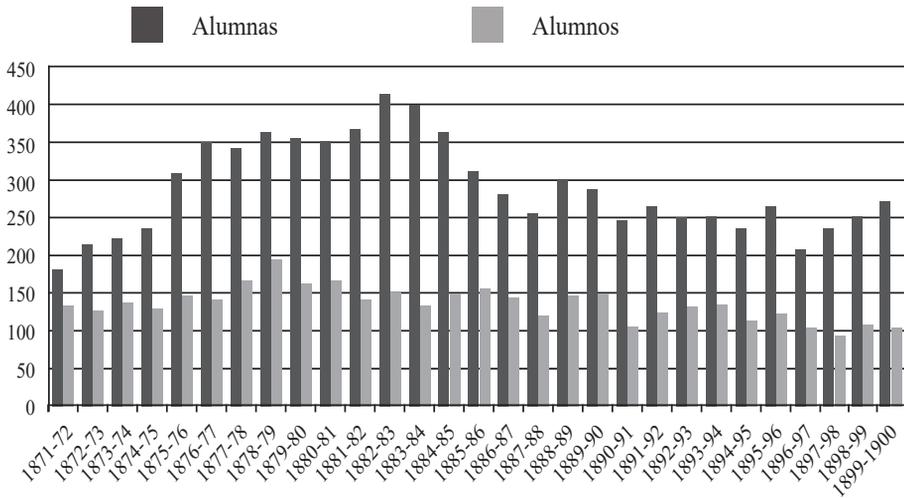


Gráfico 15. Matriculación solfeo 1871-1900

Observando las cifras de matriculados en solfeo se comprenden las numerosas quejas de alumnos, profesores y del propio director. En algún curso las alumnas son más de cuatrocientas; resulta difícil imaginar cómo se podía atender tal demanda, figurando ese año once maestros de esta asignatura<sup>407</sup>. Hacia mediados de los años ochenta el número desciende, especialmente entre las niñas: probablemente los continuos llamamientos a la exigencia en los exámenes de ingreso dieron su fruto. Por otra parte, mientras la matrícula oficial disminuía, la libre crecía; la posibilidad de prepararse las materias que cada uno deseara sin someterse a la disciplina del Conservatorio pesó en este fenómeno, permitiendo además hacerlo sin tener que desplazarse a Madrid: ya se ha citado cómo la posibilidad de realizar exámenes libres propició la proliferación de maestros, maestras y academias que enfocaban sus esfuerzos a los exámenes o al ingreso en la Escuela Nacional de Música. La otra cara de la moneda es el desembolso económico que implicaba: los alumnos libres debían abonar los derechos de matrícula y de examen como los oficiales y, además, pagar las clases.

Una de las preocupaciones recurrentes de Arrieta fue la lectura a primera vista, que decía era una de las grandes carencias de los alumnos. Para ello implantó, desde 1873, unas clases específicas<sup>408</sup>. Insistió en ello a menudo, imponiendo

407 *Actas 1880-1883.*

408 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1873 a 1874 en la Escuela Nacional de Música el día 1 de octubre por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1873.*

incluso a los estudiantes de piano un examen de lectura a primera vista previo al del instrumento<sup>409</sup>.

En los oficios que Arrieta enviaba al Ministerio con los resultados de los exámenes y concursos hacía notar en 1874 que los estudios se habían realizado con “mucha regularidad y aprovechamiento”, especialmente por parte de las alumnas de todas las especialidades si bien, en descargo de los alumnos, recordaba que con motivo de las quintas verificadas ese año se había notado una baja considerable de estos<sup>410</sup>. En 1875 se repitió este hecho. En 1876 achacaba la, según él, enorme diferencia entre matriculados y presentados a examen al hecho de que muchas familias habían abandonado Madrid al terminar la guerra civil<sup>411</sup>. A decir verdad, estas diferencias no parecen tan grandes: sutiles en el primer caso, prácticamente inexistentes en el segundo, al menos comparando los datos de 1876 y 1875. Estos comentarios, más que la exposición de un hecho ajeno al centro que influye en su funcionamiento, parecen una justificación para explicar los posibles descensos de matrículas y exámenes.

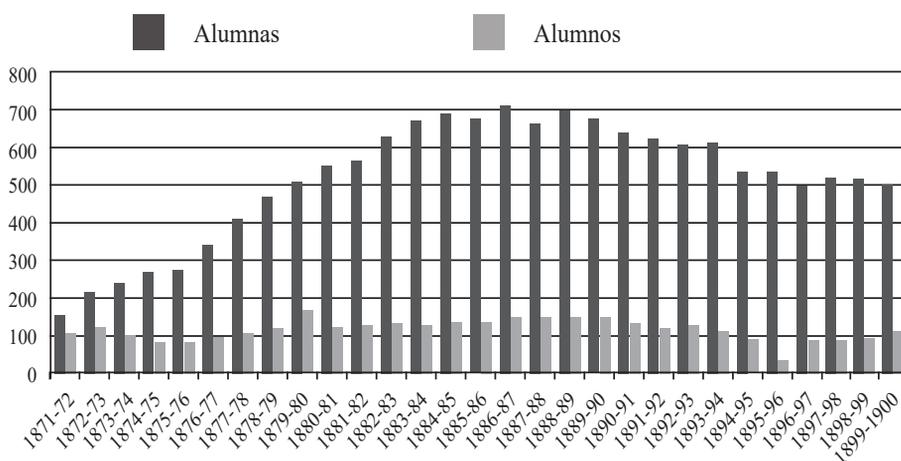


Gráfico 16. Matrícula piano 1871-1900

Como era habitual, la clase de piano era la más concurrida. La diferencia entre alumnas y alumnos se hizo especialmente significativa en este último tercio de siglo, llegando a superar la clase femenina las setecientas matriculadas el curso 1887-1888, frente a ciento cincuenta y dos alumnos.

409 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 9-5-1886.

410 Leg. 21/59.

411 AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-7-1874, 9-7-1875, 8-7-1876.

El reclamo de la formación pianística es indudable, pero no deja de sorprender que tantísimas jóvenes se consagraran al estudio de este instrumento, aun conociendo las circunstancias, como la moda del piano como aditamento social o el ser una de las escasísimas salidas profesionales revestidas de cierta dignidad permitidas a las jóvenes. De hecho, durante el siglo XIX la gran mayoría de las mujeres que accedían a estudios que capacitaban para el ejercicio profesional lo hacían en el Conservatorio. Al entrar en el siglo XX y ampliarse las posibilidades el porcentaje desciende.

Arrieta se refiere en 1884 a esta circunstancia en un comentario que ha sido reproducido y reinterpretado en varias ocasiones:

¿Y qué diremos de las notables discípulas de las clases de piano, que logrando pingües resultados, ejercen admirablemente la profesión de leccionistas, conquistando el aprecio general, en las casas que frecuentan, por su irreprochable comportamiento? ¿Cuántos beneficios deben a la Escuela esas apreciables jóvenes! Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas a manejar el *pedal* de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los *pedales* de un piano de Erard o de Montano.<sup>412</sup>

Bénard, tras hablar de la situación de las profesoras de piano del centro y equiparar a las repetidoras con criadas, considera este texto lleno de menosprecio<sup>413</sup>. Desde ese punto de vista el comentario puede resultar insultante. Pero tampoco se puede negar que Arrieta no dejaba de constatar una realidad: muchas mujeres alcanzaron, gracias a su formación en el Conservatorio, una situación profesional que, debido a su clase social, les estaba vedada si no era en este campo; o, en el caso de las capas más bajas, pudieron acceder a trabajos mejor considerados socialmente. Arrieta debió enorgullecerse especialmente de este discurso pues, siguiendo la frecuente costumbre de autocitarse, lo repitió en 1890, añadiendo que llegando a seis las “leccionistas” en Madrid hacía unos años, en aquel momento eran muy numerosas, “siendo amparo y consuelo de sus familias”<sup>414</sup>.

Es muy difícil conocer cuáles eran las ambiciones de las alumnas, cuántas estudiaban por ocio y cuántas con el propósito de encontrar una colocación. Los documentos existentes no son precisos al respecto, salvo en algunos casos. Por ejemplo, la profesora Carolina Casanova, en las actas de 1894, anotaba sobre tres de sus alumnas de canto que estudiaban por afición y no como carrera<sup>415</sup>.

412 *Discurso leído en la solemne distribución... 1883 a 1884...*

413 Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, pp. 409-410.

414 *Discurso leído en la solemne distribución... 1889 a 1890...*

415 *Actas 1892-1895.*

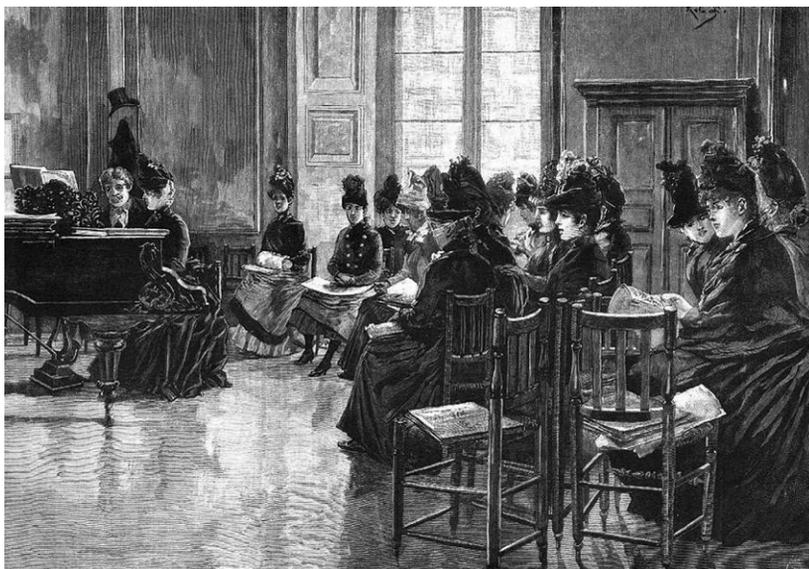


Imagen 9. Escuela Nacional de Música. Una clase superior de piano<sup>416</sup>

La idea más difundida tradicionalmente ha sido que la mayoría de las niñas solo estudiaban para poder lucirse (o deslucirse) en las reuniones sociales y poseer el preciado premio. No se puede negar la evidencia: es un hecho constatable que eso era cierto en parte. El excesivo número de premios concedidos cada año y las críticas que este hecho provocaba, las reclamaciones tras los concursos y la toma de medidas desde el propio centro así lo prueban. Pero estas circunstancias han nublado el hecho de que gracias al Conservatorio muchas jóvenes accedieron a una mayor formación, inaccesible salvo en limitadísimos campos; que hubo muchas con gran interés que alcanzaron niveles más que dignos y que fueron muy numerosas las que realmente aspiraban a la dedicación profesional. Otra cuestión que a menudo se obvia es que el frecuente desinterés por el estudio y la querencia por los premios no eran problemas exclusivamente femeninos: algún ejemplo ya visto (como los comentarios de Arrieta sobre los alumnos machacando el piano con las obras de concurso) y otros que se verán prueban que afectaba también a los muchachos. Sin embargo, en este caso no se hace tanto hincapié, un ejemplo más de cómo la construcción y reconstrucción de la historia es incompleta, resaltando hechos negativos asociados a las mujeres y omitiéndolos, o pasando de refilón, cuando afectan a hombres, re-transmitiendo una imagen distorsionada y negativa del papel de aquellas.

416 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXII, Nº 8, 29-2-1888.

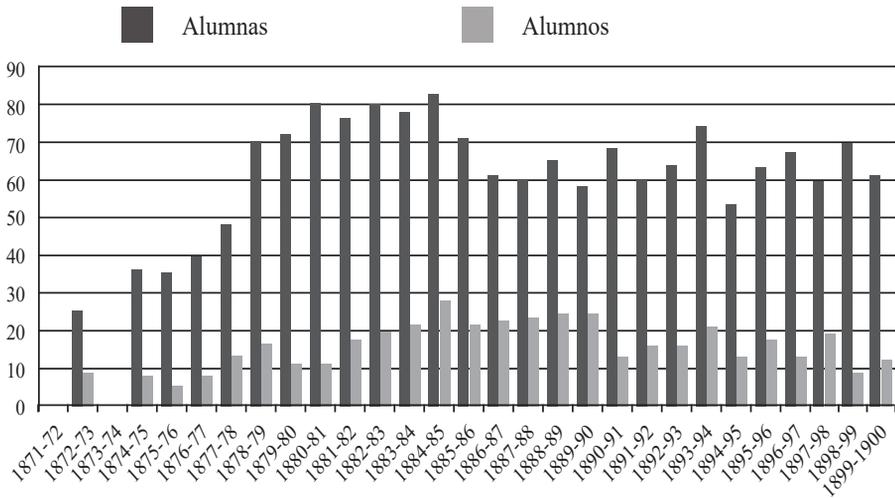


Gráfico 17. Matrícula canto 1871-1900

También en la clase de canto la superioridad femenina era evidente. La diferencia era tal que, como ya se ha visto al hablar de las pensiones, se trataba de incentivar a los alumnos llegando a proponer ayudas solo para ellos.

La clase de arpa fue suprimida en la reforma de 1868 y su maestra declarada excedente. Hasta 1876 no se rehabilitó la asignatura, recuperando Teresa Roaldés su plaza. En 1878 se incorporó además otra profesora, Dolores Bernis.

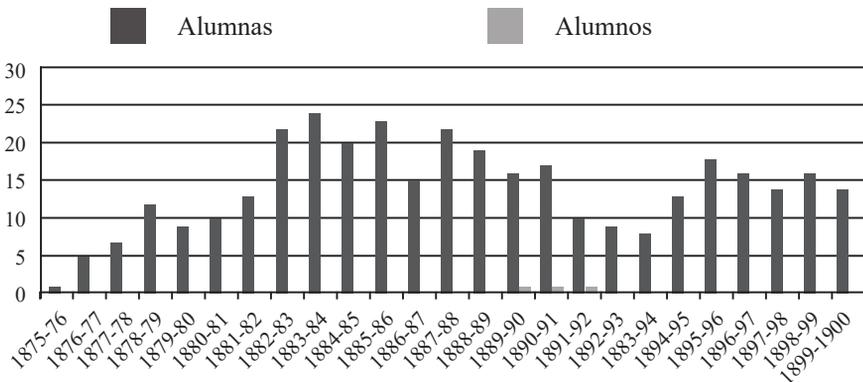


Gráfico 18. Matrícula arpa 1875-1900

La presencia masculina en la clase de arpa es anecdótica. Solo hubo un alumno matriculado entre 1889 y 1892, que no llegó a obtener premio. En cuanto a la femenina, si bien su presencia fue creciendo, sufrió algunos vaivenes.

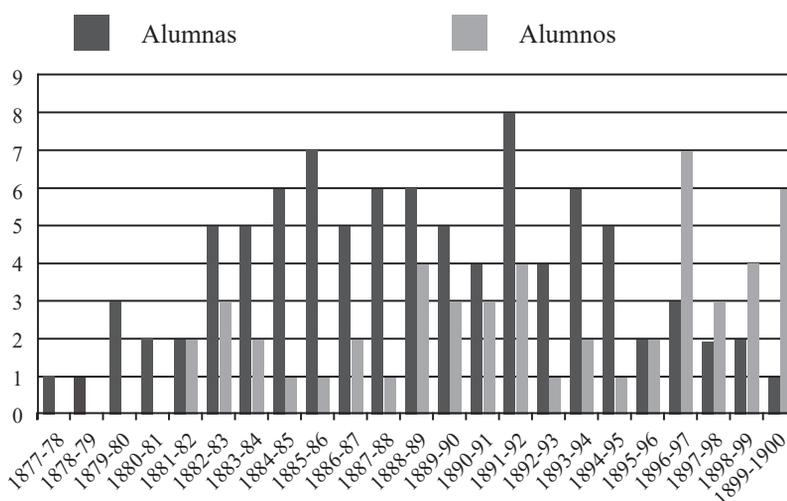


Gráfico 19. Matrícula armonium 1877-1900

La clase de armonium se implantó en el curso 1877-1878. Era poco numerosa, siendo alumnas la mayoría de los matriculados, excepto los últimos años.

No hubo muchas mujeres en la clase de órgano. En el curso 1886-1887 hubo dos (junto a dieciocho alumnos), una entre 1891 y 1893 y otra en 1897-1898. Destaca Antonia González Simpson, de la que en 1893, mientras cursaba 3º, se anotaba en las actas que era muy aplicada, tenía muy buena disposición y aptitud pero muchas faltas “por ocupaciones artísticas”<sup>417</sup>. Fue matriculada en el centro en 1873<sup>418</sup>, con siete años, y ganó primeros premios en armonía, piano, arpa y armonium, además de sus estudios de órgano, demostrando un gran interés en ampliar su formación. Desarrolló su actividad profesional tanto en el campo de la interpretación como en el de la docencia y la composición<sup>419</sup>.

417 *Actas 1892-1895*, año 1893. En 1892 había obtenido sobresaliente en 1º y 2º, siendo definida en las actas como brillante.

418 En Galbis, V.: “González Simpson...”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 785, figura que ingresó en 1876, pero la fecha correcta es 1873.

419 Véase Diccionario.

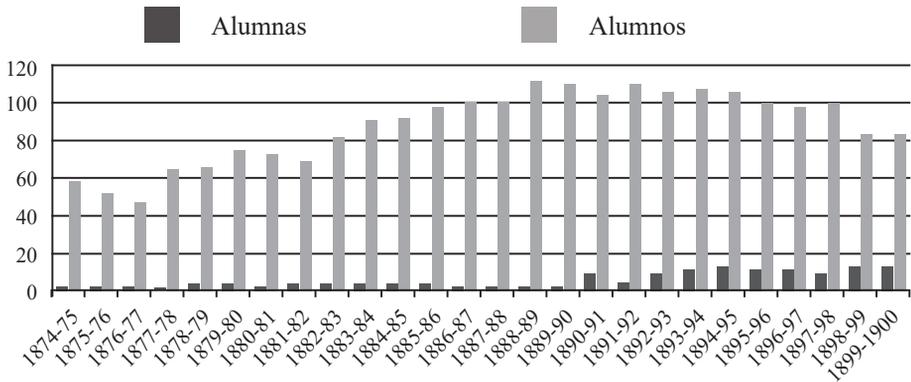


Gráfico 20. Matrícula violín 1874-1900

Es extraño que en los listados consultados no aparezcan alumnas de violín hasta 1874 cuando como mínimo Julia Roger y Rosa Izquierdo ya lo cursaban. Comenzaron estos estudios en la etapa anterior, cuando esta materia se suponía prohibida a las alumnas<sup>420</sup>. Es posible que haya alguna errata en los documentos consultados o que abandonaran esta asignatura temporalmente. Ambas se examinaron en varias ocasiones de dos cursos en un año. Rosa Izquierdo obtuvo el primer premio en 1880. Ya era profesora auxiliar de piano, sin sueldo, desde 1876 y en 1891 fue interina de solfeo. Julia Roger, que estudió paralelamente a la anterior, obtuvo el segundo premio en 1876. También fue premiada en el Conservatorio de París en 1880<sup>421</sup>. En esta ciudad frecuentó a Tomás Bretón, que decía de ella que era una artista de dicho instrumento, tocaba muy bien y tenía “una cantidad y cualidad de sonido extraordinarias”<sup>422</sup>. Contrajo matrimonio con el político José Rubaudonadeu en 1887. Falleció en 1898. En una larga noticia sobre su muerte se destacan sus obras de caridad y que era una gran violinista que desde que se casó solo tocaba “en su domicilio y solo para sus

420 Álvarez destaca que apenas figuran mujeres violinistas en la pintura decimonónica, si bien a finales de siglo ya mostraban interés hacia otros instrumentos además del piano (Álvarez Martínez, Rosario: “La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, N° 2, 2005, p. 1201).

421 Constant, Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et recueillis ou reconstitués par C. Pierre*, Imprimerie nationale, Paris, 1900, p. 842; *El Nuevo País*, Año I, N° 74, 31-10-1898; carta del marido de la interesada informando de las circunstancias y del deseo de la fallecida de que enviase uno de sus retratos al centro. En la carta figura que fue alumna solo en los años 1875 y 1876 (Leg. 33/5: 24-10-1898), cuando sabemos que lo fue más tiempo. Quizás se refiere solo a los años en que obtuvo premios.

422 Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*, pp. 322-323.

amigas<sup>423</sup>. Poco tiempo después, su marido solicitó que su retrato, encargado expresamente con dicho propósito, figurara en la Escuela<sup>424</sup>. Monasterio, que había sido su profesor, afirmó que obtuvo premio, que la “había encontrado en París”, aunque no describía en qué circunstancias (sorprende que el maestro no supiera o no citara que estudió allí), pero que “siempre la había considerado una aficionada”. Oídas estas explicaciones, el claustro no vio motivos para que el retrato figurara “en un sitio distinguido”<sup>425</sup>. Extraña disparidad entre lo que pareció significar para esta violinista su formación en el centro, que le permitió incluso acceder al Conservatorio de la capital francesa, y su consideración por parte del claustro, bien es cierto que no se dedicó a la música profesionalmente.

En los exámenes de violín alumnos y alumnas se examinaban el mismo día<sup>426</sup>.

Tanto en armonium como en violín hubo bastantes alumnas que se examinaron de varios cursos a la vez. Por ejemplo, Julia Llorente Rodríguez aprobó 1º y 2º de armonium en 1878. Ese año, Manuela Aspra obtuvo sobresaliente en 3º de violín. En 1877 había obtenido sobresaliente en 1º y 2º. También en violín Dolores López obtuvo sobresaliente en 4º y 5º en 1892, Flora Capillas hizo lo mismo en 1895 o Pilar Ruiz Escalera en 1º y 2º ese mismo año, y el excepcional caso de Luisa Terzi, que superó con sobresaliente 2º, 3º y 4º en 1882<sup>427</sup>.

También hubo algunas alumnas en la clase de violoncello a partir de 1884. Ese curso hubo dos matriculadas, pero desde el siguiente solo figura una, Julia Terzi. En 1891 obtuvo sobresaliente en 7º curso y concurrió a premio, obteniendo el segundo<sup>428</sup>. Aunque en 1893 terminó el último curso con notable y debía presentarse a concurso, lo hizo en 1894, ganando entonces el primero. En las actas se destacaba su gran facilidad mecánica pero poco sentimiento artístico<sup>429</sup>.

Como se ha podido ver, había clases poco concurridas. De hecho no eran

423 *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Año XVI, Nº 852, 27-12-1898. En la noticia, además de las habituales loas a la fallecida, se nombra a varios de los asistentes al entierro, entre los que se contaban importantes figuras de la sociedad del momento. Debido a la relevancia social del matrimonio, el fallecimiento de Julia Roger fue reflejado en numerosas publicaciones y varios años después era recordada en los aniversarios de su óbito.

424 *La Correspondencia de España*, Año XLIX, Nº 14883, 2-11-1898; *El País*, Año I, Nº 74, 31-10-1898; *El Día*, Año XIX, Nº 6627, 31-10-1898. El pintor fue Lucas Moreno, que había realizado varios retratos de alcaldes de Madrid.

425 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 22-11-1898.

426 1875: Leg. 22/25, *Actas 1871-1876* y *Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880*.

427 *Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880*, *Libros de clase 1881-1888* y *Actas 1892-1895*. En *Actas 1880-1883* el profesor de violín de Luisa Terzi, Fernández, observaba su excelente disposición y que estaba capacitada para examinarse de los tres cursos referidos.

428 *Actas 1887-1891; Discurso leído en la solemne distribución... 1890 a 1891...*

429 *Actas 1892-1895*.

infrecuentes las circulares instando a motivar a los alumnos a matricularse instrumentos que no fueran el piano o el violín, que eran los más solicitados<sup>430</sup>.

La diferencia entre unas clases y otras trataba de compensarse con medidas como la que, ya en 1898, intentaba equiparar el número de discípulos que asistían a ellas, prohibiendo nuevos ingresos en las más llenas y repartiéndolos en las demás de la misma enseñanza, rogando a los profesores no prestar “atención a las gestiones privadas de los que aspiren a ingresar en determinadas clases”<sup>431</sup>. Y es que, además de la dificultad para atender a los numerosos alumnos de ciertas disciplinas (solfeo, piano) mientras otras estaban casi vacías, se daba el caso de que por prestigio (o desprestigio) del profesor, unas clases se veían más recargadas que otras. Para ver con mayor claridad cómo estaban repartidos los alumnos y a cuánto trabajo se enfrentaban los profesores, se muestran los datos de la clase de piano correspondientes a tres cursos académicos:

Tabla 4. Alumnos piano por profesor<sup>432</sup>

CURSO 1872-1873			CURSO 1879-1880			CURSO 1882-1883		
Pofesor	Alumnas	Alumnos	Pofesor	Alumnas	Alumnos	Pofesor	Alumnas	Alumnos
Mendizábal	27	28	Mendizábal	46	27	Mendizábal	72	29
Zabalza	52	31	Zabalza	60	23	Zabalza	69	25
Compta	50	22	Compta	105	28	Almagro		20
Aguado	33	19	Fernández	50		Sos	45	
Escobar	33	20	Sos	32		Fernández	47	
Brull	16	8	Almagro	25		Montalbán	7	
<b>TOTAL</b>	<b>211</b>	<b>128</b>	Escobar	3	10	Pérez Irache		18
			Aranda	10		Cobeña	19	
			<b>Francisca Samaniego</b>	43		Power	83	14
			<b>Natalia del Cerro</b>	28		Sainz	50	
			Cobeña	19	8	Monge		15
			Santamarina	10	3	Carrillo		9
			Sainz	35		<b>Rosa Izquierdo</b>	12	

430 Por ejemplo, en 1877 se pide a los profesores de los tribunales de solfeo que pregunten a los alumnos que aprobaran 2º curso qué instrumento deseaban cursar y que les recomendaran especialmente las entonces recién rehabilitadas clases de arpa, órgano y oboe (Leg. 23/17).

431 Leg. 33/7.

432 Datos tomados de Legs. 20/96, 24/46 y 26/12.

CURSO 1872-1873			CURSO 1879-1880			CURSO 1882-1883		
Pofesor	Alumnas	Alumnos	Pofesor	Alumnas	Alumnos	Pofesor	Alumnas	Alumnos
			Monge		11	<b>Paula Lorenzo</b>	17	
			Irache		8	<b>Elvira Cebrián</b>	17	
			<b>Lucila Moltó</b>	19		<b>Sofía Salgado</b>	7	
			<b>Paula Lorenzo</b>	15		<b>Joaquina Pozo</b>	4	
			<b>Rosa Izquierdo</b>	8		<b>Francisca Samaniego</b>	55	
			<b>Teresa Sarmiento</b>	2		<b>Natalia del Cerro</b>	37	
			<b>TOTAL</b>	490	118	<b>Lucila Moltó</b>	14	
						<b>Teresa Sarmiento</b>	18	
						<b>Eloísa Therón</b>	12	
						<b>Carolina García Moreno</b>	12	
						<b>Gloria Sánchez</b>	12	
						<b>TOTAL</b>	609	130

Resulta difícil imaginar cómo podían atender a todos sus alumnos muchos de estos profesores, teniendo en cuenta que algunos tenían alrededor de cien e impartían dos horas diarias de clase. Esta situación provocó protestas de padres, por lo que el director dictó órdenes acerca del reparto equitativo de las horas de clase entre todos los discípulos “sin preferencias de ningún género” e incluso propuso prolongarlas un cuarto de hora<sup>433</sup>.

La elevada matrícula no implicaba que todos los alumnos asistieran con regularidad. Eran muy numerosos los que apenas aparecían por las aulas, como consta en diferentes documentos, siendo frecuente darles de baja. Era manifiesto el desinterés de muchos<sup>434</sup>. Al parecer también eran muchos los que, aunque no asistían a clase, sí lo hacían a los exámenes y concursos con el objetivo de ganar los preciados premios. Para evitar estos casos, que Monasterio, en su etapa de director, llegó a tildar de “inmoralidad y notoria injusticia”, se tomaron serias iniciativas para controlar la asistencia, como anotar las faltas y castigar a los que superaran un cierto número, impidiendo incluso su concurrencia a los concursos<sup>435</sup>. Estas no

433 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 2-11-1885. Se insiste en ello a menudo, por ejemplo en claustro de 25-3-1886.

434 Arrieta manifestaba con cierta resignación: “Bien sé yo que pretender que nuestra juventud sea estudiosa, equivale a desear que deje de ser española” (*Discurso leído en la inauguración... 1874 a 1875...*).

435 Legs. 20/96, 32/4. En la documentación de Monasterio figuran varias medidas para una reforma, entre las cuales figura limitar el número de premios (Doc. Bca. 1/17).

son sino varias de las muchas medidas que tomaron los sucesores de Arrieta para tratar de reorganizar el funcionamiento del centro.

También hay datos que sugieren que, al menos ciertos profesores y en ciertos periodos, se hacía un estricto seguimiento de los alumnos, avisando incluso a los padres si no estudiaban<sup>436</sup>.

### 3.4.2. Organización de los estudios

En diciembre de 1871, por orden del Rector de la Universidad Central, se nombró una comisión para revisar y unificar los programas y para coordinar los estudios y exámenes oficiales y libres<sup>437</sup>. Con estos programas la duración de las enseñanzas quedó como sigue: solfeo y armonía, tres años; composición, cinco; piano, violín y violoncello, siete; canto y los demás instrumentos, seis.

En el caso del piano, se especificaba el número de estudios de diversos autores que se debían preparar (Cramer, Czerny, Clementi, Moscheles) y de fugas de Bach, cuyo número hemos comprobado que se superaba habitualmente<sup>438</sup>. Se citaban también algunos otros autores (Field, Hummel, Herz, etc.), sin especificar obras concretas.

Los ejercicios públicos, que servían de aprendizaje a los alumnos y como promoción del centro, muestran algunas contradicciones en cuanto a los objetivos de la enseñanza. En una sesión del claustro, Arrieta aconsejaba elegir para estas funciones obras antiguas y modernas, pues solamente así podría la Escuela asegurarse de que el gobierno concediera lo que necesitaban. Mendizábal hacía notar la “perplejidad” de los profesores al seleccionar el repertorio para tales ocasiones ya que, al realizarse ante un público numeroso, no sabían si “excluir las obras clásicas o escolásticas eligiendo las de género más ligero”<sup>439</sup>. Estos comentarios reflejan la disyuntiva entre dedicar más atención a obras clásicas, con el objetivo de preparar a los alumnos adecuadamente, o a obras más fáciles, que probablemente preferirían aquellos que solo pretendían una formación de adorno y que serían mejor recibidas por el público asistente a los ejercicios.

En 1882 se dividieron las enseñanzas en elementales y superiores, desempeñando las segundas los profesores de número y las primeras los auxiliares<sup>440</sup>.

436 Por ejemplo, el caso de Carmen del Riego, alumna de Serrano, en el curso de 1872-1873 (Leg. 20/96).

437 Leg. 20/39 tripl. Son los programas que se incluyen en *La Escuela Nacional de Música...Filadelfia, 1876*. También se pueden encontrar en Doc. Bca. 1/3.

438 El programa marca dos Fugas de Bach en 4º y 5º curso, respectivamente. En 1874, por ejemplo, tanto alumnos como alumnas tocan entre cuatro y seis (Leg. 21/59).

439 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 7-11-1875.

440 Leg. 25/51. Ya se planteó esta división en 1875 (*Libro de actas del claustro...1868-1900*, año 1875; Leg. 22/69).

Ya se ha citado la posibilidad de realizar varios cursos en uno, presentándose a los correspondientes exámenes<sup>441</sup>. Es habitual encontrar alumnos y alumnas en esta situación. Esta medida provocó problemas en la obtención de premios: hubo alumnos que los ganaron, y por tanto finalizaron su carrera, sin haber cursado, según las observaciones que hemos encontrado, todas las enseñanzas requeridas. Pero esta situación es consecuencia de ciertos desajustes y falta de coherencia entre las normas y su aplicación práctica: por ejemplo, el caso de alumnos que solo estudiaban las obras de concurso.

También para los exámenes había numerosas cartas de recomendación, algunas no muy favorecedoras para las alumnas. Tal es el caso de la que pide tener en cuenta la timidez de la alumna Concha González Granés, a la que ni su aplicación ni el haber salido airosa del examen de solfeo “le han hecho perder del todo el miedo al terrible tribunal en que ha de demostrar su aprovechamiento en el piano” al día siguiente, por lo que el firmante pide se le expliquen las circunstancias a los examinadores<sup>442</sup>.

### 3.4.3. Los concursos a premios

#### Los concursos: desarrollo y circunstancias

En el reglamento de 1871 se establece la concesión de medallas y accésit como premios concedidos por oposición a los alumnos que hayan realizado sus estudios en la Escuela. A diferencia de lo convenido en otros reglamentos, no impone su obligatoriedad para determinar el final de la carrera, aunque este requisito sí consta en otros documentos<sup>443</sup>. En cualquier caso, sí eran considerados como una recomendación para el ejercicio del arte músico. Los agraciados a menudo recibían métodos de las materias en que hubieran sido premiados<sup>444</sup>. La concurrencia a los concursos tenía una trascendencia social relevante. Este he-

441 Véase, por ejemplo, Leg. 29/40. En la práctica esta norma no se cumplió, pudiendo encontrar a profesores no numerarios impartiendo todos los cursos.

442 Leg. 22/76: misiva de Felipe Picatoste a Manuel de la Mata, secretario del Conservatorio. En el mismo legajo hay otras recomendaciones. Otros casos en Legs. 22/73 y 22/81.

443 En 1882 se recuerda a los profesores de piano que para acceder al primer premio, que significa la terminación de los estudios, los alumnos han de haber aprobado los siete cursos de dicha enseñanza. No podían presentarse a concurso por primera vez (con opción a 2º premio o accésit) sin haber aprobado al menos el 5º curso (Leg. 25/64).

444 Véase la solicitud de Arrieta, del 9-6-1872, pidiendo autorización al Director General de Instrucción Pública para dar a los premiados en solfeo métodos de los instrumentos que estuvieran cursando, ya que debido a su elevado número y a la escasez de recursos no había métodos de solfeo para todos. Poco después, el 24-6-1872, Arrieta pidió 1500 pesetas para poder comprar obras para los alumnos premiados (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105).

cho propiciaba el afán por lucirse en ellos y motivó no pocas reclamaciones<sup>445</sup>.

Los miembros del jurado eran siete: el director de la Escuela como presidente, tres profesores de la misma y tres personas ajenas a ella, de notoria competencia, aunque desde 1872 todos debían pertenecer al centro<sup>446</sup>.

El desarrollo de los concursos continuaba la línea anterior. Eran públicos y se rodeaban del mayor boato. Alumnos y alumnas concurrían con obras diferentes.

La posibilidad de realizar varios cursos en uno, que a priori parece mostrar la brillantez de los alumnos que a ella se acogían, fue utilizada por algunos para tratar de terminar cuanto antes su carrera. Esta situación también debió conducir a abusos que llevaron a la determinación de eliminarla, lo que provocó no pocas protestas. Se dieron situaciones curiosas debido a estas medidas. En 1882 se presentó María Lerate al concurso de arpa para obtener el primer premio, tras solo cuatro años de estudio; el segundo ya lo había obtenido el año anterior. Pero no le fue concedido para que terminara todos los cursos correspondientes<sup>447</sup>. No fue el único caso. La posibilidad de presentarse a premio desde 5º o 6º curso, en el caso del piano uno o dos años antes de haber completado todos los estudios requeridos en los programas, llevó a situaciones irregulares en las que hubo alumnos con primer premio quedándoles aún uno o dos cursos de carrera. Se trata de un hecho debido a la mala organización que se destaca en alguna ocasión, como en 1874, cuando algunas discípulas obtuvieron primer premio sin haber completado su formación. El director pidió a los profesores que se aseguraran de que los estudiantes que concurrían a concursos hubieran cumplido los programas<sup>448</sup>. Años más tarde se limitó el tipo de premios a los que podían acceder los alumnos de piano, según el curso que estuvieran realizando. Una de las medidas adoptadas para frenar la concurrencia a los premios fue, en 1890, permitir presentarse solo a los que hubieran obtenido sobresaliente en los exámenes<sup>449</sup>. Otra, en 1891, disponía que los de 5º solo podrían optar a accésit y los de 6º a 2º premio<sup>450</sup>. Era una forma de intentar garantizar que todos cumplieran los siete años de rigor. En 1892 se acordó que hubiera un solo concurso, el último año de cada enseñan-

445 Algunas se pueden encontrar en Leg. 25/64; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 30-6-1875.

446 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 26-5-1872.

447 Leg. 25/64.

448 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesiones de los días 19, 22 y 25-3-1874

449 Leg. 30/33.

450 Leg. 30/33, orden de 1-4-1891: los de 7º presentarán al concurso una pieza; los de 6º seis piezas de repertorio y los de 5º tres.

za<sup>451</sup>. Sin embargo, en 1893 se propuso que solo pudieran presentarse los dos últimos años de estudios<sup>452</sup>.

Las modificaciones de estas normas también causaron problemas a estudiantes de canto. En 1883 algunos de ellos, que ya habían ganado el segundo premio, pretendían optar al primero aun cuando no habían cursado los seis años convenidos, como era costumbre si se había demostrado aprovechamiento (al parecer hubo algún caso de alumnos que optaron al primer premio el primer año de estudios). Ese curso Arrieta ordenó cumplir estrictamente la normativa, por lo que los afectados pidieron que se hiciera una excepción ya que se habían preparado para ello y pretendían, una vez obtenido el premio, presentarse a las pensiones de perfeccionamiento o ajustarse en algún teatro. Tal pretensión fue denegada por Arrieta con varios argumentos entre los cuales destaca este: “fundar los argumentos para lograr un deseo injusto en precedentes perjudiciales que se tratan de corregir, no será ciertamente digno de elogio a los ojos de las personas de recto criterio”. Más tarde parece que se permitió a estos alumnos presentarse a los concursos, con el compromiso de seguir recibiendo clases el curso siguiente<sup>453</sup>. Con gran esfuerzo se intentaba reconducir la enseñanza y corregir las irregularidades que se habían convertido en costumbre. Hubo también alumnos premiados que continuaron voluntariamente sus estudios para completar su formación.

Ciertamente, para muchos estudiantes su estancia en el centro solo se justificaba por la obtención de un premio. Para evitar la permanencia de discípulos con esta única ambición se tomaron medidas, como la que establecía que los alumnos debían llevar todas las obras estudiadas durante el curso numeradas en una lista, siendo elegidas por sorteo las que debían tocar. El objetivo se expresa con contundencia: “Los aficionados a que se les reconozcan años de carrera sin merecerlo, dejarán ya de mortificarnos con sus ridículas pretensiones”<sup>454</sup>. Aun así, en 1892 Arrieta arremetía de nuevo contra los pianistas de ambos sexos que, con excepciones, “abandonan los estudios principales con la mayor frescura del mundo, sin darse punto de reposo, ejecutando día y noche la pieza obligada para optar al premio, logrando apurar así hasta la paciencia de los inocentes vecinos ¡Tristísimo y funesto proceder!”. Y añadía: “La vanidad maldita, que no dudo en calificar de calamidad española, es causa de que nuestras apreciables alumnas, particularmente, prefieran los resplandores que fascinan de un triunfo aparente, al cultivo y po-

451 Leg. 30/43.

452 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 1-10-1893.

453 Legs. 26/4 y 26/12.

454 *Discurso leído en la solemne distribución... 1890 a 1891...* En realidad, Arrieta informaba ya en 1874 de la puesta en práctica de esta medida (Véase Leg. 21/59).

sesión de las obras que han de constituir la base de su porvenir artístico”, puntualización no muy halagadora para las estudiantes. También se refería en este discurso a las recomendaciones, una vez más: “El afán desmedido que hay en los alumnos por obtener premios, llega a perturbar a los Jurados de manera aterradora. Llueven sobre ellos las recomendaciones, sumamente apremiantes, capaces de sofocar la voz de la conciencia más firme”. Y concluía este párrafo con una frase elocuente: “Hay excesivo número de concursos a premio, sobre todo en la enseñanza de piano. Preciso es confesarlo”<sup>455</sup>. Siendo conscientes de este problema, y con tantos propósitos de enmienda proclamados en público, no se entiende cómo no se atajó de raíz. Indudablemente las influencias y recomendaciones (hay que tener en cuenta que la mayoría de estas provenían de personajes de gran relevancia<sup>456</sup>) y el temor de perder alumnos de forma drástica se impusieron, lamentablemente, al sentido común y al rigor que hubieran sido deseables.

A pesar de todo, la concurrencia a los concursos la decidía el tribunal de los exámenes, como se puede comprobar en las actas, y era necesario el beneplácito del profesor correspondiente. Los alumnos que deseaban presentarse debían realizar una solicitud, que no siempre era aceptada. Un caso es el de Encarnación López, a la que en 1874 se le negó presentarse al concurso de solfeo porque “además de no haber tenido aplicación tiene mucho miedo”<sup>457</sup>. Por otra parte, no todos aspiraban a los premios. Por ejemplo, una alumna de piano en 1872, de la cual su profesor, Zabalza, apuntaba en las actas de examen que tenía poca disposición aunque bastante aplicación, “procede de la clase de canto y aspira a tener algunos conocimientos, sin pretensiones de llegar a concurrir, sino dar lecciones de piano”; ese año aprobó 4º curso<sup>458</sup>. Comentario ilustrativo y que abre a su vez varios interrogantes. Para empezar, reafirma el dato de que muchas alumnas estudiaban para dedicarse a la docencia. Por otra parte, es difícil saber con certeza qué esperaban los profesores y profesoras de ellas. Parece que en el Conservatorio no se consideraban necesarias grandes aptitudes para que estas llegaran a dar clase, opinión que sería bastante discutible, ya que implicaría un desprecio hacia la formación que debían recibir los futuros maestros, aunque tampoco podemos saber cuál era el nivel y disposiciones que consideraban aptos. No hay que olvidar tampoco que tradicionalmente se ha esperado que de los conservatorios salgan brillantes intérpretes. Del comentario podría deducirse que el premio presuponia en ellas intenciones más ambiciosas que dar clase lo

455 *Discurso leído en la solemne distribución... 1891 a 1892...*

456 Son muchas las cartas de este tipo conservadas en el archivo del Conservatorio.

457 Leg. 21/59. En el mismo legajo sí se aceptan las solicitudes de otras alumnas, por sus buenas condiciones.

458 *Actas 1871-1876.*

cual, por simple estadística, viendo los números de matriculadas y premiadas, no resulta creíble ni realista. Pero no se puede concluir que tan poca exigencia, si así se considera, se aplicaba solo a las jóvenes. En el mismo documento, el profesor opina algo similar de un alumno también de 4º curso: poca disposición, pero muy aplicado y que aspiraba a irse a un pueblo “de maestro de música”.

Insistiendo en la cuestión relativa a la benevolencia en los concursos, hay que hacer notar que los profesores también eran presionados para presentar alumnos, como si al no hacerlo sus clases desmerecieran. Eso puede deducirse de las misivas enviadas por Justo Moré y Juan Gil al director en 1878, justificando el no presentar candidatos a los premios. El segundo escribía que, aunque sus alumnas habían aprobado, el tribunal no las había considerado aptas para concurrir por carecer de las condiciones necesarias para ello. Apelaba a la comprensión del director, que ya sabía que había alumnos que aunque hubieran recibido perfectamente su instrucción no poseían la aptitud necesaria para una oposición, y “por esta circunstancia creo a mi modo de entender, que una clase no desmerece lo más mínimo, y mucho menos habiendo presentado alumnas casi siempre y algunos años un número considerable de ellas, y todas han merecido premio”<sup>459</sup>. Los buenos resultados de sus discípulos eran una buena carta de presentación de los profesores, pero aquí el afán por justificarse parece desmedido, aunque hay que tener en cuenta que desde el centro se propiciaba esta situación: en 1871 se propuso hacer un listado de los premios conseguidos por los alumnos de cada maestro como parte de sus méritos a la hora de obtener condecoraciones, ascensos o cualquier otra prebenda<sup>460</sup>.

En algunos discursos de los directores los profesores aparecen prácticamente como víctimas de la benevolencia que había reinado en España durante años y de la política seguida en el centro durante largo tiempo. Son especialmente duras las palabras de Tomás Bretón en 1901, recién nombrado Comisario Regio (nombre que recibe en ese momento el director del establecimiento), aludiendo a los hechos citados más arriba y a “un ilustre director” que de forma más o menos directa había manifestado, según él, que había que considerar al Conservatorio más como centro de propaganda que de enseñanza superior, siendo su fuerza la elevada matrícula, y que un centro de enseñanza del Estado debía ser mirado como fuente de ingresos<sup>461</sup>, idea que había producido un gran daño a la

459 Leg. 23/53 dupl.

460 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 3-12-1871.

461 *Memoria del curso de 1900 a 1901 precedida del discurso leído por el Comisario Regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1901.

Escuela y a la música en España. No es la primera referencia que encontramos criticando la gestión de los años anteriores, en clara alusión a Arrieta. De hecho, entre las mayores preocupaciones de sus inmediatos sucesores (Monasterio, Jimeno de Lerma y Bretón) estuvieron la limitación de la matrícula y los premios y la lucha contra las recomendaciones. En 1902 el último celebraba que las medidas tomadas estuvieran surtiendo efecto<sup>462</sup>.

Para comprender mejor esta problemática, se expone la evolución del número de premios recibidos por alumnos y alumnas.

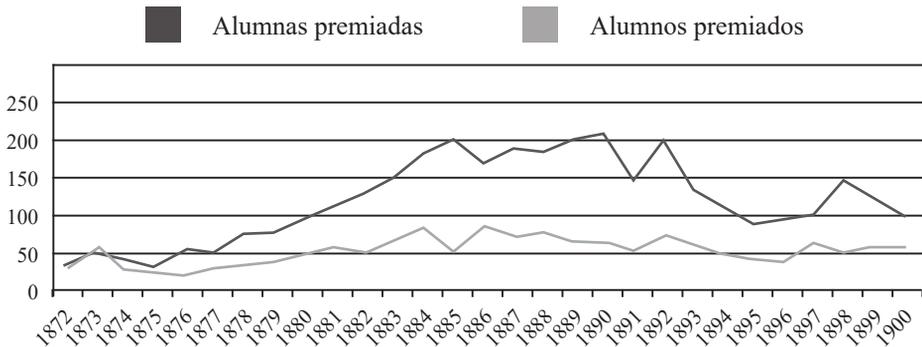


Gráfico 21. Número de premios 1872-1900

En este gráfico se observa, de modo global, la evolución de los premios concedidos a alumnos y alumnas en todas las asignaturas<sup>463</sup>. Aun con altibajos, el número aumenta a lo largo de los años, al igual que la matrícula, aunque los cursos con más premios no coincidan necesariamente con aquellos con mayor número de alumnos matriculados<sup>464</sup>. Es patente el descenso desde 1892, año en que Arrieta puso énfasis que había demasiados, y tras su muerte: los directores posteriores se propusieron eliminar los abusos y el exceso de premios y notas altas. Así se expresaba Monasterio, regidor del centro entre 1894 y 1897, el primer año de su mandato:

Los fueros de la verdad exigen reconocer que en este Centro docente, acaso más que en otro alguno existen vínculos de cariño entre maestros y discípulos, y tal vez por esto notábase en los exámenes y en los concursos de oposición a premios, un

462 *Memoria del curso de 1901 a 1902...*

463 Incluyen algunas que no estamos analizando, como los instrumentos de viento, pero resulta útil para tener una visión de conjunto. Además se da la circunstancia de que, por ser escaso el número de alumnos que concurrían a dichas materias, se concedieron muy pocos premios en ellas, siendo varios los cursos en los que no hubo ninguno y pocos los concedidos (entre uno y tres) los años en que hubo candidatos.

464 Recordemos que los gráficos de matrícula se refieren a todos los cursos y los premios solo se concedían, en principio, en los últimos.

exceso de benevolencia que, si por el momento halagaba el amor propio de unos y otros a la larga venía siendo funesto [...] para el buen nombre de esta Escuela, no menos que para los que de ella salían con un título, del que, en realidad y en más de un caso, no eran merecedores [...] Bastaron algunas consideraciones, que, en una junta convocada al efecto, tuve el honor de exponer a todos mis dignos profesores, para que, acogiéndolas estos unánimemente [...] trataran de poner el oportuno remedio, iniciando en los exámenes y concursos del último año académico, un saludable rigor [...] El resultado ya obtenido, ha hecho ver claramente la conveniencia de tal acuerdo [...] la calificación obtenida por los alumnos al probar su suficiencia, les daba más cabal y segura idea de su valer, y alejaba el temor de que, al llevar a la práctica los conocimientos aquí adquiridos, la triste realidad les desengañase de esperanzas que, en mala hora, se les hiciera concebir.<sup>465</sup>

Extraemos ahora del total los premios recibidos en algunas asignaturas<sup>466</sup>.

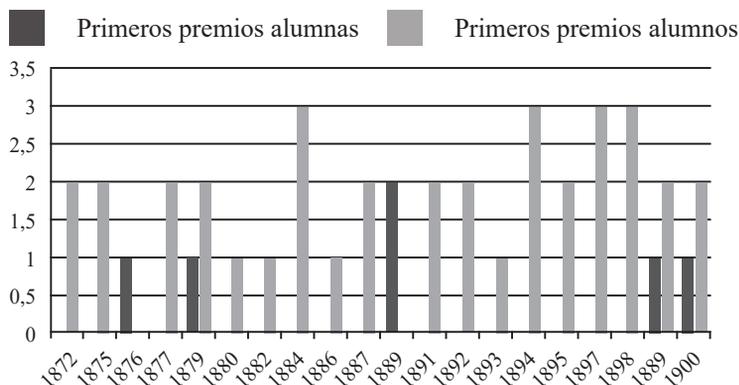


Gráfico 22. Premios composición 1872-1900<sup>467</sup>

En justa correspondencia con su escasa presencia en las matrículas, no fueron demasiadas las alumnas premiadas en composición.

En 1873 se presentó al concurso Dolores López Becerra, siendo la primera alumna en este periodo. En uno de los listados consultados se observa que obtuvo segundo premio, al igual que otros dos compañeros, aunque los tres están tachados<sup>468</sup>. Casualmente, ese año se anularon los concursos a causa de una reclamación formulada por Barbieri. En alguno de los documentos relativos a

465 *Discurso leído en la solemne distribución... 1893 a 1894...*

466 Los cursos en los que no hay datos no se concedieron premios.

467 Solo se exponen primeros premios porque fueron los únicos concedidos, salvo en 1883, en que un alumno ganó segundo premio.

468 Leg. 21/21, *Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880, Actas. 1871-1876*; AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 27/7/1873; en este listado, que es el enviado al Ministerio, la tachadura es tal que no se pueden observar los nombres.

este suceso se mostraba extrañeza por la solicitud de nulidad de un acto que ya se había celebrado<sup>469</sup>. Veamos las circunstancias.

El hecho de que esta alumna se presentara al concurso de composición fue resaltado en *La España Musical*: “En los concursos que van a celebrarse este año en la Escuela Nacional de Música, habrá la singularidad de optar al premio de composición una joven alumna, la señorita D<sup>a</sup> Dolores Becerra, discípula que ha sido de armonía y composición, de los maestros Eslava y Arrieta”<sup>470</sup>.

Los miembros del tribunal fueron Barbieri, Jimeno, Fernández Caballero, Inzenga, Monasterio, Aguado y el presidente, en ausencia de Arrieta, Saldoni. El fallo fue segundo premio para los tres concurrentes, lo cual causó el asombro entre los presentes, ya que se esperaba un mejor resultado. Según Cortizo, algunos miembros del jurado utilizaron a los alumnos de Arrieta como arma contra este, recordando que su nombramiento como director contrarió a Eslava, que esperaba hubiera recaído en él, y a Hernando, los cuales, según manifestó Arrieta en una carta, encontraron en Inzenga un aliado en este tribunal<sup>471</sup>. El resultado abrió una disputa entre los implicados a la que la prensa no fue ajena. *La Correspondencia de España* recogía el desarrollo y resultado del concurso:

Todas las obras fueron grandemente aplaudidas y en especial la concertante que después resultó ser de la señorita Becerra. El jurado ha concedido segundos premios a los tres artistas [...] Esta ha sido la primera vez que concurre al premio de composición musical una señorita que, si no ha quedado satisfecha del juicio del jurado, puede estarlo del formulado por el inteligente público, que ha aplaudido con entusiasmo sus composiciones.<sup>472</sup>

El público mostró su desacuerdo con la decisión. Además, al conocer que el concertante que mejor había sido considerado correspondía a una mujer, se acusó a los miembros del jurado de falta de galantería. El *Diario Oficial de Avisos de Madrid* lo refleja así:

La pieza concertante primera, fue sin disputa la mejor, y el público así lo juzgó, manifestando su opinión en voz alta; y cuando supo que era la de la señorita doña Dolores Becerra, su indignación subió de punto, motejando hasta de falta de galantería a los señores jurados. Todos los años se han concedido primeros premios por unanimidad, a composiciones muy inferiores a las que se han oído en el día de ayer y ha chocado a todos los asistentes que no se hayan concedido en el presente

469 Véanse Actas del claustro de los días 19 y 22-7-1873; Leg. 21/19; AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 3, 9 y 17-7-1873.

470 *La España Musical*, Año VIII, Nº 363, 21-6-1873.

471 Cortizo, M. E.: “El concurso de composición...”.

472 *La Correspondencia de España*, Año XXIV, Nº 5691, 30-6-1873.

a la primera pieza concertante, ya por su indisputable mérito sobre las otras y ya también por ser la autora una dama.<sup>473</sup>

Peña y Goñi, en *El Imparcial*, recogía un artículo firmado por un Sr. X que hablaba de las rivalidades entre los alumnos de Eslava y Arrieta, de varias de las vicisitudes del concurso y de que ante las acusaciones del público de falta de galantería, la defensa de los miembros del jurado arguyendo que desconocían la identidad de los autores respectivos de las piezas no era cierta, porque aunque realmente no debieran saberlo los ensayos se hicieron con ellos, que hicieron observaciones<sup>474</sup>.

Soriano Fuertes, en una carta a Barbieri, lamentaba también la maldad de aquellos que “ni aún han querido tener galantería con la primera dama que en el Conservatorio de España se ha presentado a exámenes de composición y que el público la ha acogido con tanto entusiasmo como justicia...”<sup>475</sup>.

Barbieri mostró su desacuerdo con el resultado y dirigió una protesta al Ministerio de Fomento denunciando varias irregularidades en el proceso, tras lo cual los concursos fueron anulados. Manuel de la Mata sugería a Arrieta que la mejor solución sería repetir los concursos el año siguiente. Si bien en un principio Arrieta agradeció a Barbieri el haber mostrado su posición en contra del fallo, la mediación de otros testimonios y otras circunstancias provocaron diferencias entre ellos, más tarde solventadas pero que dejaron una brecha en su relación. Más allá de las consecuencias que conciernen a este trabajo, en relación a la presencia de una alumna en los concursos de composición y la recepción que tuvieron sus obras, los hechos acaecidos supusieron el primer paso en el distanciamiento de los dos maestros<sup>476</sup>.

Hay que añadir que Cortizo afirma que solo uno de los concurrentes, Bernardino Valle, desarrolló una carrera musical<sup>477</sup>. Si bien más modesta, hay que puntualizar que Dolores López Becerra se dedicó a la docencia y compuso algunas piezas.

Tras estos incidentes, hay que esperar hasta 1876 para ver a una alumna obtener el ansiado premio en composición. La afortunada fue Ascensión Martínez y

473 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, N° 182, 1-7-1873.

474 *El Imparcial*, Año VII, N° 2207, 12-7-1873.

475 Asenjo Barbieri, Francisco: *Documentos sobre música y epistolario (Legado Barbieri)*, Vol. 2, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 1003.

476 Acerca de los paralelismos y ciertas divergencias en cuanto a formación y estilos compositivos, sin entrar en las controversias que pudieran haber tenido, véase Marco, Tomás: “Arrieta y Barbieri, dos centenarios académicos paralelos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1994, N° 79.

477 Cortizo, M. E.: “El concurso de composición...”, p. 192.

Ramírez, que ganó el primero y que fue la única galardonada en esta asignatura ese año, en el que no concurrió ningún alumno<sup>478</sup>. Arrieta destacaba este hecho en el oficio enviado al Ministerio con los listados de los resultados de los exámenes y de los concursos:

También me permito llamar la atención de V. I. como un caso extraordinario, el haber merecido el primer premio en la enseñanza superior de composición la Srta. alumna Doña Ascensión Martínez, cuyos trabajos artísticos presentados ante el jurado y ejecutados con orquesta y voces el día 30 del mes próximo pasado, consistieron en una pieza dramática concertante y otra religiosa con acompañamiento de grande orquesta.<sup>479</sup>

Efectivamente, era extraordinario que una alumna ganara un premio de composición desde hacía años, pero si repasamos las circunstancias de los últimos periodos no resulta tan extraño, ya que no se había presentado la ocasión. Desde 1857 los reglamentos no permitían a las alumnas acceder a esta materia, aunque hubo excepciones. Ascensión Martínez aprobó los dos primeros cursos en 1872, primer año escolar en que les estaba permitido a las muchachas oficialmente matricularse en composición. En los cuatro años siguientes realizó los tres cursos que le quedaban, obteniendo finalmente el premio<sup>480</sup>. Fue nombrada profesora honoraria en 1887 y optó a una plaza de solfeo en 1891. En 1888 fue nombrada maestra de armonía, convirtiéndose en la primera mujer que impartió esta asignatura en el Conservatorio, aunque sin retribución<sup>481</sup>.

En 1879 ganó el primer premio Eloísa de la Parra y Gil, obteniéndolo también otros dos compañeros<sup>482</sup>. En 1874 había obtenido primer premio en armonía y en 1875 el mismo en piano, circunstancias por las cuales Saldoni le dedicaba las siguientes palabras: “Es de notar que esta señorita, apenas cumplidos los veinte años, ha ganado en noble lid o rigurosa oposición tres primeros premios, que son de armonía, de piano y de composición. Un entusiasta aplauso a esta precoz y distinguida profesora y a sus ilustres maestros”<sup>483</sup>. Halagadoras palabras que, en esta ocasión, no hacen especial referencia a su sexo, haciendo hincapié en su edad. Llegó a publicar algunas piezas.

478 *Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880*; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 8-7-1876.

479 AGA: Educación, (05) 16 32/1634, Ant. Leg. 6105: 8-7-1876. En algunas fuentes aparece como Asunción.

480 En 1873 aprobó 3º, en 1874 4º, invirtiendo, al parecer, dos cursos en el último año de la carrera (*Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880*). En 1871 ya había obtenido el segundo premio en piano (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 5-7-1871).

481 Leg. 28/74: aparece en un listado como repetidora sin gratificación, aunque realmente era honoraria (*Libros clases 1888-1889*).

482 AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 14-7-1879.

483 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 44.

No hubo más alumnas premiadas en composición hasta diez años después, en 1889, dándose además el hecho de que no se presentaron alumnos y las dos discípulas que lo hicieron fueron galardonadas con sendos primeros premios: Concepción Rodríguez Millán y Laura Zurita Postigo<sup>484</sup>. Debían presentar un motete para voces y orquesta sobre el versículo *Domine ne in furore* y un concertante sobre un motivo trágico con letra de José María Nogués. Acerca de este concurso podemos leer en *La Iberia*:

Estas composiciones, a las que al jurado adjudicó por unanimidad el primer premio, fueron magistralmente interpretadas por las señoritas Estrella Ontiveros y Avelina Coronado, señores Vaurel y Ramírez y un nutrido coro de voces de uno y otro sexo, acompañados por la orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del reputado maestro Vázquez.

Las opositoras fueron llamadas al palco escénico entre nutridas salvas de aplausos, y la concurrencia, después de escuchar, puesta de pie, el fallo del Jurado, saludó a las premiadas con triple aplauso.<sup>485</sup>

Tras otros diez años otra alumna fue premiada, en 1899, Concepción Vargas<sup>486</sup>. En 1900 lo fue Josefa Lloret e Iracheta.

Para tener una visión más clara, la siguiente tabla presenta a las alumnas premiadas en composición durante estos años y los compañeros premiados en los mismos cursos. Salvo en 1873, todos recibieron el primer premio.

Tabla 5. Alumnas y alumnos premiados en composición 1873-1900

AÑOS	ALUMNAS	ALUMNOS
1873 (anulados)	Dolores López Becerra (2º premio)	Bernardino Valle Chinesta (2º) Enrique del Valle Fernández (2º)
1876	Ascensión Martínez	
1879	Eloísa de la Parra y Gil	Vicente Torres José Hurtado
1889	Concepción Rodríguez Millán Laura Zurita Postigo	
1899	Concepción Vargas	Conrado del Campo Francisco San Felipe
1900	Josefa Lloret e Iracheta	Rafael Gayoso Roque Sánchez

484 *Discurso leído en la solemne distribución... 1888 a 1889...*

485 *La Iberia*, Año XXXVI, Nº 11651, 2-7-1889.

486 *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Año V, 1898 a 1899*, Madrid, Imprenta Ducazal, 1899. El mismo año también obtuvo premio de composición Conrado del Campo junto a otro alumno.

Era costumbre que en algunos de los ejercicios líricos realizados por los alumnos se interpretaran piezas de los de la clase de composición. Así se hizo también con las de las alumnas, como en los realizados en marzo de 1889, en los que los discípulos interpretaron un programa con obras de Donizetti, Flotow, Cantó, Meyerbeer, Beethoven, Thomas, Liszt, etc. además de un *Preludio para orquesta* de Laura Zurita y el motete para cuatro voces y orquesta *¡Oh salutaris hostia!* de Concepción Rodríguez<sup>487</sup>.

A continuación se muestra el número de premios concedidos en la asignatura de violín:

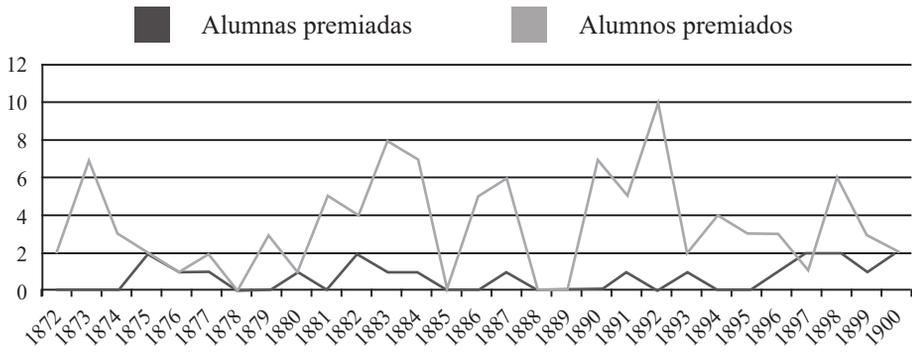


Gráfico 23. Premios violín 1872-1900

Tal y como sucedió en composición y otras asignaturas con escasos alumnos, en violín hubo varios años en los que no se concedieron premios. Varias alumnas fueron premiadas en esta disciplina.

Al igual que en piano, cuando concurrían alumnas y alumnos se proponían obras diferentes. Por ejemplo, en 1882, año en que obtuvieron sendos premios dos alumnas y tres alumnos, las obras propuestas fueron: para alumnas, *Andante y Allegro final del 7º Concierto* de Beriot; para alumnos de 5º, 6º y 7º año: primer tiempo del *Concierto en la menor nº 22* de Viotti; para alumnos de 8º, primer tiempo del *Concierto en si menor* de Monasterio<sup>488</sup>.

Veamos en una tabla los premios concedidos a alumnos y alumnas los años que los obtuvieron estas:

487 Leg. 28/99; *La Correspondencia de España*, Año X, Nº 11316, 25-3-1889.

488 Leg. 25/64.

**Tabla 6. Alumnas y alumnos premiados en violín**

AÑOS	ALUMNAS	ALUMNOS
1875	Rosa Izquierdo (accésit) Julia Roger (accésit)	Quintín Matas (1 <sup>er</sup> premio) Enrique Fdez. Arbós (2 <sup>o</sup> premio)
1876	Julia Roger (2 <sup>o</sup> premio)	Enrique Fdez. Arbós (1 <sup>er</sup> premio)
1877	Rosa Izquierdo (2 <sup>o</sup> premio)	Ricardo Fdez. (accésit)/ Baldomero Nieto (accésit)
1880	Rosa Izquierdo (1 <sup>er</sup> premio)	Eduardo Fdez. (2 <sup>o</sup> premio)
1882	Carmen Díaz Castro (2 <sup>o</sup> premio) Manuela Aspra (accésit)	Eduardo Fdez. (1 <sup>er</sup> premio)/ Teodoro Ballo (2 <sup>o</sup> premio)/ Andrés Goñi (2 <sup>o</sup> premio)
1883	Manuela Aspra (2 <sup>o</sup> premio)	Antonio Fdez. Bordas (1 <sup>er</sup> premio)/ Andrés Goñi (1 <sup>er</sup> premio)/ Manuel Álvarez (2 <sup>o</sup> premio)/ Julio Francés (2 <sup>o</sup> premio)/ Emilio Tomás (2 <sup>o</sup> premio)/ José Agudo (accésit)/ Mariano Castilla (accésit)/ Francisco Ortega (accésit)
1884	Luisa Terzi (2 <sup>o</sup> premio)	Teodoro Ballo (1 <sup>er</sup> premio)/ Emilio Tomás (1 <sup>er</sup> premio)/ Francisco Torres (1 <sup>er</sup> premio)/ Ignacio Ayllón (2 <sup>o</sup> premio)/ José Agudo (2 <sup>o</sup> premio)/ Antonio Irazu (2 <sup>o</sup> premio)/ José Navas (accésit)
1887	Luisa Terzi (1 <sup>er</sup> premio)	Julio Francés (1 <sup>er</sup> premio)/ Felipe Armendia (2 <sup>o</sup> premio)/ Sebastián Muné (2 <sup>o</sup> premio)/ Mateo Ortiz de Zárate (2 <sup>o</sup> premio)/ Manuel Bonet (accésit)/ Emilio Reinoso (accésit)
1891	Melenia Tellechea (2 <sup>o</sup> premio)	Modesto Rivera (1 <sup>er</sup> premio)/ Santiago Vengoechea (2 <sup>o</sup> premio)/ Pedro Blanch (accésit)/ Manuel Glez. Rodrigo (accésit)/ José M <sup>a</sup> Soler del Moral (accésit)
1893	Melenia Tellechea (1 <sup>er</sup> premio)	Pedro Blanch (1 <sup>er</sup> premio)/ Ignacio Ustarroz (1 <sup>er</sup> premio)
1896	Carmen Betancourt (2 <sup>o</sup> premio)	Julio Casares (1 <sup>er</sup> premio)/ Santiago Gálvez Cañero (1 <sup>er</sup> premio)/ Juan Fdez. Grandas (2 <sup>o</sup> premio)
1897	Carmen Betancourt (1 <sup>er</sup> premio) Margarita Moreu (accésit)	Fermín Cardona (2 <sup>o</sup> premio)
1898	Frédora Lapagesse (2 <sup>o</sup> premio) María Rubiera (2 <sup>o</sup> premio)	Fermín Cardona (1 <sup>er</sup> premio)/ Ángel Abad (2 <sup>o</sup> premio)/ Cecilio Esteban Gener (2 <sup>o</sup> premio)/ Joaquín Jimeno (2 <sup>o</sup> premio)/ Adolfo Glez. (2 <sup>o</sup> premio)
1899	María Azpiroz (2 <sup>o</sup> premio)	Cecilios Esteban Gener (1 <sup>er</sup> premio)/ Joaquín Jimeno (1 <sup>er</sup> premio)/ Manuel Montano (2 <sup>o</sup> premio)
1900	María Rubiera (1 <sup>er</sup> premio) Francisca Martín (accésit)	Adolfo Glez. (1 <sup>er</sup> premio)/ Jesús Fdez. de Yepes (2 <sup>o</sup> premio)/ Víctor Llopis (accésit)/ Herminio López (accésit)/ Francisco Pérez (accésit)

Saldoni destacaba el caso de Rosa Izquierdo: “Poquísimas alumnas cuenta el Conservatorio de música que, como la Srta. Izquierdo, tengan tres primeros premios, de solfeo, de piano y de violín, y además otro ganado en el certamen musical ofrecido por la sociedad El Fomento de las Artes. ¡Bravo! ¡Muy bien!

Y mil plácemes a la señorita doña Rosa<sup>489</sup>. Lo que Saldoni no pudo publicar es que aún ganó otro primer premio en armonium, en 1884<sup>490</sup>. En el caso de violín invirtió más tiempo del habitual en finalizar esta carrera, pero conociendo las múltiples actividades que realizaba paralelamente no es extraño. Fue profesora de piano del centro antes de terminar sus estudios de violín. Destacamos que este fue uno de los muchos casos de alumnas que dedicaron un larguísimo período de tiempo a su formación: ingresó en el Conservatorio en 1863, finalizando todos los estudios en 1881; casi veinte años. Otras sin embargo, fueron muy precoces: María Azpiroz realizó con diez años los cursos 5º y 6º y ganó segundo premio con once<sup>491</sup>. Luisa Terzi ganó el segundo premio en 1884 y el primero en 1887<sup>492</sup>. Algunas de estas alumnas premiadas ejercieron la docencia y la interpretación con su instrumento.

En violoncello solo fue premiada Julia Terzi, en 1894. En arpa y armonium los premios fueron muy escasos. En el primer instrumento solo lo obtuvieron alumnas, aunque hubo un hombre matriculado. En la segunda fueron mayoría las primeras, como se observa en la siguiente tabla:

Tabla 7. Alumnas y alumnos premiados en armonium

AÑOS	ALUMNAS	ALUMNOS
1880	Julia Llorente Rodríguez (2º premio)	
1881	Julia Llorente Rodríguez (1º premio) Asunción de Ondátegui Perdiguero (2º premio)	
1882	Asunción de Ondátegui Perdiguero (1º premio) Elena Quintanilla (2º premio)	
1883	Elena Quintanilla (1º premio)	
1884	Rosa Izquierdo (1º premio) Concepción Llanderal (2º premio)	
1885	Concepción Llanderal (1º premio)	
1886	María Luisa Chevallier (1º premio) Antonia González Simpson (2º premio) Clara Ribera (1º premio)	Dimas Barea (2º premio)

489 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 265. Había ganado el premio en solfeo en 1866, en 1868 el segundo de piano, en 1875 accésit de violín, en 1877 el segundo y en 1880 el primero de este instrumento.

490 AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106 (1880-1893): 4-7-1884.

491 *La Dinastía*, Año XIII, Nº 5490, 28-6-1895; *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1898 a 1899...*

492 *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1886 a 1887...*

AÑOS	ALUMNAS	ALUMNOS
1887	Antonia González Simpson (1 <sup>er</sup> premio) Matilde Chevallier (2 <sup>o</sup> premio) Eloísa García Gamero (2 <sup>o</sup> premio) Pilar Gómez Riera (Accésit)	
1888	Matilde Chevallier (1 <sup>er</sup> premio)	
1889		Canuto Barea (2 <sup>o</sup> premio) Ignacio Busca (2 <sup>o</sup> premio)
1890	Concepción González Varela (2 <sup>o</sup> premio) Ana Vidal Cruz (2 <sup>o</sup> premio)	Canuto Barea (1 <sup>er</sup> premio)
1891	Concepción González Varela (1 <sup>er</sup> premio) Ángela Pérez Menéndez (accésit)	Antonio Puig (2 <sup>o</sup> premio)
1892	Ángela Pérez Menéndez (2 <sup>o</sup> premio)	Antonio Puig (1 <sup>er</sup> premio)
1893	Ángela Pérez Menéndez (1 <sup>er</sup> premio) Carmen Alcaide (2 <sup>o</sup> premio)	Aniceto José Luna (2 <sup>o</sup> premio)
1894		Aniceto José Luna (1 <sup>er</sup> premio)
1895	Carmen Alcaide (1 <sup>er</sup> premio)	
1896	Francisca Estrada Acedos (2 <sup>o</sup> premio) Ana Aceña Díaz Guerra (2 <sup>o</sup> premio)	
1897	Francisca Estrada Acedos (1 <sup>er</sup> premio)	
1898	Flora Capillas Cartaya (2 <sup>o</sup> premio)	
1899	Flora Capillas Cartaya (1 <sup>er</sup> premio)	
1900	Concepción Martín (2 <sup>o</sup> premio)	

En armonium no se han encontrado obras diferentes para alumnas y alumnos los años en que concurrían ambos<sup>493</sup>. Entre las alumnas premiadas destacan Elena Quintanilla, Carmen Alcaide o María Luisa Chevallier. Esta obtuvo además premios en solfeo (su profesor de esta materia, Reventós, la calificó como “privilegiada”<sup>494</sup>), piano y armonía. También estudió composición, órgano y música de cámara<sup>495</sup>.

493 Leg. 27/63: 1886. Solo disponemos de información acerca de este año.

494 *Actas 1877-1879*, año 1878.

495 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N<sup>o</sup> 45, 22-11-1889. Este artículo, firmado por su profesor López Almagro, y Saldoni (*Diccionario...*, Tomo II, p. 472), discrepan en las fechas de nacimiento (1870 y 1869 respectivamente; la correcta es la segunda), de ingreso en el centro (1878 y 1877; fue 1877) y de obtención del premio de solfeo (1879 y 1878; fue 1878). Ganó el primer premio de piano en 1882 con doce años. El año que ganó el primer premio de armonium (1886) consiguió el mismo en armonía.

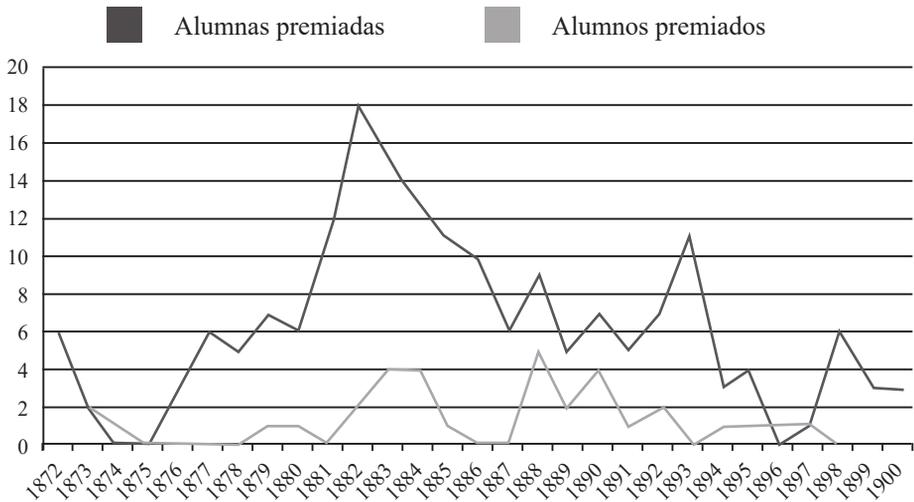


Gráfico 24. Premios canto 1872-1900

En los concursos de canto se manifiesta la superioridad femenina ya vista en las pensiones y la matrícula, aunque hubo algunos cursos en los que solo resultaron premiados alumnos.

Observemos a continuación las asignaturas en las que los premios fueron más numerosos: solfeo y piano.

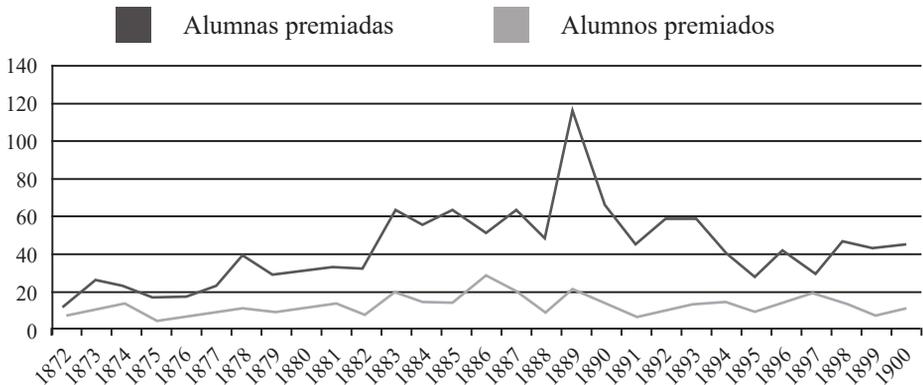


Gráfico 25. Premios solfeo 1872-1900

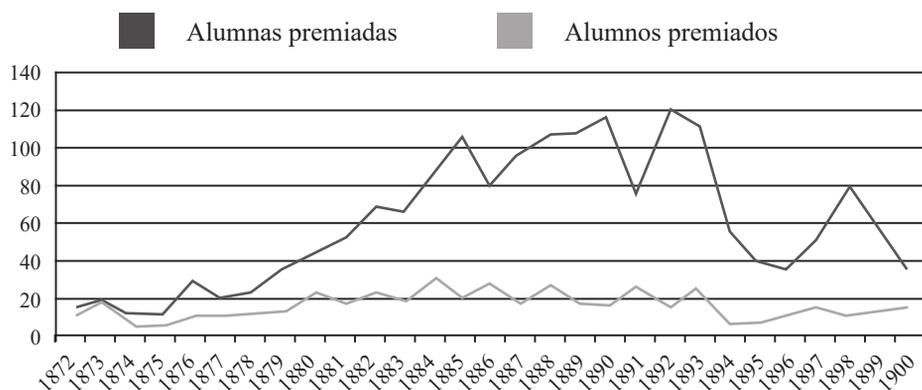


Gráfico 26. Premios piano 1872-1900

En ambas asignaturas los premios concedidos a las alumnas superan con diferencia a los de los alumnos, algo lógico dada su superioridad numérica.

En la clase de piano, en las listas de las piezas que se preparaban a lo largo del curso que se han podido consultar, se comprueba que habitualmente todos tocan los mismos estudios (Cramer, Czerny, Clementi y Moscheles) y fugas (Bach, Czerny). En cuanto a las obras de repertorio, suelen ser diferentes para cada alumno, independientemente de su sexo, aunque sí encontramos algunas que tocan ambos, como el *Concierto en sol menor* para piano de Mendelssohn y el *Impromptu* n° 1 op. 29 de Chopin<sup>496</sup>. Sin embargo, las obras específicas de concurso siguen siendo diferentes para cada sexo.

Tabla 8. Obras concursos piano<sup>497</sup>

AÑOS	ALUMNOS	ALUMNAS
1874 <sup>498</sup>	Chopin: Polonesa en mi b op. 22.	Mendelssohn: Serenata en si menor op. 43.
1877 <sup>499</sup>	Saint-Saëns: 2º concierto, primer tiempo.	Chopin: Scherzo en si bemol menor.
1881 <sup>500</sup>	A 1º premio: Chopin: Primera balada en sol menor. A 2º premio y accésit: Schumann: 2ª sonata, primer tiempo.	A 1º premio: Schulhoff: Sonata en fa menor, Andante y final. A 2º premio y accésit: Herz: 5ª Concierto, primer tiempo.

496 Leg. 21/59.

497 Copiamos la información tal y como figuran en los documentos; en algunos casos no aparecen todos los datos de las obras.

498 Leg. 21/56.

499 Leg. 23/17.

500 Leg. 24/46. Aunque el legajo se refiere a los concursos del curso 1879-1880, en el listado aparece la fecha de 1881. Hay algunos documentos de este año, probablemente trasapelados.

AÑOS	ALUMNOS	ALUMNAS
1882 <sup>501</sup>	5º y 6º: Herz: Concierto. 7º: Mendelssohn: Capricho en la menor.	5º y 6º: Hummel: Concierto en la bemol, primer solo. 7º: Herz: Gran Sonata de Bravura, 1º tiempo.
1884 <sup>502</sup>	5º y 6º: Weber: Gran Polonesa en mi mayor op. 72. 7º año: Beethoven: Sonata en do# menor op. 27.	5º y 6º: Mozart: Concierto en re menor, primer solo. 7º año: Mendelssohn: Allegro giocoso, Sere-nata y primer solo en si menor.
1886 <sup>503</sup>	5º y 6º: Weber: Sonata en re, primer tiempo. 7º: Mathias: Sonata en si menor, Andante y Scherzo.	5º y 6º: Dussek: Sonata en mi mayor, primer tiempo. 7º: Mendelssohn: Andante cantabile y presto agitato.
1890 <sup>504</sup>	Nota 1: 5º y 6º: Hummel: Bella caprichosa. 7º: Mendelssohn: Capricho en mi mayor <sup>505</sup> . Nota 2: 5º y 6º: Hummel: Concierto en si menor, primer solo. 7º: Chopin: Scherzo en si bemol menor.	Nota 1: 5º y 6º: Clementi: 5ª Sonata en do mayor. 7º: Mendelssohn: Andante cantabile y presto agitato. Nota 2: 5º y 6º: Dussek: Primer tiempo de la Sonata en sol mayor op. 35, nº 2. 7º: Mendelssohn: Primer tiempo del Concierto en sol menor.
1898 <sup>506</sup>	6º no figura. 7º: Mendelssohn: Capricho en la menor, op. 33.	6º: Chopin: Polonesa en si bemol obra póstuma, op. 71, nº 2. 7º: Mendelssohn: Primer tiempo del Concierto en sol menor.

En un somero análisis de las obras, no existen grandes diferencias de dificultad entre unas y otras, en general. Además, algunas de ellas en distintos cursos de adjudican a alumnas o a alumnos, como el *Scherzo en si bemol menor* de Chopin.

En todos los gráficos se observa el incremento de premios a lo largo de los años y cómo disminuyen de forma radical en 1895. A pesar de las medidas tomadas y cierto descenso en las buenas notas y los premios, su excesivo número seguía siendo un problema: todavía se repite en los discursos de 1903<sup>507</sup> y persistió posteriormente. Las críticas se centraban especialmente en la clase de piano. Aunque traspase los límites temporales de este trabajo, aludimos al

501 Leg. 25/64.

502 Leg. 26/69.

503 Leg. 27/63.

504 Leg. 29/42. Hay dos notas: la primera firmada por Mendizábal, Zabalza y Tragó, es decir, los numerarios, y la segunda por Fernández Grajal, Jiménez, Montalbán, Martín Boj, Monge, etc. No se aclara si se elegía una o si numerarios y no numerarios presentaban a sus alumnos con obras diferentes, opción esta menos probable.

505 No especifica el opus, por lo que no sabemos si es el perteneciente al Op. 33 o al Op. 118.

506 Leg. 33/7.

507 Memoria del curso de 1902 a 1903...

texto publicado por José Subirá en 1917 que aún reflejaba esta problemática, siendo especialmente duro con las niñas. Subirá criticaba la enseñanza en el Conservatorio y el poco interés de sus alumnos. Narra después un supuesto concurso en el que una señorita había tocado de forma lamentable; recrea la presunta deliberación del tribunal, que pasa de valorar el suspenso a otorgar un primer premio tras un dantesco diálogo, mientras otra alumna, mejor pianista, debe conformarse con un notable. Subirá fantasea después sobre el futuro de todos estos laureados:

Si se trata de muchachas, las menos se dedican a la profesión de leccionistas, tarea que según Arrieta de quien tomamos la expresión, es preferible a manejar el pedal de una máquina de coser. Las más han visto en la música un elemento decorativo [...] Mas aquel lujo no tenía nada de divertido, porque las ha hecho perder las mejores horas de su juventud mientras aporreaban las teclas en inacabable granizada de escalas y arpegios de todos los calibres, para tormento de ellas, de sus familias y de los vecinos. Después, muerto el padre y la madre y metida en la tumba la llave de la despensa, como de nada les servirá el piano, lo tienen que vender en almoneda, lamentando los años que perdieron sentadas junto a él. O bien se casan y la luna de miel primero, los sinsabores después, los chicos más tarde y, por último, su falta de humor o de tiempo para tocar hasta los pasodobles más bullangueros o los valeses más alegres, acaban por atrofiarles sus facultades de pianistas, y hasta se ganan miradas rencorosas aquel instrumento que les recuerda las horas de su mayor suplicio. Si se trata de muchachos llenos de ilusiones y ansiosos de nivelarse y aun de superar a los más insignes concertistas, la realidad de los hechos [...] les ha mostrado el verdadero valor de sus ilusiones, enseñándoles que son muchos los llamados y pocos los elegidos. Además, comprenden [...] que es preciso comer para vivir y ganar para comer [...] Entonces, se consagra la actividad a ocupaciones más lucrativas que la profesión artística [...] Muchos se dedican a la enseñanza para preparar sartas de futuros premios a quienes la juventud hará soñar con iguales preeminencias y a quienes la madurez cercenará ambiciones. Algunos se dedican a tareas burocráticas [...] sin perjuicio de seguir cultivando la música durante los ratos de ocio [...] Todo ello sin perjuicio de iniciar a los hijos en solfeo para que algún día puedan tocar el cuplet de moda, porque la madre, que suele llevar la razón, o tal vez la batuta en el seno del hogar, así lo impone. Así tendrá ella una diversión durante las horas que el marido dedique a matar el tiempo [...].<sup>508</sup>

En realidad la invectiva se dirige al Conservatorio y la prodigalidad de los premios, pero alumnas y alumnos no salen bien parados. Es especialmente cruel el desprecio hacia las posibles “leccionistas” y el que, centrándose en las críticas al centro y a la exposición de un hecho que sin duda existía, omite a los muchos discípulos de ambos sexos que se tomaban muy en serio su carrera y gracias a ella pudieron obtener un trabajo.

508 Subirá, José: “Fantasía Musical. Una alumna del conservatorio”, *Arte Musical*, Año III, Nº 70, 30-11-1917.

## Los premios de la Escuela Nacional de Música y Declamación: una controversia de largo alcance

La cuestión de los premios despertaba tales pasiones que eran frecuentes las reclamaciones, las cartas enviadas al centro, muy críticas, y los duros comentarios publicados en la prensa alertando sobre el tema. Los ataques se extendían al funcionamiento de la Escuela y a la enseñanza impartida en ella.

Entre todos estos textos nos detenemos en una carta dirigida a Manuel de la Mata, secretario de la Escuela, en 1893<sup>509</sup>, por la diversidad de temas que aborda y su tono mordaz. El autor se quejaba del desarrollo de las audiciones de los alumnos, en las cuales había tan numeroso público que se creaban violentas situaciones, para las que proponía variopintas soluciones; plasmaba la paradoja de que Arrieta, que antaño fuera enemigo del Conservatorio (se le atribuía haberlo denominado “desvirgatorio”), se encontrara entonces “muy a su gusto” en el cargo de director. Añadía algunas reflexiones “que son eco de las que oigo en todas partes, sobre ese Establecimiento musical”, comenzando por el excesivo número de alumnos, más de dos mil, de los cuales mil seiscientos eran “niñas o señoritas cuya mayor parte aspiran al título de pianistas (pocas, muy pocas, al arpa, instrumento completamente en desuso; alguna que otra al violín y al violoncello ¡Risum teneatis!<sup>510</sup>)”, para lo que dedicaban más de diez años. Continuaba:

En este tiempo se hace un abogado, un médico, un ingeniero, etc. estudios mucho más complejos y difíciles que los musicales. ¿Y todo para qué? Para perder el tiempo, el dinero y la paciencia, que pudieron aprovecharse mejor en otras cosas más útiles, fáciles y provechosas. Porque la gran mayoría de ellas no pasan de ser unas medianas, muy medianas pianistas, para ejecutar algunas fantasías cursis, nocturnos patosos, valsos vulgares, algo de Herz, de Mendelssohn, de Humel [sic], Chopin, y otros autores; por supuesto, con el pedal siempre levantado, y a mucho menor aire del que debe ser (vicios o defectos que he tenido muchas ocasiones de reprender y tratar de corregir, pero sin resultado); abusando de los *ra-llentandos* y *diminuendos* porque así creen dar más expresión, picando mucho las notas, ligando poco las frases, etc., etc. (irá usted viendo que entiendo la materia, y sepa usted que soy uno de esos aficionados inteligentes, de los aludidos antes, que ha perdido el tiempo, el dinero y la paciencia, por una exagerada y desmedida afición); en fin, la mar de defectos. Las que alcanzan primeros o segundos premios, ¡cómo se inflan de vanidad! ¡qué ínfulas! ¡qué aspecto tan orgulloso y desdenguado! ¡Se creen semidiosas y acreedoras de la admiración de las gentes! ¡Desdichadas! ¡Infelices! Unas y otras; así las que buscan en el piano un *modus vivendi*; como las que lo aprenden por gusto o afición, y todas, como un medio,

509 Leg. 30/93: 18-6-1893.

510 “¡Contened la risa!”. La hilaridad que le producía al autor de la carta la dedicación de las jóvenes a estos instrumentos es un claro reflejo de los prejuicios que limitaban la actividad musical de las mujeres.

un anzuelo o gancho para pescar algún aficionado incauto. Después de tres años de estudios de solfeo y de siete de piano, después de las consiguientes molestias, sobre todo para las mamás, después de gastos de importancia de comprar el instrumento [...] matrículas, métodos (que son bien caros), ejercicios de dos docenas de autores, ediciones de autores más o menos clásicos, etc., lecciones de repaso, regalos a los profesores, (esto merece párrafo aparte), gastos muchas veces hechos con dolorosas privaciones y hasta con sacrificios por las familias; después de algunos años de lucir [...] más o menos en reuniones y tertulias (porque hay que notar que no aprenden el piano por gusto o afición puramente subjetiva, por darse gusto a sí mismas y a sus papás, sino por un inmoderado y pecaminoso afán de exhibirse y querer lucirse ante las gentes, como si a estos les importara un bledo), después de todo esto, cuando se van convenciendo de la inutilidad de sus afanes, la ley física de la reacción obra los mismos efectos en lo moral, y aquellas que tantas ilusiones abrigaban caen en el más cruel y desconsolador desengaño. Van pasando los años, las lecciones son pocas y hay que darlas a costa de tantas molestias casi incompatibles con la idiosincrasia femenina: los incautos aficionados no acuden al cebo de las piezas musicales mejor o peor interpretadas: a ellos les gusta poco o casi nada esa música de piano, insulsa y fatigosa si es mediana o mala, difícil de apreciar y de comprender si es buena, y aun así, tiene que estar perfectamente ejecutada, pues peores que las malas composiciones, son las buenas cuando no se interpretan como deben serlo [...] ¡Ah! entonces reniegan de la música, del piano, del Conservatorio: ¡*vi maledico tutti!* Su mucha o poca afición trócase en odio; y por esto sucede aquí lo contrario que en todas las profesiones y estudios, esto es, que en vez de consolidar lo aprendido y adelantar con la práctica, van las pianistas, *diminuendo, perdendosi*, ir degenerando hasta casi olvidar el instrumento en el que cifraban tantas esperanzas, y las notas de sobresaliente obtenidas (con escandalosa prodigalidad) y los primeros o segundos premios y accésit (*ídem ídem*), han venido a ser agua de borrajas (esto merece párrafo aparte).

Y eso las solteras; otro tanto y más aún sucede con las casadas (y es muy justo y natural): con la casa, la familia, el cuidado y educación de los hijos, las faenas domésticas, etc. pierden completamente lo poco o mucho que supieron de piano, de modo que queda demostrado que *eso*, para maldita la cosa que sirve.

Lo dicho en cuanto a *ellas*: por lo que respecta a *ellos*, a los que aprenden música y piano, por desatentada afición, tarde llegan a comprender que han perdido el tiempo y el dinero, y lo que es peor aún, se han perjudicado en su carrera, oficio u ocupación de la que depende su porvenir y subsistencia.

¿De qué les ha servido tanto machacar dale que dale sobre el teclado, 4 ó 5 horas diarias? De hacer el tonto en esas apacibles y tranquilas reuniones de la clase media acomodada (de eso trataré luego) tocando algo de ópera o de música variada, y tal vez un poco de la clásica, o para que otros bailen, o acompañando el canto de aficionadas más o menos aceptables. Al cabo de algún tiempo esos *dilettanti* caen de su burro, desaparecen de su cerebro las telarañas musicales que lo perturbaban y se convencen de que, si su actividad, aplicación y constancia, la hubieran dedicado a otros ramos más útiles, y en especial a los que constituyen los profesionales, que son los necesarios, y en los que se debe procurar *a todo trance*, distinguirse y sobresalir, para honra y provecho, otra sería su suerte, su porvenir y su repertorio [...].

Hay que hacer notar la similitud de los argumentos que expone el autor de la carta con los del texto de Subirá, a pesar de los más de veinte años que los separan. Destacan las superficiales alusiones a aquellas alumnas que pretendían hacer de la música su “modus vivendi”, como si no tuvieran importancia y omitiendo el hecho de que esta era una de las pocas salidas profesionales que se les ofrecía a las mujeres, asunto que merecía más atención, mientras se detiene largamente en aquellas para las que la música era una afición que debían abandonar cuando se entregaban a sus (naturales) obligaciones, habiendo desperdiciado su juventud. Aun siendo cierto, desgraciadamente, en muchos casos, y sin olvidar que en último término los argumentos se utilizan para atacar al Conservatorio, realmente parece una campaña para desalentar a las posibles aspirantes. Tras este lapidario párrafo, en el que salen mal parados tanto las alumnas como los alumnos, pero especialmente las primeras, el autor de la carta arremetía contra la música en general: “la música es la más vaga, indeterminada, caprichosa, voluble, abstrusa, etc. y hasta voy a decir inútil, de las bellas artes. Todo en ella es efímero, pasajero, fugaz, veleidoso, incongruente, inconstante, y no sé cuántas cosas más por el estilo”. Continúa hablando de las modas, de los muchos compositores caídos en el olvido, de los hábitos musicales de la aristocracia, del pueblo y de la clase media, cuyas reuniones eran satirizadas y ridiculizadas por los periódicos y donde antes sí había una verdadera afición musical:

En esas reuniones se rinde culto al arte musical, o sea a la buena música de cámara [...] pero ejecutada por lo general por aficionados entre los que los hay notables y sobresalientes. Las reuniones, cada día más escasas [...] eran lo más grato que había en Madrid hace 20 años [...] Hoy han degenerado completamente: la música de canto interesa algo y se oye en silencio; pero la de piano pocos la escuchan [...] Y hay que convenir que las más de las veces tienen razón. ¡Qué composiciones tan ramplonas y pedestres! ¡Qué ejecución tan detestable! ... ¡Y qué afán de querer tocar composiciones que se hallan muy por encima del mérito o suficiencia del (o de la) individuo [...].

La carta resulta un crudo retrato de la situación de la música en la sociedad del momento. Pero, a pesar de las digresiones, su objetivo principal era el Conservatorio. Hablaba de los regalos que los (y las) discípulos se veían obligados a hacer a los profesores, en sus cumpleaños y los de sus esposas y hasta de sus hijas. Decía que en el establecimiento había personas que promovían suscripciones y comprometían a todos:

[...] saben muy bien lo que necesitan o desean los favorecidos y proponen los regalos que deben hacerse, siempre cosas de valor, muebles, objetos de arte [...] de tal modo que todo el personal del Conservatorio tiene sus casas suntuosamente puestas, a costa de los discípulos. No hay que dudar de que esto constituye un grave abuso, y no digo más.

### Se ocupa de los premios de nuevo:

Lo mucho que se prodigan los premios y notas de sobresaliente y el poquísimos mérito de los agraciados: esto es tan patente y conocido, que ya no se hace aprecio alguno de esos títulos y eso redundando en desprestigio y vilipendio del establecimiento. Yo mismo he creído que algunas señoritas faltaban a la verdad cuando decían haber obtenido premios en los concursos, y resultar ser cierto ¡Qué poco se exige pues para alcanzar estas honrosas distinciones! Es preciso, Sr. Mata, ser más severo, exigir más condiciones, mayores pruebas para otorgarlos. Lo que hoy se hace es hasta ridículo: una composición que se designa con 4 ó 5 meses de anticipación, para que tengan tiempo sobrado de machacar a la vecindad; con ejercicio elegido y un trozo de música para leer de repente, que es una irrisión por lo fácil, y aun así, aquella pieza principal se la cercena y recorta de un modo ignominioso, suprimiendo lo más difícil (como sucede con el *Capricho* brillante op. 22, de Mendelssohn, que le suprimen todo el final, que es lo más difícil y brillante). Preciso es modificar todo esto, para honra del establecimiento y respetabilidad de ese protomusicato y su vetusto director. Nota: suprimanse los accésit, que quieren decir “quiero y no puedo” esto es pura cursilería musical. Basta con primeros y segundos premios. También dicen por ahí (y me cuesta trabajo darle crédito) que esos premios se obtienen por dinero (cuando se suponen las condiciones para aspirar a ellos); y que la tarifa es, mil reales los primeros y quinientos los segundos. Si es así, sería altamente censurable y esto encajaría en algún artículo del código penal.

Aun en el caso de que las situaciones planteadas puedan estar presentadas de manera muy exagerada, el panorama que se muestra de la música en la sociedad en general, y del Conservatorio en particular, es bastante preocupante. No eran escasas las argumentaciones similares, en pugna con otras más optimistas que resaltaban las excelencias de la música, lo benéfico de su pujante presencia en la vida social del momento y las loas al Conservatorio. En el caso de los comentarios relacionados con la Escuela, frecuentemente se perciben cuestiones personales de los firmantes o del periódico en cuestión a favor o en contra de la misma o de alguno de sus miembros. Hay que añadir que Arrieta fue un personaje especialmente controvertido, hábil y bien relacionado, pero que también tuvo muchos enemigos. Algo inevitable dada su posición. Ya se han mostrado algunos ejemplos de las críticas que suscitaba su gestión.

Ya años antes encontramos también severas críticas al Conservatorio en cartas enviadas al centro. En 1875 Arrieta afirmaba en un discurso que “la eterna cuestión de las injusticias atribuidas a los jurados” debían ser promovidas por alguien que no había obtenido premio, y que había recibido un anónimo en el que le llamaban “hombre inmoral, venal, hipócrita” y era amenazado, y aseguraba que continuaría el rigor en los exámenes<sup>511</sup>. En 1878 recibió una misiva en la que se acusaba al centro de no conceder los premios a quienes lo merecían y se

511 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1875 a 1876...*

denunciaba que tres meses antes de los concursos ya estaban vendidos. Además decía el remitente tener constancia de que los que habían comprado el premio ya tenían estudiada y preparada, varios meses antes, la pieza que había de leerse a primera vista. Exhortaba a Arrieta a arreglar todo el asunto, pues de lo contrario algún día respondería de todas las injusticias que “a su sombra” se cometían<sup>512</sup>.

Las sospechas sobre la manipulación de los premios en los concursos no se limitan a la clase de piano. En otra carta de 1880 se afirmaba que el tribunal que había juzgado el trabajo de armonía de las tres alumnas concurrentes había sido “engañado y sorprendido porque dicho trabajo no es original de la persona agraciada y sí un arreglo hábilmente corregido”. El remitente se dirige a Arrieta: “Si V. E. no encuentra la mano que lo ha hecho... el público y la prensa se encargarán mañana de aclarar la verdad. Este y otros muchos abusos puede corregir V. E. si estudia un poco el asunto”<sup>513</sup>. También afirmaba que los alumnos de sexto y séptimo de piano apenas habían recibido más que “siete malas lecciones”. Las acusaciones vertidas contra Arrieta y el centro eran muy graves. En el propio claustro se discutían casos de irregularidades.

Un tema muy controvertido era el de las lecciones particulares impartidas por los profesores del centro a los alumnos del Conservatorio. Hubo normas para regular o prohibir esta situación. En un claustro de 1875, además de discutir la conveniencia o no de impartir estas clases y en qué condiciones, se condenaba expresamente el que un profesor obligara a dar elecciones particulares retribuidas, ofreciendo a los alumnos en compensación un premio en los concursos públicos. Según las actas de esta sesión, había establecimientos donde estos abusos eran aún más escandalosos que en la Escuela Nacional de Música, lo cual motivó la publicación de un Real Decreto para regular esta situación<sup>514</sup>. En 1893 este seguía siendo un problema latente<sup>515</sup>.

En una misiva dirigida a Arrieta en 1883, el remitente (“Allegro”) exponía no haber visto nada sobresaliente en los concursos de piano, aunque todos los años se entregaban diez o doce primeros premios. Entre otras razones, destacaba el corto espacio de tiempo en el que se preparaban las obras de concurso (apenas dos o tres meses) y las inevitables recomendaciones. Tildando la situación de escandalosa, proponía algunas ideas para solucionarlo: mayor exigencia, sugerencias acerca del repertorio y el procedimiento de la oposición y limitar el

512 Carta firmada por José Pérez, 23-10-1878 (Leg. 24/2).

513 Leg. 24/46: 1880, firmada por A. Garçon. El mismo año el padre de una concurrente también escribió una carta denunciando presuntas irregularidades.

514 Real Decreto de 22-10-1875. Véase *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 7-11-1875.

515 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 19-11-1893.

número de premios. Finalizaba la carta con una amenazadora posdata, en la que expresaba que si no se corregían los abusos “sabr  el público en general cómo se otorgan las mercedes en esa escuela, puesto que trataremos el asunto en la prensa”<sup>516</sup>. Y, efectivamente, la prensa de la época se ocupó de este tema con frecuencia.

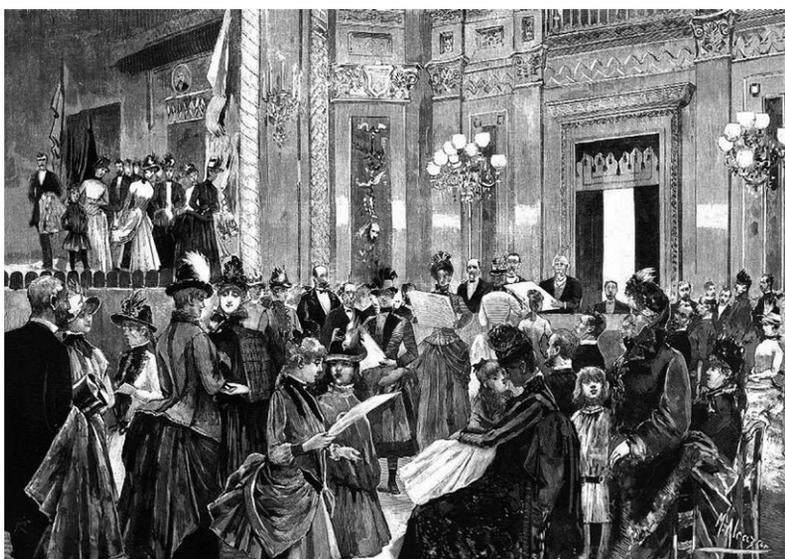


Imagen 10. Entrega de diplomas de premio a las alumnas 1887<sup>517</sup>

Sin embargo, frente a críticas demoledoras y furibundas, también encontramos defensores del centro y halagadoras crónicas de las entregas de premios. Desde el nacimiento del Conservatorio era habitual que la prensa diera noticia de los actos celebrados en el mismo, incluyendo los concursos a premios y los nombres de los ganadores. Especialmente a partir de la década de los ochenta con frecuencia se incluían breves reseñas biográficas de los agraciados.

*La Correspondencia Musical*, por ejemplo, era poco menos que la gaceta del Conservatorio. Al igual que otras publicaciones, informaba puntualmente de los actos realizados en la Escuela, tanto concursos como funciones u oposiciones. Generalmente el tono es amable y no faltan halagos hacia el establecimiento, sus profesores y sus alumnos. También se suele destacar, cuando es el caso, al hablar de reconocidos artistas que habían estudiado en él. Es frecuente que

516 Leg. 26/12.

517 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXI, N  45, 8-12-1887. Dibujo tomado al natural en la entrega el 22 de noviembre.

diversas publicaciones informen sobre las veladas y actuaciones realizadas en el centro por alumnos y profesores, citando a los participantes y el repertorio, repletas de parabienes y celebrando estas iniciativas, como la noticia aparecida en la *Gaceta Musical de Madrid*, donde al informar de los ejercicios lírico dramáticos realizados se felicita a todos los participantes, destacando por ejemplo a Rosa Izquierdo que “le honra [a Monasterio] por la manera que tiene de arrancar al violín tonos de una agradabilísima suavidad”<sup>518</sup>. O en *La Época*, tras una función realizada por los alumnos: “Demos la enhorabuena al Sr. Arrieta [...] por el resultado que se obtiene con estas fiestas, en que tanto se desarrolla la afición y aplicación de los alumnos y alumnas de la Escuela de música”<sup>519</sup>.

*La Ilustración Musical Hispano-Americana* dedicó, a finales de los años 80, varios números a las alumnas premiadas en el Conservatorio, con datos biográficos y profesionales<sup>520</sup>. También publicó algunas elogiosas reseñas de Arrieta<sup>521</sup>.

Otras publicaciones no son tan conciliadoras. En algunas las críticas al Conservatorio se convierten en auténticas cruzadas, siendo constantes los artículos en su contra. Esto sucedió a lo largo de todo el siglo, pero ahora nos detenemos en algunos ejemplos de este último tercio.

Encontramos uno de los numerosos ataques a la Escuela a través de sus alumnas en 1896, en *El Liberal*, en un artículo en el que al informar sobre el debut de una joven cantante, Trinidad Pérez, se decía que era de las que valían y “no de ese montón anónimo de señoritas más o menos premiadas, que luego no se gradúan ante el respetable tribunal del público”<sup>522</sup>, comparación que muestra lo fuertemente imbricada que estaba en la opinión pública la idea de que los premios eran injustos y excesivamente benevolentes.

518 *Gaceta Musical de Madrid*, Año III, Nº 2, 27-12-1877.

519 *La Época*, Año XXXIII, Nº 10226, 20-12-1880.

520 Por ejemplo, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888; Nº 16, 15-9-1888; Año II, Nº 2, 27-1-1889.

521 Por ejemplo, *Ilustración Musical Hispano-Americana* Año I, Nº 11, 30-6-1888.

522 *El Liberal*, Año VIII, Nº 6224, 17-10-1896. No sabemos si fue alumna del Conservatorio. No aparece entre las premiadas en los años anteriores a su debut. En la misma nota se dice que era discípula de Fernández Caballero.



Imagen 11. Primeros premios de piano, clase de Mendizábal, 1888<sup>523</sup>

Varela Silvari, desde la dirección del *Boletín Musical y de Artes Plásticas*<sup>524</sup>, destilaba especial acritud hacia el Conservatorio, del que fue nombrado profesor honorario en 1889 y como tal formó parte de tribunales de oposición de profesores. Mantuvo un sostenido ataque hacia Arrieta<sup>525</sup>. En el mejor de los casos aparecía en su publicación un lánguido “la última sesión lírica de la Escuela Nacional de Música, como presumíamos no ha ofrecido particularidad digna de ser consignada”<sup>526</sup>. Pero habitualmente era mucho más duro. En 1895 pedía al ministro de Fomento que reorganizara el establecimiento y acabara con su “reconocida deficiencia e inutilidad”<sup>527</sup>. En 1896 decía hablar en nombre de un

523 Aparecen, de izquierda a derecha, Inés Salvador, M<sup>a</sup> de Prados López, Maximina Moradillo, Vicenta González, Gloria Keller y Dolores Badiola (*Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, N<sup>o</sup> 15, 30-8-1888). En otros números se publican los retratos de los premiados de otras clases.

524 Inicialmente se denominó *Boletín Musical*, cambiando su nombre al poco tiempo.

525 Cortizo cita en varias ocasiones los ataques de Valera Silvari a Arrieta desde el *Boletín Musical* en 1893 y 1894, hasta la muerte del segundo (Cortizo, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998), pero más allá del director, las críticas hacia la Escuela continúan publicándose años después del fallecimiento de este, como se puede observar en los ejemplos que citamos en el texto. Cortizo dedica un capítulo de este libro a la gestión de Arrieta al frente del centro. Remitimos a él para ampliar la información sobre este periodo. En 1894 Valera Silvari se presentó para ocupar la plaza de profesor de conjunto vocal del Conservatorio, vacante por la muerte de Vázquez, sin obtenerla (Sánchez de Andrés, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo y el institucionalismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009, p. 519). Aunque su oposición al centro databa de antes, es posible que este hecho reforzara sus ataques.

526 *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N<sup>o</sup> 9, 10-2-1894.

527 *Ibidem*, N<sup>o</sup> 49, 10-10-1895.

padre angustiado, que había acudido a la redacción pues su hija había ingresado años atrás en la clase de piano y, según él, no había adelantado nada y no recibía estímulos de nadie. Se pedía, en vista de esa “y otras mil análogas denuncias”, que se reorganizara la Escuela de una vez. La claridad de su postura es rotunda, al terminar el texto con un “se continuará si es preciso”<sup>528</sup>. Estas críticas no impiden que se elogiara los méritos de artistas que habían estudiado en la Escuela años atrás, como en la biografía dedicada a Amalia Anglés (cuyo talento estaba fuera de toda duda, además de haber estudiado en el centro hacía cincuenta años y fallecido hacía casi cuarenta)<sup>529</sup> o en la halagadora nota dedicada a Asunción (Rodríguez) Lantes en 1894, que había estudiado también en Italia, donde había debutado ese mismo año. Se incluía la conmovedora circunstancia de que, habiendo fallecido su padre tres años antes, quedó la interesada “como único sostén de su madre y cinco hermanas, a cuya subsistencia atiende con maternal solicitud”<sup>530</sup>. Este tipo de alusiones a cómo con su trabajo las mujeres mantenían a sus familias eran muy frecuentes, adornando a las aludidas con una halo de respetabilidad y sacrificio muy “femenino” que las alejaba de una imagen excesivamente independiente, o, especialmente en un entorno considerado tan peligroso para su honra, frívola o vanidosa. También son casi inevitables, junto a la enumeración de sus talentos artísticos, las referencias a su belleza o a sus excelencias como madres, si era el caso.

A pesar del evidente problema de los premios y el alcance de las críticas, la Dirección General de Instrucción Pública, en respuesta al envío de los listados correspondientes a las matrículas y los premios, felicitaba cortésmente a la Escuela anualmente por los resultados obtenidos, felicitaciones de las que Arrieta informaba puntual y orgullosamente en claustros y discursos.

El análisis de esta controversia no puede cerrarse sin insistir en un hecho para nosotros destacable. Vemos que la mayoría de las críticas a la formación impartida en el centro y la concesión de premios se centran casi exclusivamente en las alumnas, dando por sentado que eran ellas las únicas beneficiarias de estas irregularidades<sup>531</sup> y las culpables de la masificación de las clases y del

528 *Ibidem*, Nº 57, 25-2-1896.

529 *Ibidem*, Nº 24, 25-9-1894.

530 *Ibidem*, Nº 30, 25-12-1894.

531 En su interesante tesis sobre el conservatorio de Valencia, Fontestad, ante el análisis de los resultados obtenidos por alumnos y alumnas, insiste en varias ideas. Por un lado, que la mayor afluencia de mujeres que de hombres al centro se justifica por la necesidad de adquirir una formación de adorno, ya que, dado el papel reservado a las mujeres, “la enseñanza musical impartida al sector femenino se convertía automáticamente en enseñanza de adorno”, más que enfocada a una “profesión lucrativa y con porvenir”, mientras que los hombres lo hacían para ejercer una profesión. Una afirmación demasiado radical, teniendo en cuenta además que en su tesis habla de varias mujeres profesionales. Por otro, explica los mejores

consecuente deterioro de la formación impartida en el Conservatorio. Como se ha podido comprobar, la posible benevolencia y los privilegios eran extensivos a ambos sexos, algo que apenas aparece. Peña y Goñi sí alude a ello:

Antaño, cuando un hijo de familia no servía para nada, se le enviaba al Conservatorio de música y ¡salud! [...] Hoy existen ya dos hospicios de la ignorancia. Al que no sabe nada se le mete en el Conservatorio o... en la redacción de un periódico [...] Los alumnos del Conservatorio que no quieren aprender, y aun los que aprenden, llevan en el pecado la penitencia; concluyen la carrera, y ya están aviados para morir de hambre.<sup>532</sup>

Sin embargo, son más frecuentes los comentarios como los que aparecen incluso en una semblanza de José Tragó, publicada en 1901, en la que se cita que ganó primer premio en el Conservatorio, yendo después a estudiar a París, y parece que para resaltar su indiscutible talento se añade el desde nuestro punto de vista un tanto extemporáneo comentario siguiente: “Porque triste es decirlo, en aquella época nuestra Escuela Nacional de Música daba los primeros premios a porrillo y hubo señorita que después de tenerlo, se vio obligada a tomar lecciones de un pianista de café”<sup>533</sup>. Resulta incomprensible la necesidad de citar esta circunstancia para ensalzar la figura del maestro.

---

resultados de las alumnas en la laxitud de los profesores en la formación femenina, si bien reconoce que también existía benevolencia en el caso de los alumnos (Fontestad Piles, Ana: *El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2006). Repetimos que esta situación existía, pero que requiere un análisis más profundo; a lo largo de nuestro estudio encontramos que no era algo aplicable a todos los casos y que eran muchas las excepciones. Una visión más afín a la nuestra es la expresada por Sánchez Huedo, que en su análisis de la vida musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX describe la educación que en general recibían las jóvenes y el componente de adorno, pero también habla de las mujeres (y hombres) que tratan de mejorar el estatus de estas y de aquellas que pretenden hacerlo a través de su trabajo gracias a una mejor instrucción (Sánchez Huedo, Olga: *La actividad artístico-musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2004). También Sarget Ros apunta la opción profesionalizadora como explicación del incremento de alumnas en los conservatorios (Sarget, M. A.: “Rol modélico del Conservatorio...”, p. 126).

532 Peña y Goñi, A.: *De buen humor*, Madrid, Zozaya, 1902, pp. 254-255.

533 *Iris*, Nº 98, 23-3-1901.

### **III. LAS PROFESORAS EN EL CONSERVATORIO DE MADRID**

Es innegable que a lo largo del siglo XIX las mujeres numerarias en el Conservatorio fueron minoría, tanto en relación al número total de numerarios hombres como al de profesoras que ejercieron en el mismo. También lo es que en cualquiera de las categorías que ocuparon a veces se vieron desplazadas por sus homólogos masculinos, aunque a menudo no sea fácil discernir entre una verdadera discriminación o si la realidad era que ellas reunían menos méritos. Pero lo cierto es que la presencia de profesoras de distintos tipos fue más que significativa, en torno a ochenta, y que gozaron de los mismos derechos y obligaciones que sus compañeros.

Para facilitar el seguimiento de este capítulo, insertamos en los apéndices una tabla donde se reflejan las principales disposiciones que existieron acerca del profesorado, los distintos tipos de maestros bajo distintas normativas y sus requisitos<sup>1</sup>.

#### **1. LOS INICIOS. 1830-1957**

Según el primer reglamento del Conservatorio los maestros eran nombrados por real orden a propuesta del director del establecimiento. Para ello se tenían en cuenta los méritos profesionales de los candidatos: reconocida carrera como intérprete, docente o compositor, la publicación de métodos, etc. Bajo esta premisa era difícil poder nombrar profesoras. Eran escasas las que tenían la posibilidad de cumplir estos requisitos. Las dificultades para acceder a unos estudios y a una carrera pública imposibilitaban que hubiera mujeres con méritos suficientes para poder competir con los hombres.

En la cuestión formativa, fue precisamente el Conservatorio de Madrid el que abrió las posibilidades de instruir mujeres profesionales, aunque parecen ser

---

1 Véase Apéndice 2.3.

pocas las que ejercieron en el propio centro en proporción al inmenso número de niñas y jóvenes que pasaron por sus clases. Hay que tener en cuenta en ello varios factores que se pueden resumir en las dificultades para ser consideradas fuera del campo de la enseñanza privada, los obstáculos para ser reconocidas como intérpretes de valía, más allá de las cantantes, las que comenzaron una carrera profesional que se vio truncada al contraer matrimonio, las que estudiaron sin intención de trabajar, etc.

En la primera plantilla, se nombró a la profesora de arpa por “hallarse [...] con los suficientes conocimientos para su desempeño en la citada plaza”<sup>2</sup>. Cuando más tarde se formó a la niña Josefa Jardín para ser la maestra de este instrumento, fue también porque ya se había mostrado como una precoz y excepcional intérprete. Es decir, el problema no era tanto el hecho de discriminar a las mujeres en determinados puestos (aunque las convenciones de la época tenían un peso importante) como la dificultad de encontrar profesionales debidamente preparadas. En caso de haberlas, no parecía haber reparo en contar con ellas. Bien es verdad que el arpa era un instrumento especialmente feminizado.

El primer reglamento no establece distintos tipos de maestro, aunque algunos tienen atribuciones especiales<sup>3</sup>. Con el tiempo aparecieron diferentes figuras. A través de diversos documentos sabemos que durante este primer periodo no tenían derecho ni a jubilación ni a cesantía, derechos de los que sí gozaban otros empleados del Gobierno.

En el capítulo VII se enumeran las obligaciones de los profesores y se establece cómo debían regir sus clases. Se insiste en la separación de alumnos y alumnas al indicar que no entrarían en el departamento más que a las horas de docencia. Cada maestro presentaba al director para su aprobación los tratados que pensaba utilizar. Los profesores firmaban la hora de entrada y salida de sus clases, anotaban las faltas y retrasos de los alumnos y hacían constar si cada uno era “*asistente u omiso; aplicado o negligente; perspicaz o torpe; quieto o inquieto*”<sup>4</sup>. No se podía tutear a los alumnos, hablar de nada que no concierne a la lección ni enseñar nada que no fuera lo estrictamente propio de ella. Eran responsables de cualquier desorden ocurrido en sus clases. Debían asistir a los ensayos y conciertos. Cada maestro podía nombrar repetidor al alumno o

2 Libro 160: *Órdenes generales...*: 24-8-1830.

3 El maestro de contrapunto (composición) debía enseñar armonía a los internos y a los auxiliados externos, componer obras de música o instrumental o vocal si el director se lo ordenaba y sustituir a este en caso de ausencia o enfermedad. El maestro de clave (así figura, aunque era de piano) y acompañamiento también tenía las dos últimas obligaciones. La Junta Facultativa estaba compuesta por el director, el maestro de contrapunto, el de clave y el de violín.

4 *Reglamento interior...*1831

alumna que lo mereciera, lo cual le servía de recomendación en la distribución de los premios.

No hay referencias en este primer reglamento a profesores o profesoras excepto la indicación del lugar en el que debía sentarse en las Juntas “la profesora de arpa”. Salvo las dos que se ocuparon sucesivamente de esta clase, no hubo más numerarias en el centro durante este periodo. Si hubo repetidoras y, lógicamente, mujeres entre el personal encargado de apoyar la estancia en el departamento de alumnas.

En la Real Orden de 15 de julio de 1830<sup>5</sup> figuran las plazas, los sueldos y los nombres de la mayoría de los designados. La plantilla figura como sigue, aunque hemos incluido algunos cambios que se produjeron al poco tiempo de publicarse esta real orden:

Tabla 9. Primera plantilla del Conservatorio

CLASES	SUELDOS (rs. anuales)	PROFESORES
Director y maestro de canto	30000	Francisco Piermarini
Composición	20000	Ramón Carnicer
Piano y acompañamiento	20000	Pedro Albéniz
Violín y viola	20000	Pedro Escudero
Solfeo	8000	Marcelino Castilla <sup>6</sup>
Solfeo	8000	Baltasar Saldoni <sup>7</sup>
Violoncello	7000	Francisco Brunetti
Violoncello		Felipe García Hidalgo <sup>8</sup>
Violoncello	7000	Juan Antonio Rivas <sup>9</sup>
Contrabajo	4800	José Venancio López
Flauta, octavín y clarinete	6000	Magín Jardín
Oboe y corno inglés	4800	José Álvarez
Oboe y corno inglés	6000	Pedro Broca <sup>10</sup>

5 *Gaceta de Madrid*, N° 103, 26-8-1830.

6 Unos días después del nombramiento cesa por problemas de salud (Leg. 0/159).

7 Nombrado por Real Orden de 19-10-1830, por renuncia de Marcelino Castilla.

8 Nombrado el 4-8-1830, sustituyendo a Francisco Brunetti (*Memoria acerca... 1892*, p. 321; Leg. 1/4). Cesa poco después.

9 Nombrado por Real Orden de 4-10-1830, en lugar de Felipe Hidalgo

10 El dato del sueldo está tomado del Leg. 0/403, año 1832. En el presupuesto previsto para 1832, aparece 4800 (Doc. Bca. 1/10).

CLASES	SUELDOS (rs. anuales)	PROFESORES
Fagot	4000 <sup>11</sup>	Manuel Silvestre
Trombón	4000	Francisco Fuster <sup>12</sup>
Trombón	4000	Domingo Broca <sup>13</sup>
Trompa	6000	José de Juan <sup>14</sup>
Clarín	4000	José de Juan Martínez (músico del Cuerpo de Guardia de S. M.)
Un maestro de arpa [sic] <sup>15</sup>	8000	Celeste Boucher
Un maestro de lengua y secretario del director	8000	Wenceslao Muñoz
Lengua italiana	6000	Manuel Pieri
Baile	4500	Andres Beluzzi
Literatura		Félix Enciso de Castrillón
Administrador	12000	Francisco Minguella de Morales
Rector espiritual	3500	Robustiano Yusta
Rector espiritual		Rafael González
Directora departamento de alumnas	10000	Clelia Piermarini
Subdirectora departamento alumnas	3000	María Teresa Lafont
Ayudante departamento alumnas	2000	Susana Porta

Salvo entre el personal de servicio y las encargadas del departamento de alumnas, algunas de las cuales tenían a su cargo la formación de ciertas materias generales (italiano, historia sagrada...), no hay mujeres.

Excepto el maestro de arpa y el secretario, todas las plazas ya estaban adjudicadas y figuraban los nombres correspondientes. Durante los primeros meses hubo varios cambios en esta primera plantilla. También aparecen los nombres de las empleadas del departamento de alumnas; no así los de los demás trabaja-

11 En 1832 se recomienda aumentarle 2000 reales el sueldo (Legs. 0/403 y 408). En 1833 se le concede aumento de 1000 reales. En la misma fecha se concede otro aumento al maestro de literatura (Legs. 0/117, 2/34, 2/86).

12 Con fecha 4-8-1830 se nombra a Domingo Broca en su lugar (Leg. 1/4), aunque en la *Memoria acerca...1892* aparece que cesó en 1851, año en que falleció.

13 Nombrado el 4-8-1830 (*Memoria acerca...1892*, p. 321; Legs. 0/158, 0/403, 1/4).

14 Falleció en 1855 (*Gaceta Musical de Madrid*, 15-4-1855). En la *Memoria acerca...1892*, figura su jubilación en 1882, al igual que en "el otro" José de Juan, profesor de trombón, así que parece una errata.

15 Mme. Boucher fue nombrada el 8 de septiembre.

dores no docentes.

La diferencia entre los sueldos es significativa. Hay disciplinas que cuentan con más prestigio que otras. También influye el reconocimiento y trayectoria del profesor elegido. Hubo protestas por estas diferencias. La maestra de arpa no estaba de acuerdo y hay constancia de que al menos un profesor protestó sumamente ofendido por ello<sup>16</sup>.

La plantilla inicial por tanto, salvo la excepción de la profesora de arpa, estaba constituida solo por hombres. Este hecho y la cita de la exposición del reglamento acerca de la formación de profesoras que en su momento sustituyeran a los profesores en la formación de alumnas parecen sugerir que por entonces no había mujeres preparadas para asumir estas enseñanzas, quizás por la inexistencia de un centro educativo apropiado para ello, más que una discriminación manifiesta. La elección de una extranjera para la clase de arpa y otras circunstancias sobre esta plaza así pueden hacerlo parecer.

Para la Escuela de Declamación se añadieron las siguientes plazas<sup>17</sup>: un profesor de declamación (Joaquín Caprara<sup>18</sup>), con 9000 reales anuales; 2º de declamación, 7000; literatura castellana, 6000; 1ª educación (leer, escribir y gramática castellana), esgrima (Faustino Zea<sup>19</sup>) y rector espiritual, 4000 cada uno; baile (Andrés Beluzzi), 2000; portero, 3000. El maestro de baile era el mismo que el de la sección de música, siendo los 2000 reales del sueldo añadidos al que ya disfrutaba por su puesto en dicha sección.

Hubo otros nombramientos hasta la reforma de 1838<sup>20</sup>, todos hombres exceptuando a Josefa Jardín para la clase de arpa.

Con la reforma de 1838, la plantilla quedó como sigue<sup>21</sup>: un profesor de

16 José Álvarez, maestro de oboe y corno inglés con sueldo de 4800 reales anuales, escribió a Piermarini en julio de 1830 ofendido por tener el mismo sueldo que el profesor de contrabajo, cuando él además tenía dos clases. No entendía el desaire de proponerle para pagarle mucho menos que a otros profesores. Citaba sus méritos y el favor que tenía del rey. Finalmente fue nombrado Pedro Broca en su lugar, aunque más tarde aparece Álvarez de nuevo en el puesto (Legs. 0/519, 1/6, 1/8).

17 Información extraída, entre otros documentos, de la Real Orden de 6-5-1831 creando la Escuela de Declamación, y presupuesto de 1832 (Doc. Bca. 1/10; Leg. 1/54).

18 Nombrado por Real Orden del 5-5-1831. En la *Memoria acerca...1892* figura 5 de marzo, pero en otros documentos se comprueba la fecha correcta (Leg. 1/54). En la misma orden se nombra a Rafael Pérez, pero no tenemos más noticias sobre él.

19 Nombramiento el 29-7-1831 (*Memoria acerca...1892*, p. 322; Leg. 1/62).

20 Carlos Latorre y José García Luna en Declamación, Juan Díez y Luis Veldrof en violín, Ángel Inzenga, Felipe Celli y Basisli Basili en canto, José Álvarez en oboe y corno inglés, José Nonó y Manuel Moya en solfeo. El paso de algunos de ellos por el centro fue muy breve.

21 Entre las nuevas disposiciones, dado el precario presupuesto del que se disponía, se decidió que las clases que no recibieran suficientes alumnos serían suprimidas. Esta orden explicaría la aparición y desaparición de varias asignaturas y las diferencias de sueldo entre los profesores, justificadas no solo

composición, con sueldo de 14000 reales anuales; uno de piano y acompañamiento y otro de canto, 12000 cada uno; dos de solfeo, 8000 y 4500 respectivamente; uno de violín, 10000; uno de violoncello, uno de contrabajo, uno de oboe y uno de clarinete, 5000 cada uno; uno de fagot y otro de trompa, 4600 cada uno; dos de declamación, 10000 y 8000; uno de literatura, 6000; uno de italiano, 4000 y Josefa Jardín en la clase de arpa, también 4000<sup>22</sup>.

Con esta reforma<sup>23</sup> el Conservatorio sería dirigido por un viceprotector, sin retribución<sup>24</sup>. Se creaba una Junta auxiliar facultativa, compuesta de los profesores de composición, piano, canto, violín, los dos de declamación y un secretario. Seguían sin disfrutar de derechos de jubilación o cesantía en el caso de cesar en el servicio o ser suprimidas sus plazas. Se ordenaba cancelar las clases menos concurridas, para poder atender mejor a las demás en su dotación<sup>25</sup>. Los empleados que no figuraban en la plantilla publicada en la orden del uno de octubre serían nombrados por el viceprotector. Entre las decisiones tomadas a partir de 1838 hay una Real Orden que determinaba que los profesores sustitutos cobrarán la tercera parte del sueldo que percibían los titulares<sup>26</sup>.

La nueva normativa no modifica el procedimiento de acceso de los profesores, pero en 1849 se plantea por primera vez la necesidad de convocar una oposición, para la plaza de clarinete, por no ser aprobada la propuesta de la Junta auxiliar facultativa<sup>27</sup>. A pesar de este precedente, no tenemos noticias de que para los demás nombramientos producidos durante este periodo se realizara oposición alguna, salvo la de la plaza de contrabajo, en 1852, que ganó José Puig<sup>28</sup>.

---

por el prestigio de sus respectivas materias sino también por el número de alumnos.

- 22 Clases a que ha de quedar reducido el Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, con los sueldos asignados a cada una y profesores que ha tenido a bien nombrar S. M. la Reina Gobernadora por Real Orden de 1 de octubre de 1838.
- 23 Reales Órdenes de los días 29-8-1838, 23-9-1838 y 1-10-1838.
- 24 Ejercieron este cargo el Conde de Vigo (29-8-1838), José Aranalde (14-1-1842), Juan J. Martínez de Almagro (12-5-1848), el Marqués de Tabuérniga (13-3-1855), Joaquín M<sup>a</sup> Ferrer (27-11-1855) y Ventura de la Vega (24-10-1856).
- 25 La lectura y discusión de estas disposiciones se realizó en la sesión de la Junta auxiliar facultativa celebrada el 5-10-1838 (*Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*). En la misma se decidió reclamar, cuando fuera oportuno, las decisiones sobre los derechos de los maestros. En la sesión de 10-10-1838, Acta de apertura del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, se decide además reclamar la cláusula relativa a la supresión de las clases menos concurridas.
- 26 Citada en Junta de 23-11-1838.
- 27 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesiones de 11-2-1849 y 18-4-1849; *Libro de las actas de las oposiciones públicas celebradas en la Escuela Nacional de Música, 1849-1891*.
- 28 *Libro de las actas de las oposiciones públicas... 1849-1891*. Tras su muerte en 1855, el viceprotector propone cubrirla también por oposición (Leg. 10/112: 15-4-1856).

Años después surgió la necesidad de nombrar profesores supernumerarios, figura que no aparece en los reglamentos hasta 1857. El Viceprotector proponía en 1851<sup>29</sup> al Ministerio que, aun sin sueldo, tuvieran al menos opción a vacante, lo que se consiguió tras varias gestiones<sup>30</sup>. El contenido de estos documentos ilustra sobre la consideración y expectativas de los profesores del centro. Al ser rechazada inicialmente la propuesta, el viceprotector insistía recalcando algunos puntos: las asignaturas que solo tenían un profesor debían suspenderse cuando este no podía asistir; no era factible que los maestros fueran sustituidos por alumnos aventajados ya que no pudiendo ofrecer el Conservatorio porvenir a los que en él estudiaban, pues no se les concedían pensiones para estudiar en el extranjero, como sucedía en otras ramas de las bellas artes, ni se les podía recompensar con premios, en cuanto adquirían los mínimos conocimientos necesarios para desempeñar un trabajo en alguna orquesta o teatro abandonaban el establecimiento. Tampoco, decía, era posible recurrir a profesores ajenos al centro, ya que ningún artista de reputación dedicaría dos horas diarias al “ingrato trabajo de la enseñanza” sin recompensa ni posibilidad de obtenerla más adelante. Hablaba de algunos docentes de la institución ya mayores y que no rendían como antes, a los cuales consideraba aún útiles, además de no ser justo privarles de su corto sueldo cuando ni siquiera tenían derecho a jubilación ni a cesantía, “que se concede al último escribiente de la última oficina del estado”. Muestra un panorama desolador y que en algunos puntos contradice otras manifestaciones acerca de la formación recibida en el Conservatorio y las posibilidades de futuro. Al menos, se consiguió que los supernumerarios nombrados en esta ocasión tuvieran opción a vacante<sup>31</sup>.

Entre 1838 y 1857 hubo numerosos nombramientos entre los que hay que destacar los de repetidoras con sueldo, las únicas mujeres, que figuran en planilla con los demás maestros<sup>32</sup>. La presencia femenina durante estos años fue muy escasa.

29 Ante la necesidad de nombrar maestros de flauta, oboe y trompa.

30 Comunicaciones entre julio y octubre de 1851. Se propone a Pedro Sarmiento (flauta), Miguel Sagrista (trompa) y Emilio Daelli (oboe). Parece que es la primera vez que se plantea el nombramiento de supernumerarios (Leg. 8/14).

31 Por Real Orden de 3-10-1851. Son los profesores citados en la nota anterior. Hubo otros nombramientos similares en los años siguientes (Véanse Leg. 8/76, 9/69, 9/79).

32 Entre estos, Saldoni, Frontera de Valldemosa y Mariano Martín en canto, Sebastián Iradier, Juan Gil, Juan Pablo Hijosa y Juan Castellano en solfeo, Antonio Aguado, Manuel Menidzábal y José Miró en piano, o Francisco Asís Gil e Hilarión Eslava en armonía y composición, en distintos puestos como numerarios, supernumerarios o interinos.

## 1.1. Las profesoras de arpa

En este primer período solo hay constancia de dos profesoras titulares: Mme. Boucher, que no llegó a ejercer, y Josefa Jardín, desde 1832 hasta 1846.

En el reglamento se especifica el lugar donde debía sentarse en la junta la profesora de arpa en lo que parece ser un gesto de cortesía. En el listado de profesores que aparece en la *Memoria* de 1892<sup>33</sup>, figura Celeste<sup>34</sup> Boucher como profesora de la asignatura, solo entre septiembre y diciembre de 1830. Las clases dieron comienzo el 7 de enero de 1831, sin ella. Efectivamente, a propuesta del director<sup>35</sup>, Mme. Boucher fue nombrada profesora de arpa con sueldo de 8000 reales anuales por Real Orden de 8 de septiembre de 1830<sup>36</sup>. En la misma real orden se nombró al profesor de oboe y corno inglés con el de 4800. La diferencia entre ambos salarios es notable. Aun así, la arpista no estaba conforme con varios puntos del contrato y así lo hizo constar. El 18 de octubre del mismo año, desde el Ministerio de Hacienda se informaba al director del Conservatorio de la negativa a concederle el aumento de sueldo que la interesada había solicitado para equipararlo al de los maestros de violín y piano<sup>37</sup>.

El 23 de diciembre, en una larga comunicación al Ministerio<sup>38</sup>, el director del Conservatorio explicaba varios hechos relacionados con la maestra de arpa. Piermarini le había pedido varias veces que tradujera al castellano el método que debía usar, a lo que ella había respondido que siendo la música un lenguaje universal no lo creía necesario. El director llamaba la atención sobre el hecho de que ella parecía no querer hablar más que francés. Recordaba que los alumnos gratuitos pertenecían a las clases más menesterosas y no habían tenido medios para aprender una lengua extranjera. También hubo quejas sobre el sueldo. Concluía Piermarini que ella no parecía mostrar deseos de cumplir su deber, por lo que sugería se cancelara ese curso la enseñanza de arpa y se invirtiera el sueldo en hacer instruir a Josefa Jardín, “joven española bastante adelantada en la música y perteneciente a una familia de muy buenas costumbres”, firmando un contrato para enseñar el instrumento al cabo de un año con sueldo de 6000 reales “en lugar de los 8000, y de este modo a los cuatro años está cobrado el gasto de su enseñanza”.

33 “Profesores que han pertenecido al establecimiento”, en *Memoria acerca...1892*, p. 131.

34 En la mayoría de los documentos consultados aparece como Celesta, con el nombre españolizado.

35 Libro 160: *Órdenes generales...*: 14 y 24-8-1830.

36 Leg. 1/8: 8-9-1830; Libro 160: *Órdenes generales...*: 12-9-1830. Véase biografía de Celeste Boucher en el Diccionario.

37 Leg. 1/8: 18-10-1830. Véase también Libro 160: *Órdenes generales...*: 1-10-1830, 22-10-1830 y 4-12-1830.

38 Libro 160: *Órdenes generales...*: 23-12-1830.

En oficio de 28 de diciembre de 1830<sup>39</sup>, desde el Ministerio de Hacienda al director del Conservatorio, se respondía a Piermarini y se le convocaba para aclarar todas las circunstancias al respecto. El 29 del mismo mes se publicó una Real Orden disponiendo suspender la enseñanza de arpa durante ese año porque Celeste Boucher no estaba de acuerdo con traducir al castellano el método para dicha clase. En la misma real orden se aceptaba la propuesta del director acerca de las indicaciones para la formación, las condiciones económicas y la incorporación de Josefa Jardín como profesora del centro<sup>40</sup>. El uno de enero de 1831 se informó a Boucher de la decisión<sup>41</sup>.

Un año después, terminada su instrucción con el maestro Rossi, se formalizó el contrato y Josefa Jardín se incorporó a la plantilla del Conservatorio en enero de 1832, a la edad de quince años<sup>42</sup>. Se convirtió así, de hecho, en la primera profesora titular del centro<sup>43</sup>.

Basilio Basili, en una larga e incendiaria carta dirigida al *Eco del Comercio* en 1836, en la que acusaba a Piermarini de haber cometido todo tipo de abusos, alude al caso de Mme. Boucher. Según él, el director del centro hizo lo posible para que dicha maestra fuera destituida en venganza por negarse a dar clases particulares gratuitas a su esposa. Afirmaba Basili que Josefa Jardín, cuando

39 Leg. 0/518.

40 Real Orden de 29-12-1830 (Leg. 1/31). Véase también Libro 160: *Órdenes generales...*: 2-1-1831.

41 Libro 160: *Órdenes generales...*: 1-1-1831. Véase, en el mismo libro, 12-12-1830 y 21-12-1830. El último dato que tenemos acerca de Mme. Boucher es una carta de la misma, fechada en enero de 1831, donde acusaba recibo de la orden de suspender la clase de arpa y manifestaba esperar que se tomara otra determinación a su favor (Leg. 0/167).

42 Libro 160: *Órdenes generales...*: 31-12-1831. Así consta en el acta notarial que formaliza el contrato y en otros documentos de los años siguientes. Véase, por ejemplo, "Memoria remitida al Ministerio de Fomento", 1832 (Leg. 0/401-409), con un listado de empleados con constancia del puesto y sueldo, figurando Jardín con 6000 reales anuales. También aparece en el presupuesto de 1832 con el mismo sueldo (Doc. Bca. 1/10). Describiendo los exámenes de 1834, Lafourcade afirma que Josefa Jardín era en ese momento la única alumna de arpa que tenía el Conservatorio (Lafourcade: *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 424). De hecho, ya era la profesora de arpa, si bien seguía estudiando otras asignaturas, como composición.

43 En algunos documentos, como la *Memoria* de 1892, aparece su nombramiento el 1 de octubre de 1838, fecha en que culmina la reforma del establecimiento y en la que se produjeron nuevos nombramientos. Hay algunas carencias en dicho listado, aunque este dato lo hemos confirmado en otros documentos, pero hay que realizar varias matizaciones. Encontramos la explicación en una carta del director del centro respondiendo a la Real Orden de 17 de mayo de 1844 pidiendo una lista de todos los empleados de Real nombramiento, incluyendo la fecha de dicho acto (Leg. 5/24: 21-5-1844). En ella Josefa Jardín aparece como profesora de arpa el 1 de octubre de 1838. Pero en el mismo expediente hay un borrador con fechas "alternativas" para los profesores existentes antes de la reforma de ese año: en todos los documentos aparece esta fecha por haberse hecho los nuevos nombramientos, aunque muchos ejercieran desde antes. Aquí aparece Josefa Jardín desde el 27 de septiembre de 1832, aunque tenía el compromiso de comenzar en enero de ese año. En su expediente no aparecen los nombramientos.

comenzó sus clases con el maestro asignado, “no sabía ni un arpeggio”<sup>44</sup>. Desconocemos hasta qué punto estas acusaciones eran reales, si bien no es el único testimonio que cuestiona la gestión de Piermarini y le acusa de haber cometido numerosos abusos de poder, pero lo que aseguraba sobre la joven arpista parece incorrecto: según Saldoni, la joven ya había debutado con gran éxito en 1829<sup>45</sup>. Casi cuarenta años después de su muerte alguna publicación todavía recordaba el furor que causó cuando comenzó a tocar, siendo aún una niña<sup>46</sup>.

Durante su formación como profesora, Josefa Jardín era además alumna de otras asignaturas en el centro. En los documentos sobre exámenes, el último de abril de 1833, aparece en la clase de piano, y hay constancia de que al menos en dos ocasiones (aunque probablemente fueron más) interpretó piezas de arpa<sup>47</sup>. Saldoni habla de esta joven como un prodigio en la interpretación de este instrumento ya a los trece años, el cual estudiaba con el citado Rossi; estudió canto, piano y armonía en el Conservatorio<sup>48</sup>.

El sueldo de Josefa Jardín era igual al de otros profesores e incluso superior al de algunos otros. Aun con el recorte realizado para costear su formación, no es nada desdeñable si consideramos la época, lo que cobraban otros compañeros y que era apenas una niña, intérprete prodigiosa pero sin experiencia docente. Así se confirma, por ejemplo, en un estado que parece ser de 1833<sup>49</sup>. Recibe la misma retribución que sus colegas de flauta, octavín y clarinete, de oboe y corno

44 *Eco del Comercio*, N° 685, 15-3-1836. En el mismo texto Basili denuncia otros atropellos cometidos contra otros profesores que, según él, no se plegaban a los abusos de Piermarini. Basili había sido profesor de canto del centro durante un breve periodo en 1835.

45 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 179-80. Al parecer, también había sido arpista y cantante en una compañía de ópera que dirigió Carnicer (Lafourcade: *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 424-425).

46 *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, N° 38, 14-10-1896.

47 Por ejemplo, con motivo de la tercera visita de los Reyes al centro, el 8-10-1831 los alumnos interpretaron diferentes piezas; entre ellas, se cita al profesor de arpa Juan Bautista Rossi, que presenta a Josefa Jardín, a la que había estado instruyendo y mostraba sus adelantos (*Gaceta de Madrid*, 11-10-1831). Rossi ya aparecía unos meses antes, interpretando una pieza acompañada del director del Conservatorio al piano y dedicándola a la reina en una de sus visitas al establecimiento (*Gaceta de Madrid*, 15-2-1831), pero no era miembro de la plantilla. No sabemos por qué no se ofreció la plaza a este profesor, si se hizo y Rossi no estuvo interesado o incluso si, por alguna razón, interesaba que la ocupara una mujer. En el Libro 160: *Órdenes generales...*: 1-2-1831, se habla del trabajo de Rossi en algún teatro, la necesidad de mantener ese trabajo y su compromiso con el Conservatorio en la formación de Josefa Jardín. En 1832, en una función realizada ante los reyes, Josefa Jardín interpreta una pieza compuesta “por el Maestro Bochsá” para arpa (“Primeros ensayos de su aplicación que ofrecen todos los alumnos internos y externos del Real Conservatorio de Música de María Cristina en el nuevo salón del trono a los RR. PP. de sus augustos fundadores y protectores el señor Don Fernando VII y señora Doña María Cristina en loor de su A. R. la idolatrada princesa Doña María Isabel Luisa, el día 26 de marzo de 1832”, en *Memoria acerca...* 1892, pp. 127-129).

48 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 179-180.

49 Leg. 0/403.

inglés, de trompa y de lengua italiana; y superior a la del de contrabajo (4800), los de fagot, trombón y clarín (4000 cada uno) y el de baile (4500). Con esta información se observa que el sueldo dependía de factores como la consideración de la asignatura y probablemente otras cuestiones como el número de alumnos y los resultados obtenidos por ellos, pero no del hecho de que la enseñanza fuera impartida por una mujer o un hombre. Con la reforma de 1838, esta profesora vio reducidos sus ingresos a 4000 reales anuales. Esta plaza se convirtió así, junto con la de idioma italiano, en la peor pagada.

Josefa Jardín presentó su renuncia el 15 de noviembre de 1845<sup>50</sup>, por haber contraído matrimonio. El 15 de abril de 1846 se envió oficio desde Instrucción Pública al director del Conservatorio, aceptando la renuncia de Jardín y encargándole propusiera personas que pudieran sustituirla si consideraba conveniente la continuidad de esta enseñanza<sup>51</sup>. En Junta de 28 de junio se decidió suprimir la clase de arpa y sustituirla por la de trombón y fígle, que había sido eliminada en la reforma de 1838, proponiendo a Francisco Fuster como profesor. En el acta no figuran las razones que se alegaron para ello. Años más tarde se alude a su desaparición por ser una de las menos concurridas y de las más costosas, dentro de un reajuste en el que se redujeron sueldos y se suprimió alguna otra asignatura<sup>52</sup>. Josefa Jardín siguió impartiendo clases particulares y se consideró su reingreso en el centro. En 1854 se realizó una serie de sesiones de la Junta auxiliar facultativa con objeto de proponer las necesarias reformas y la redacción de un nuevo reglamento (que no llegó a ser aprobado oficialmente, aunque sí aplicado, por orden del gobierno, por vía de ensayo). Entre las propuestas se encontraba la de la reinstauración de la clase de arpa. Una vez aprobada, el viceprotector expresó sus dudas sobre “quién tenía más talento, si la Roaldés, la Jardín u otra”. Algunos miembros de la Junta expresaron su opinión favorable hacia Josefa Jardín “pues ya había sido profesora de arpa en el Conservatorio, y que tenía discípulos que tocaban muy bien, como la Sra. Mora, segunda arpista del Teatro Real”<sup>53</sup>.

50 Leg. 6/20.

51 *Expediente personal de Josefa Jardín, profesora de arpa, 1839-1846* (Leg. 0/714-732).

52 Apuntes sobre la organización del Conservatorio, 23-2-1851 (Leg. 10/28).

53 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 5-11-1854. Los datos expuestos en este apartado rellenan el vacío que hay en el listado de profesores de la *Memoria acerca...1892*, donde figura el 1 de octubre de 1838 como nombramiento de Josefa Jardín y no aparece la fecha de cese. Además corrigen la información aparecida en otras fuentes. Calvo Manzano afirma que fue profesora en el centro hasta su muerte, en 1857, y que le sucedió su sobrina Luisa Hoefler y Jardín (Calvo Manzano, M<sup>a</sup> Rosa: “Jardín, Josefa”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 554), hecho acerca del cual no hemos encontrado ninguna información en el Archivo del Conservatorio. De hecho la clase desapareció hasta que, en 1857, fue nombrada profesora de la asignatura Teresa Roaldés. Josefa Jardín designó como sustituta en caso de

## 1.2. Una figura excepcional: las repetidoras con sueldo

Las demás profesoras que impartieron clase en este periodo dentro de la plantilla lo hicieron como repetidoras con sueldo. Esta fue una figura especial, que solo desempeñaron mujeres, creada por el director ante la imposibilidad de aumentar el número de maestros titulares y la necesidad de más personal para atender debidamente la enseñanza de canto.

Estas profesoras, aun bajo la supervisión de sus maestros, tenían asignadas sus propias alumnas, aparecen en los listados de alumnos junto a los demás profesores y con la lista de sus discípulas, asistían a las juntas generales, sugerían altas y bajas, etc. En definitiva, a todos los efectos eran maestras, aunque seguían siendo alumnas.

Ocuparon este puesto Encarnación Lama (1847-1857), Amalia Anglés (1847-1852), Josefa Angulo (1851-1852), Amalia Ramírez (1852-1853), Josefa Santafé (1852-1855) y Elisa Lezama (1855-1857).

Las primeras alumnas que ejercieron esta figura fueron Encarnación Lama y Amalia Anglés, a propuesta del director, deseando la mejora en la enseñanza y el premio a que se habían hecho acreedoras por su buena conducta y aplicación y proponiendo sueldo de 3500 o 4000 reales a cada una<sup>54</sup>. Fueron nombradas el 13 de diciembre de 1847, con sueldo de 3500 reales. Este trabajo lo desempeñaban bajo las instrucciones de los profesores de canto Saldoni y Valldemosa, de cuyas clases seguían siendo alumnas y de las que no estaban dispensadas por el hecho de ser repetidoras.

Las clases de canto, comparadas con otras como las de piano, no estaban tan recargadas. En los listados de diciembre de 1847 y 1848<sup>55</sup> Saldoni tiene en 1847 seis alumnos y ocho alumnas y en 1848 ocho alumnos y diez alumnas. Valldemosa, en 1847 cuatro alumnos y catorce alumnas y en 1848 tres alumnos y once alumnas. En esas fechas hay matriculados en la clase de piano veintitrés y treinta alumnos y veintidós y veintiuna alumnas, respectivamente. Aun así, se consideró necesario realizar estos nombramientos, encargándose las repetidoras

---

ausencias y enfermedades a Teresa Rodajo, antigua alumna del centro y prima suya (Leg. 0/715: 22-2-1839, nota de la profesora informando de un viaje por motivos de salud). Subirá afirma, erróneamente, que la arpista falleció en 1859 (Subirá, José: "Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldés", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo IV, 1969, pp. 365-372).

54 *Expedientes personales*: Encarnación Lama. En este texto se habla de la necesidad de nombrar repetidores para atender las necesidades docentes. Las razones por las que fueron elegidas solo mujeres no aparecen en la documentación consultada. Entre ellas podrían estar sus adelantos en sus estudios (algo que sí se consigna) o el que fueran a hacerse cargo de clases de alumnas, prefiriendo que estos puestos no los ejercieran hombres que aún eran estudiantes.

55 *Estado general demostrativo...*, 31-12-1847 (Leg. 6/96) y 31-12-1848 (Leg. 6/122).

de las estudiantes de las clases de sus respectivos profesores. En los citados listados casi todas las discípulas matriculadas con los maestros figuran en las clases de las repetidoras, junto a otras que solo aparecen en estas. De este modo, los maestros numerarios quedan a cargo, exclusivamente, de la enseñanza de los alumnos, de las propias repetidoras y de algunas alumnas más.

La figura de repetidor (en cualquiera de los casos) se muestra como premio a la buena conducta y aplicación, y sirve de recomendación y estímulo. Cada tipo (con sueldo por un lado y con gratificación o gratuito por otro) conllevaba obligaciones y responsabilidades diferentes. Este puesto supuso un trampolín para aquellas que lo ocuparon. Ambas jóvenes desarrollaron una importante carrera musical, aunque en campos diferentes.

Encarnación Lama permaneció el resto de su vida como profesora del Conservatorio<sup>56</sup>. En este periodo, el único cambio será el aumento de su sueldo en 500 reales por Real Orden en enero de 1853, alcanzando entonces 4000 reales. Se iguala así, siendo repetidora, a la retribución de los maestros de italiano y trombón y fígle. En 1854, el director propuso subirle el sueldo otros 1000 reales y transformar la plaza en una de número para la enseñanza del solfeo para canto, lo que no se llevó a cabo, pero muestra cómo ya en esa fecha había un claro interés en que Encarnación Lama pudiera consolidar su posición en el centro<sup>57</sup>. Fue solicitada para cantar en la *Scala* de Milán, oferta que rechazó por no separarse de su familia, circunstancia que lamenta Saldoni: “siendo muy sensible que por esta circunstancia dejara de hacer una brillante carrera teatral, que le estaba reservada”<sup>58</sup>.

Amalia Inglés se convirtió en una célebre cantante, de fama internacional. Alumna desde 1839, compaginó su labor como repetidora con la enseñanza de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda<sup>59</sup>. En junio de 1851 pidió licencia para ir

56 Hay una nota de 1849 en la que se dice que llevaba casi dos años sin recibir clase por irritación de tráquea y de laringe. Es posible que este problema le impidiera dedicarse al canto (Leg. 7/12).

57 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 31-10-1854. En la misma se propone subir los sueldos en 500 reales al profesor de la 2ª de solfeo, 1000 al de la primera y otros 1000 al de acompañamiento, pasando a ser profesor de número, aunque Saldoni alegó que no era el momento de pedir al Gobierno un aumento del presupuesto. En sesión de 2-11-1854 se discute la viabilidad de estas y otras propuestas.

58 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 217. Saldoni explica también que ingresó en el centro en 1841, estudió canto, composición, piano, acompañamiento e italiano, el nombramiento como repetidora en 1847, su sueldo y el aumento de 1853. Añade el nombramiento como numeraria por Real Orden de 14-12-1857 (Ibidem). A pesar de su puesto en la clase de canto, en mayo de 1856 aparece como profesora de la 4ª clase de solfeo (Leg. 10/115).

59 Díaz Pérez, Nicolás: “Amalia Inglés y Mayer”, *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N° 24, 25-9-1894; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 349-353. Según Saldoni, fue “profesora auxiliar” al hablar del puesto de repetidora con sueldo. Pedrell sí utiliza el nombre correcto (Pedrell, Felipe: *Diccionario bio-*

a Milán “a restablecer salud y hacer adelantos en el canto”<sup>60</sup>. En agosto de 1852 renunció a su puesto como repetidora<sup>61</sup>, ya que había sido contratada como *prima donna* por la *Scala* de Milán, comenzando su carrera internacional. Con su renuncia envió una conmovedora carta agradeciendo a los profesores del Conservatorio su formación, y cuyo contenido se ordenó leer a los demás alumnos para que tuvieran a su condiscípula como ejemplo “tanto en talento como en reconocimiento”<sup>62</sup>.

Para cubrir la ausencia de Amalia Inglés durante su licencia se ordenó que la sustituyera la alumna más aventajada de la misma clase. Fue Josefa Angulo, que cobraría los 3500 reales que durante su ausencia dejó de percibir aquella. Se mantuvo en el puesto desde septiembre de 1851 hasta el mismo mes de 1852<sup>63</sup>, cuando Inglés renunció definitivamente a la plaza y se tomaron otras disposiciones.

El 26 de agosto de 1852, aceptada la renuncia de Amalia Inglés, se nombró a Amalia Ramírez y a Josefa Santafé, tras un concurso entre las alumnas más adelantadas y “por no hacer injusticia con ninguna de las dos, y dada la necesidad de que sean tres las plazas de repetidoras de canto” en dicho puesto en sustitución de aquella<sup>64</sup>. En principio se repartió el sueldo (1750 reales para cada una) pero finalmente se les concedieron 2000 reales. Ejercían esta docencia mientras continuaban su instrucción. Si ambas actividades resultaban incompatibles, se hacía lo posible por resolverlo, como ocurrió con Ramírez, a la que pasaron de la clase de Saldoni a la de Valldemosa<sup>65</sup>.

También el 26 de agosto de 1852, el viceprotector del Conservatorio propuso algunas alteraciones en los sueldos que no afectaban al presupuesto: reducir en 1000 reales el del maestro Iradier, destinando la mitad de ellos a engrosar el de la plaza de repetidora de canto, de manera que las dos recién nombradas percibieran 2000 reales cada una, y la otra mitad para aumentar hasta 4000 reales el salario de la repetidora Encarnación Lama, “como premio del celo, inteligencia y asiduidad con que ha desempeñado el cargo de repetidora desde

---

*gráfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*, Tomo I, Barcelona, Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897, p. 76).

60 *Expedientes personales*: Amalia Inglés.

61 *Ibidem*.

62 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 22-9-1852. Por desgracia, su carrera no fue demasiado larga, aunque sí intensa, falleciendo en Alemania en 1859 a causa de las complicaciones derivadas de un parto.

63 Leg. 8/63. Véase también *Expedientes personales*: Josefa Angulo.

64 Leg. 8/63. Véase sesión de la Junta Auxiliar Facultativa de 25-8-1852: se presentaron al puesto otras dos alumnas más, Estéfana Corona y Juana López.

65 Orden de Carnicer, 13-12-1852 (Leg. 19/85).

su creación”<sup>66</sup>. Es una propuesta importantísima: no solo se reconoce la labor de una mujer y se valora seriamente recompensarla, sino que con ese aumento su sueldo se igualaría al de varios profesores titulares en la misma época. Es cierto que con los de menor remuneración de la plantilla, pero no por ello la medida es menos relevante. Sin embargo, la respuesta gubernamental a dichas propuestas fue el nombramiento de las dos repetidoras, pero dejando en suspenso lo referente a la rebaja del sueldo de Iradier, y por tanto sus consecuencias<sup>67</sup>. Finalmente todos los aumentos solicitados terminaron por concederse.

Estas propuestas de agosto de 1852 incidían en las que ya hizo el viceprotector unos días antes, a las que hace referencia en la comunicación analizada. Aquí exponía que “considerada la enseñanza del canto como uno de los objetos principales del Conservatorio”, y puesto que no era posible aumentar el número de profesores, suponemos que por falta de presupuesto, era necesario nombrar “algunos auxiliares”, como los denomina. Proponía crear otra clase preparatoria para el canto y que se aumentara “un repetidor o repetidora de canto” a las dos ya existentes. Pedía dotarlos con 4000 reales, “por no considerar bastante retribuido el trabajo de aquellas con los 3500 que actualmente disfrutaban, atendidos también los sueldos de otros profesores”<sup>68</sup>. Por lo tanto, su deseo era poder nombrar profesores de pleno derecho, pero ante la imposibilidad de llevarlo a cabo se planteó la consolidación de plazas de repetidores con sueldo. Estas plazas podían ser desempeñadas por un hombre o una mujer, indistintamente. Se hizo una oposición entre alumnas: no sabemos si se hizo también entre alumnos, si solo hubo candidatas femeninas o si se restringió a estas. Es importante también el empeño del viceprotector por poder retribuir mejor a las repetidoras, consciente del trabajo que realizaban e incluso preocupado por la desventaja de su salario respecto a otros profesores. Rebajaba sus pretensiones, consciente de las limitaciones presupuestarias, en la comunicación del 26 de agosto, donde se resignaba a que las dos nuevas repetidoras se repartieran un sueldo, si bien se resistía pidiendo un aumento, aunque fuera pequeño; pero insistía en el de Encarnación Lama.

Amalia Ramírez fue obligada en 1853 a renunciar por haber sido contratada por el Teatro del Circo y no haber informado a la Junta, que consideró incom-

66 Comunicación del director al ministro de la Gobernación, 26-8-1852 (Leg. 8/63).

67 Leg. 8/63: 19-9-1852. Véase también Leg. 8/57.

68 Leg. 8/57: 11-8-1852. Hay otras peticiones y reflexiones significativas sobre las gratificaciones de los repetidores de piano, los reajustes del presupuesto, la importancia que estaba adquiriendo el teatro lírico español y la creación de la ópera nacional.

patible ambas actividades<sup>69</sup>. El viceprotector sugirió que su sueldo se dedicara a la gratificación de los repetidores de la clase de solfeo, que tenía un número excesivo de alumnos. Se aprobó por Real Orden de 16 de agosto de 1853<sup>70</sup>. En la misma sesión se recomendó al profesor de canto Francisco Frontera de Valldemosa que ejercitara a la repetidora Josefa Santafé, asistiendo a las clases de sus discípulas, preparándola así para que fuera una buena maestra de canto. Se encargó seguir el mismo sistema a Saldoni con la repetidora de solfeo Estéfana Corona. Josefa Santafé abandonó el puesto a principios de 1855, cuando fue escriturada por el teatro de la Habana. Estas tres profesoras continuaron sus carreras como cantantes.

Para sustituir a Josefa Santafé fue nombrada repetidora de canto por Real Orden Elisa Lezama, en febrero de 1855, con sueldo de 2000 reales anuales<sup>71</sup>. Pero sus funciones debían ir más allá: figura en varios documentos como repetidora de solfeo<sup>72</sup>. Estaba matriculada desde 1847. Su expediente personal está incompleto: llega hasta la orden de cese en este puesto, consecuencia de que en el reglamento de marzo de 1857 desaparecieran las plazas de repetidoras con sueldo. Posteriormente aparece como repetidora auxiliar de piano y de solfeo<sup>73</sup>.

### 1.3. Las repetidoras

Los repetidores<sup>74</sup> en principio no recibían retribución económica, aunque a partir de cierto momento se les concedieron algunas gratificaciones. Se hacían cargo de las clases para repasar a los menos adelantados o para sustituir al titular en caso de ausencias. Era habitual que solicitaran una certificación que avalara el desempeño de la actividad<sup>75</sup>. No está claro desde cuándo recibieron alguna

69 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 14-8-1853. Véase también Leg. 9/20: 1-8-1853. Sin embargo había alumnos que pertenecían a bandas militares y profesores que tenían otros trabajos y no parecía ser un problema.

70 Leg. 9/20.

71 *Expedientes personales*: Elisa Lezama; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Índice de los expedientes y papeles de dicho negociado desde su creación en 1830*.

72 Legs. 10/111: 12-4-1855, 10/115: 16-5-1856.

73 Actualmente no hemos podido dilucidar si la repetidora de solfeo y piano elemental que aparece los años posteriores, en algún momento con gratificación, incluso después de 1857, hasta al menos 1866, es Elisa o su hermana Emilia. En la mayoría de los documentos solo aparece Srta. Lezama. En otros Emilia y Elisa (Leg. 14/5: 1-9-1861; Leg. 15/36: curso 1863-64; Leg. 16/72: 7-10-1865; *Actas 1864-1879*).

74 En 1831 ya aparecen. Por ejemplo, el alumno Miguel Iglesias lo fue de la clase de violoncello (Leg. 0/523).

75 La madre de Elisa y Emilia Lezama pidió en 1856 una certificación de las notas, comportamiento y puestos de repetidoras que habían ejercido sus hijas (*Expedientes personales*: Elisa Lezama). Otro caso es el del padre de Miguel Iglesias, repetidor de la clase de violoncello, que pidió un certificado similar en 1831 (Leg. 0/523).

recompensa económica, aunque esta eventualidad aparece ya en 1850, año en el que la Junta decide nombrar repetidoras con sueldo y repetidores con gratificación<sup>76</sup> de 1000 reales, pagada en dos plazos, uno en navidad y otro a final de curso. Su ejercicio era tenido en cuenta en los premios, servía de recomendación al salir del Conservatorio y a menudo era la antesala para la obtención de una plaza de profesor. Por otra parte, fue el comodín que se utilizó, sobre todo a partir de los años setenta, para cubrir las necesidades docentes, habida cuenta del escaso presupuesto del centro y del importante aumento de alumnos que se produjo a lo largo del tiempo<sup>77</sup>. Ya en los inicios llama la atención una recomendación del director reconociendo la utilidad de los repetidores, pero instando a los profesores a no abusar de “este alivio”, perjudicando a una parte de los estudiantes a su cargo, “debiendo mirar a todos con el mismo interés e imparcialidad”<sup>78</sup>. Se corría el riesgo de crear alumnos de primera y segunda clase, desentendiéndose en mayor o menor medida los profesores titulares de aquellos que, por la razón que fuera, no les interesaban o no podían atender.

Aunque el puesto de repetidor es para discípulos aventajados, ya en este primer periodo parece que se contempla la posibilidad de que lo ocupen antiguos alumnos que ya ejercen su profesión. Así lo vemos en la solicitud que hace Eufrasio Serrano en 1855, donde, además de hacerse eco de la necesidad de profesores que requiere el centro dado el aumento de alumnos, dice saber que el viceprotector prefiere para el cargo a los profesores que han estudiado allí<sup>79</sup>. Es una situación un tanto irregular que sin embargo será habitual, sobre todo en el último periodo del siglo. No tenemos constancia de que en esta primera época llegara a llevarse a cabo.

La figura del repetidor se mantiene, aunque en ocasiones se cuestiona. Los principales argumentos esgrimidos son que podía darse el caso de no encontrar en alguna clase discípulos aventajados; por otra parte, aunque así fuera, si el profesor se veía obligado a faltar un periodo largo la propia enseñanza del alumno se vería resentida, al no poder asistir a sus propias clases con regularidad<sup>80</sup>.

76 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 4-2-1850. También se cita en varios documentos de 1853 (Legs. 8/80 y 9/20).

77 El incremento de alumnos se convirtió en un problema ya en esta época. En 1852 se ordenó que la asistencia diaria de los profesores fuera de dos horas y media, “a fin de que por ningún concepto bajen de dos las que ocupen de hecho y exclusivamente en dar lección a los alumnos” (Leg. 8/72).

78 Libro 161: *Libro de las órdenes dadas...*: 1-1-1834.

79 Solicitud de Eufrasio Serrano, con fecha 1-12-1855, para obtener una plaza de profesor repetidor de solfeo (Leg. 10/81).

80 Estas ideas son expuestas en oficio (borrador) del viceprotector al Ministerio de la Gobernación el 26-12-1856, defendiendo el nombramiento de profesores con plaza en propiedad o supernumerarios (Leg. 11/29).

Citemos algunos nombres de repetidores que hemos ido encontrando en los documentos. No son demasiados, pero son una muestra interesante. La mayoría de ellos desarrollaron luego una actividad profesional en el campo de la música, algunos en el Conservatorio<sup>81</sup>.

Entre los alumnos, Miguel Iglesias (cello), Luis Muñoz (cello), Juan Nemo-puceno, Camilo Melliez (fagot), Antonio Aguado (piano), Antonio Sos (nombrado para sustituir a Estéfana Corona cuando fue contratada por el teatro de Granada y cesó<sup>82</sup>), Genaro Pérez (solfeo y piano), Manuel de la Mata (solfeo y piano), Juan Castellanos (solfeo), Pascual Galiana, Eduardo Compta (piano) o Manuel Mendizábal (piano). Melliez, Aguado, Sos, Mata, Mendizábal, Compta y Castellanos obtuvieron plazas de profesores en el centro.

Entre las alumnas: Ignacia Chollet (piano)<sup>83</sup>, Antonia Istúriz<sup>84</sup>, Estéfana Corona<sup>85</sup>, Sofía Alegre (piano), Teotiste Urrutia<sup>86</sup>, Matilde González<sup>87</sup> o Rosalía Fernández (piano)<sup>88</sup>. Ninguna obtuvo plazas superiores en el Conservatorio. Estéfana Corona y Antonia Istúriz fueron cantantes; Teotiste Urrutia y Sofía Alegre se dedicaron a la enseñanza de piano. De las demás no tenemos noticias.

## 2. LAS PRIMERAS NUMERARIAS. 1857-1871

### 2.1. Inicio de los cambios: el reglamento del 5 marzo de 1857

Tras varios años intentando actualizar el reglamento de 1831, en marzo de 1857 se publicó uno nuevo. Apenas pudo ponerse en práctica, ya que con la aprobación de la Ley general de Instrucción pública de 9 de septiembre de 1857 (Ley Moyano) hubo que redactar otro para adaptarse a ella.

Según este fugaz reglamento se accede a las plazas de profesor por oposición, salvo que la plaza vacante no fuera susceptible de proveerse de este modo o “convenga recompensar con ella a algún artista acreditado”<sup>89</sup>. Se habla de

81 Algunos de los documentos donde se han localizado sus nombres son: 0/523, 2/63, 4/9, 4/43, 5/29, 7/27, 8/26, 8/76, 8/80, 9/26, 9/58, 10/111, 10/121, 11/7, 11/11, 11/23, *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1830-1835*, sesión de 8-11-1831, *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 4-11-1849.

82 Leg. 9/26.

83 En 1841 (Leg. 4/9).

84 *Expedientes personales*: Antonia Istúriz.

85 Leg. 8/80.

86 Sofía Alegre y Teotiste Urrutia aparecen como tales en 1854 (Leg. 9/58).

87 Leg. 11/24, 1856.

88 Leg. 7/27: 5-11-1849; *Libro de Actas de la Junta Facultativa auxiliar...1838-1868*, sesión de 4-11-1849.

89 “Reglamento Orgánico del...”, en *Memoria acerca...1892*, pp. 51.

profesores en general, sin distinguir distintos tipos. Por Real Orden de 9 de marzo se organiza la plantilla, para la que no hubo oposiciones y en la que figuran Teresa Roaldés en la clase de arpa y, desde el día siguiente, Encarnación Lama en la de solfeo para canto<sup>90</sup>.

Se mantiene la desproporción entre el sueldo de unas y otras asignaturas, desde los 14000 reales de la 1ª clase de composición hasta los 4000 de la de arpa, probablemente debida a cuestiones de prestigio de los profesores e importancia de las disciplinas, como ya se ha apuntado. Más chocante es la diferencia dentro de la misma materia: 12000 y 8000 en las de canto o 6000, 5000 y 4000 en las de solfeo, siendo la última cantidad la asignada a Lama. Delgado sugiere privilegios en función de la antigüedad, sin poder asegurarlo<sup>91</sup>.

En los meses siguientes hubo algunos cambios. En un listado del mes de noviembre<sup>92</sup>, la plantilla muestra algunas diferencias: hay dos vacantes para literatura e italiano y Encarnación Lama es profesora de solfeo para canto, de forma excepcional, desde el 10 de marzo de 1857<sup>93</sup>.

Esta profesora había tenido que renunciar a la plaza de repetidora con sueldo por haber sido eliminada en este reglamento, pero el viceprotector propuso al Ministerio de la Gobernación que fuera nombrada profesora de solfeo con el sueldo anual de 4000 reales (sensiblemente inferior al de sus compañeros), autorizándola mientras tanto a desempeñar dicha clase. De este modo, se hizo cargo de la clase de solfeo para canto<sup>94</sup>. Son patentes los esfuerzos por tratar de buscar una alternativa que impidiera que esta profesora abandonara el centro. De hecho, la clase que le fue asignada no aparecía en el reglamento.

Con este se rehabilitó la clase de arpa. Para hacerse cargo de ella se nombró a Teresa Roaldés<sup>95</sup>. Había llegado a Madrid en 1849, precedida por su fama como intérprete. Se integró pronto en la vida musical madrileña; poco tiempo después

90 Véase Apéndice 2.4.

91 Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*, p. 206. Al analizar plantillas posteriores apuntamos aquí la misma posibilidad.

92 Listado enviado al rector de la Universidad Central (Leg. 12/4: 2-11-1857).

93 Las circunstancias de este nombramiento no están muy claras. Ni en el expediente personal ni en otros documentos se aclara de forma conveniente. En la *Memoria acerca...1892* figura que fue en enero de 1858, en la plantilla derivada del reglamento de diciembre de 1857.

94 *Expedientes personales*: Encarnación Lama.

95 Real Orden de 9 de marzo. En su expediente figura el traslado de la orden de su nombramiento con fecha de 11-2-1857. En el mismo, en diferentes documentos aparecen como fechas de su nombramiento el 11-3-1857, 14-12-1857 y el 1-1-1858 (fecha en que tomó posesión tras la publicación del reglamento de diciembre de 1857). En la *Memoria acerca...1892* aparece el 28-3-1858. Utilizamos su nombre castellanizado, como aparece en casi la totalidad de las fuentes consultadas. Ella firmaba como Thérèse Roaldés en varios documentos incluidos en su expediente.

de su llegada ya participaba en veladas y conciertos, por ejemplo en el Liceo Artístico y Literario<sup>96</sup> o en audiencias reales<sup>97</sup>. Formó parte de la orquesta del Teatro Real desde su nacimiento<sup>98</sup> y de otras agrupaciones como la Sociedad de Conciertos. Su relación con el Conservatorio comenzó mucho antes de ser nombrada profesora, colaborando en conciertos con profesores del mismo<sup>99</sup>. Mantuvo una profunda amistad con Jesús de Monasterio quien, según Subirá, decía: “Doña Teresa fue una dama encantadora por la espiritualidad y la cultura, pero sumamente fea, pero su amenísima conversación superaba a los privilegios que hubieran podido tener algunas mujeres tan feas como ella”<sup>100</sup>. En un artículo de 1919 se afirma erróneamente que fue la primera profesora de arpa del Conservatorio<sup>101</sup>.

Al ingresar en este se le asignó el sueldo de 4000 reales, siendo en este caso una de las clases peor dotadas, junto con la de italiano y la de solfeo de Encarnación Lama.

## 2.2. Consolidación de las numerarias: diciembre 1857-1871

El hecho de que en el Conservatorio se tomaran medidas excepcionales no contempladas en la legislación para ciertos nombramientos, como oposiciones para determinadas plazas, figuras que pudieron ser aceptadas en disposiciones a las que no se ha tenido acceso y, sobre todo, el que a menudo en los documentos se utilizaran denominaciones incorrectas o vagas hace muy difícil la reconstrucción precisa tanto de las figuras docentes como de los profesores que las ocuparon. En el caso de los repetidores es difícil saber cuáles no cobraban y cuáles recibían las gratificaciones de 1000 reales anuales, salvo las pocas veces que este hecho se cita. Tras el análisis de todos los documentos localizados se deduce que los retribuidos son denominados a menudo repetidores auxiliares. Pero

96 *La España*, Año II, Nº 316, 25-4-1849; *El Heraldo*, Nº 2133, 5-5-1849; *La Época*, Año I, Nº 64, 16-6-1849; *La Esperanza*, Año V, Nº 1410, 2-5-1849; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 395, 15-6-1849. Tal era ya su fama que ante la norma que prohibía usar los salones de dicha asociación a los no socios, se hizo una solicitud para permitirse a Teresa Roaldés firmada por personalidades de la época como Sofía Vela de Arnao, Matilde Díez, Zorrilla, Rubi, Romea o Latorre, entre otros (*La Ilustración*, Nº 7, 14-4-1849).

97 *El Popular*, Año V, Nº 1196, 23-4-1850.

98 *El Clamor Público*, Nº 1948, 20-11-1850; *El Observador*, Año III, Nº 796, 18-9-1850.

99 *La Esperanza*, Año IX, Nº 2660, 27-6-1853.

100 Subirá, J.: “Una arpista...”, p. 368. Como es habitual, aun reconociendo el talento de la mujer es inevitable la referencia a su físico. El artículo reproduce varias cartas de Teresa Roaldés dirigidas a Monasterio, dos de 1860 y una de 1899, prueba de su longeva amistad.

101 Villar, Rogelio: “Artistas españolas: Vicenta Tormo”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXIII, Nº 14, 15-4-1919.

con frecuencia aparecen simplemente como auxiliares, lo cual crea confusión, incluso en periodos en los que la figura de profesor auxiliar, en principio, no existe: de hecho, aun cuando no figuran en ninguna disposición, sí hubo algunos profesores auxiliares, retribuidos, junto a repetidores auxiliares. Al parecer se produjeron nombramientos en el Conservatorio con cierta libertad<sup>102</sup>.

Hay otros casos poco claros. Un ejemplo de las atribuciones que se arrogó el director del Conservatorio (y, en su caso, la Junta de profesores) se presentó en 1865. La Junta de profesores decidió convocar una oposición entre los maestros que quisieran obtener plaza, componiendo los ganadores las ternas que se propondrían al gobierno. Dicha decisión fue derogada a través de una contundente comunicación dirigida al centro desde la Dirección General de Instrucción Pública. Se recordaba que ese tipo de oposiciones ya se habían realizado anteriormente, lo que provocó que en octubre de 1864 se dictara una orden prohibiéndolas, y ordenaba seguir el reglamento, el cual no las contemplaba. Además, dichas oposiciones no cumplían las reglas acordadas para las que sí se realizaban en otros establecimientos. Se acusaba a la Junta de profesores de haberse conferido atribuciones que no le correspondían. Por tanto, se anulaba la decisión tomada por dicha Junta y se disponía que en lo sucesivo se limitara a cumplir el reglamento, absteniéndose de dictar medidas o disposiciones que eran competencia de “la superioridad”<sup>103</sup>. Aun así, no se prohibían taxativamente las oposiciones<sup>104</sup>, sino que se realizaran sin consultar previamente a dicha superioridad<sup>105</sup>. La existencia de estas oposiciones irregulares perjudicó a algunos de los implicados<sup>106</sup>. Tampoco eran extraños los nombramientos de profesores

102 Bajo el reglamento de diciembre de 1857, que no contempla la figura de auxiliar, fueron nombrados como tales Rafael Acebes en la clase de piano, sin sueldo (Leg. 12/87: Real Orden de 2-7-1859) y Juan Mollberg en la de violoncello, sin sueldo, aunque el año siguiente se le asignó una gratificación (*Registro de expedientes de personal*, Reales Órdenes de 30-12-1859 y 4-9-1860).

103 Real Orden de 11-5-1865 (Leg. 16/44 dupl.).

104 De hecho ya se habían realizado en ocasiones. Una de estas oposiciones discutibles se efectuó en mayo de 1864. Durante el transcurso de los ejercicios salieron a relucir las controversias que su irregularidad provocó en el seno del propio centro: ya que lo consideraba una arbitrariedad, Arrieta excusó su asistencia a una de las juntas (Leg. 15/75). No deja de ser paradójico el rigor aplicado por Arrieta en esta ocasión dadas las dudosas decisiones que tomaría posteriormente, cuando el centro se vio desbordado por los alumnos y hubo que recurrir a todo tipo de subterfugios para disponer de profesores suficientes para atender todas las clases. Otras oposiciones de cuestionable legalidad se celebraron en 1861 para la clase de armonía y acompañamiento, ganada por José Aranguren, y entre 1860 y 1862 para la clase italiano (*Libro de las actas de las oposiciones públicas... 1849-1891*).

105 La irregularidad de estas pruebas tuvo consecuencias para los implicados. Por ejemplo, José Pinilla participó en unas oposiciones para supernumerario en 1864 que no figuraban en los documentos del Ministerio, por lo que entre este y el Conservatorio se cruzaron varias comunicaciones en 1870 para aclarar las circunstancias de aquel nombramiento (Leg. 19/62).

106 Véase, por ejemplo, Leg. 19/88 dupl., donde se tratan varios casos de nombramientos supuestamente

sin cumplir los requisitos indicados en el reglamento, lo que causó no pocos problemas.

A pesar de los obstáculos, se intenta establecer aquí lo más claramente posible la trayectoria de las profesoras, así como la de algunos profesores, ya que ello ayuda a comprender mejor las circunstancias de aquellas respecto a estos.

Ya se ha explicado cómo se cubrían las plazas de profesores según el reglamento de diciembre de 1857<sup>107</sup>. Tras el incidente relativo a las oposiciones, en 1865 el director, en nombre de la Junta de profesores, planteó la posibilidad de proveer todas las plazas por dicho sistema, considerado más justo que el de las ternas. Alegaba que, dado que el reglamento era provisional, se podía modificar el artículo referente a este punto<sup>108</sup>. No tenemos constancia de que dicha petición fuera tenida en cuenta ni de que se realizaran oposiciones hasta que dicho procedimiento se incluyó en los decretos de junio de 1868.

### 2.2.1. Las primeras numerarias<sup>109</sup>

En el reglamento de diciembre de 1857 se puntualiza por primera vez qué asignaturas pueden ser desempeñadas por profesoras: piano, arpa y solfeo. Así se había realizado ya, en arpa con titulares, en solfeo con repetidoras y una titular (excepcionalmente en marzo), en piano con repetidoras y además en canto con repetidoras con sueldo. Es llamativo que no se hubieran nombrado titulares de canto, declamación y piano, asignaturas en las que la presencia de alumnas era significativa. En el caso de las dos primeras podría ser porque por sus especiales características se requería la asistencia conjunta de alumnas y alumnos, lo que impediría a una mujer el acceso a su docencia.

En la reforma de junio de 1868 se propusieron dos profesores y una profesora para la clase de canto. Lo curioso es que a los primeros se les asignaba un sueldo

---

irregulares que afectan a Carlos Grassi, Rafael Hernando, Lázaro Puig, Encarnación Lama, José Pinilla o Joaquín Espín y Guillén.

107 Con este reglamento reaparece la figura del director, nombrado por el Gobierno y con sueldo de 30000 reales. Tras Ventura de la Vega, fueron nombrados Adelardo López de Ayala (8-12-1865) y Julián Romea (30-8-1866). Lafourcade afirma que Piermarini fue el único director del Conservatorio que recibió un sueldo hasta el nombramiento de Arrieta en 1868 (Lafourcade, O.: *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 362, 576). Tras la reforma de 1838 sí se decidió que el viceprotector no recibiría retribución, pero desde diciembre de 1857 los diferentes cargos vinculados a la dirección sí tenían asignado un sueldo. En los decretos de junio de 1868 se articula que el establecimiento estará administrado por un comisario regio. Desde diciembre del mismo año será un director, responsabilidad que asumirá uno de los profesores más antiguos del centro.

108 Comunicación dirigida al ministro de Fomento, borrador (Leg. 16/69 dupl.).

109 Independientemente de la denominación, en rigor las primeras numerarias fueron Celeste Boucher y Josefa Jardín. Dadas las especiales circunstancias de estas, nos permitimos utilizar este término en este apartado.

de 800 escudos anuales y a esta de 600, el mismo destinado a los ayudantes de la misma clase. No se llegó a nombrar a la profesora y estas medidas apenas tuvieron vigencia. Los profesores fueron Baltasar Saldoni y Lázaro Puig, profesionales de larga y reconocida trayectoria. Aunque por entonces había mujeres cantantes de probado prestigio, en el caso de haber elegido alguna probablemente sus méritos no se hubieran considerado tan valiosos como los de aquellos.

En los Apéndices se muestran en dos tablas las plantillas resultantes de los reglamentos de este periodo y otros nombramientos<sup>110</sup> en las que se puede observar la evolución de las asignaturas, del profesorado y sus sueldos.

Con la entrada en vigor del reglamento de diciembre de 1857 se nombró a Encarnación Lama numeraria de solfeo general<sup>111</sup>, con su propia repetidora con gratificación, Julia González<sup>112</sup>, y Teresa Roaldés renovó su plaza como profesora de arpa. Esta disfrutaba del mismo sueldo que los demás profesores de los instrumentos “secundarios”. El ascenso de la primera fue destacado en varias publicaciones. En *La España Artística*, tras publicar la plantilla, se puntualiza: “También la señora doña Encarnación Lama ha ascendido, de repetidora que era, a profesora de solfeo”<sup>113</sup>. Hubiera sido más apropiado especificar que era repetidora con sueldo, para evitar confusiones con la figura de repetidora, vistas las diferencias que implicaba tanto en retribución como en responsabilidades.

La igualdad de derechos y obligaciones de las profesoras que había en el Conservatorio no significa que estos avances no estuvieran matizados por las convenciones de la época. En 1860, para la plaza vacante de italiano, Ángela Grassi<sup>114</sup> solicitó ser admitida en la oposición, en caso de realizarse, o que se le otorgara la plaza, si aquello no ocurría, citando los precedentes de las profesoras que existían en el centro. Desde este se informó al Director General de Instrucción Pública que en ese punto “siempre ha sido práctica en este Establecimien-

110 Véanse Apéndices 2.4. y 2.5.

111 Según Sopena fue profesora de solfeo desde 1868 (Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 248).

112 Otros repetidores con gratificación eran Antonio Sos para auxiliar en las clases de niños y Emilia Lezama en las de niñas en la cátedra de Espín y Guillén (Leg. 11/46). Aunque la fecha del legajo es 9 de marzo de 1857, coincidiendo con las disposiciones para el reglamento de esa fecha, se incluyen documentos con diversas fechas o incluso sin este dato. Muchos se refieren, por deducción, al reglamento de diciembre del mismo año. Tal es el caso de los hechos que aquí explicamos acerca de Encarnación Lama.

113 *La España Artística*, Año II, Nº 13, 25-1-1858.

114 Hermana de Carlos Grassi, oboísta de la Real Capilla y maestro de oboe del Conservatorio desde 1857 (Sánchez Llama, Íñigo: *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000). Ángela Grassi escribió la letra de un “Himno guerrero-español”, con música de Evaristo Ciria, publicado en 1859, e hizo la versión italiana de una aubada para canto y piano, en 1877. H. Eslava realizó un coro a voces solas con una poesía suya; Reventós puso música a otra; ambas obras fueron publicadas en 1879 (Iglesias Martínez, Nieves (dir.): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1997).

to” que las profesoras desempeñaran clases exclusivamente de alumnas, siendo ese el caso de Encarnación Lama y Teresa Roaldés, con la excepción de asistir a la de esta un solo alumno, aunque no se aclaraba nada al respecto. Se decía que no era el caso de la asignatura que pretendía Grassi, a la que asistirían en días alternos alumnos de cada sexo, que además eran los más mayores ya que eran los de composición y de canto<sup>115</sup>. El problema parecía ser que una profesora se enfrentaría a una clase alumnos, además de cierta edad, lo cual era obviamente más peligroso y la alejaba de la idea de la figura de la docente maternal. Sin embargo no parecía haber problema en que Roaldés impartiera clase a un alumno, a pesar de que, según el reglamento, debía ser individual, propiciando una situación más comprometida. Este alumno, José Ovejero, era hermano de Ignacio, profesor supernumerario de órgano del centro. Es probable que este parentesco y el posible trato personal entre los dos hermanos y la maestra mitigaran la excepcionalidad de la situación. Ovejero participó como arpista en diversas funciones<sup>116</sup> y fue “conocido en los principales círculos musicales como digno discípulo de la Sra. Roaldés”<sup>117</sup>. Prueba del reconocimiento y prestigio de que disfrutaba esta profesora, cuyo magisterio era la mejor carta de presentación para un intérprete incluso masculino.

Lama y Roaldés compartían las mismas obligaciones y derechos que sus compañeros. Se les exigía el mismo tipo de informes y decisiones acerca de sus clases. Formaban parte de la Junta general de profesores, aunque con frecuencia no figuraban entre los asistentes. No parece que tuvieran interés en asistir a ellas, o bien tenían obligaciones que les impedían hacerlo, aunque, teniendo en cuenta las muchas ocupaciones de sus compañeros, que sí asistían regularmente, no parece que esta fuera la razón. Tampoco se puede descartar que su presencia no se considerara imprescindible o despistes u olvidos por parte de la persona encargada de redactar las actas. También formaban parte de los tribunales de

115 Leg. 13/22, borrador. Sobre la provisión de la referida plaza, consultar, entre otros, Legs. 13/15 y 13/60.

116 A menudo dirigidas por su hermano, también director y compositor (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 1726, 4-1-1865; *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, Nº 38, 4-7-1866). Cambroner, describiendo las veladas en torno a 1867, cita a José Ovejero entre los músicos de moda: “Entre los artistas jóvenes que asistían a las tertulias figuraba Dámaso Zabalza, pianista de moda que monopolizaba justamente los aplausos del público. [...] Pepito Ovejero, hermano de Ignacio, era un arpista de primer orden, y por su bello carácter y afabilísimo trato, aparte de su mérito artístico, había sabido conquistar las simpatías de cuantos le trataban. Otro joven llamado Jesús Monasterio tocaba el violín admirablemente, y a la circunstancia de tener irreprochable conducta añadía la de hallarse siempre de bonísimo humor. La tertulia que conseguía reunir a estos artistas podía considerarse como la favorecida por la suerte, y para ser presentado a ella se necesitaban grandes recomendaciones.” (Cambroner, Carlos: “Cosas de antaño”, *Revista Contemporánea*, Año XXV, Tomo CXIV, abril-mayo-junio 1899).

117 *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, Nº 38, 4-7-1866. José Ovejero falleció en 1881; era Caballero de la Orden de Carlos III (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIII, Nº 166, 15-6-1881).

exámenes. Aunque solo impartieran clase a alumnas, no era infrecuente que participaran en los exámenes de alumnos<sup>118</sup>.

Los distintos profesores de una misma asignatura debían usar los mismos programas y métodos. Todos los profesores tenían dos horas diarias de clase<sup>119</sup>, pero había diferencias sustanciales en el reparto de alumnos. Como muestra, se exponen los siguientes años:

Tabla 10. Relación alumnos/profesor 1857-1858

Pofesor	1857 <sup>120</sup>			1858 <sup>121</sup>		
	Asignatura	Alumnos	Alumnas	Asignatura	Alumnos	Alumnas
B. Saldoni	canto	4	7	canto	-	6
F. Valldemosa	canto	2	7	canto	2	8
M. Martín	canto	5	7	canto	3	6
A. Inzenga	canto	2	6	canto	3	4
L. Puig				canto	4	4
P. Hijosa	solfeo p <sup>a</sup> canto	16	-	solfeo p <sup>a</sup> canto	17	-
<b>Encarnación Lama</b>	solfeo p <sup>a</sup> canto	-	19	solfeo <sup>122</sup>	-	67
<b>Elisa Lezama</b> <sup>123</sup>	repetidora solfeo	-	8			
J. Castellanos	solfeo	72	-	solfeo	40	-
J. Gil	solfeo	-	68	solfeo p <sup>a</sup> canto	-	26

118 Véase, por ejemplo, los años 1862 (*Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*), 1863 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104), 1864 (Leg. 12/84).

119 Leg. 16/2.

120 “Estado numérico de alumnos de ambos sexos del Real Conservatorio de Música y Declamación, con expresión de las notas que obtuvieron en los exámenes generales y de su distribución en las clases establecidas con arreglo a la nueva planta”, 6-7-1857 (Leg. 11/67). Total alumnos matriculados: 282, total alumnas matriculadas: 194. En esta plantilla, a pesar del poco tiempo transcurrido, hay algunos cambios, además de la inclusión de Encarnación Lama. Por ejemplo, Hijosa fue nombrado como maestro de solfeo general, encargándose aquí de solfeo para canto.

121 “Estado numérico de alumnos de ambos sexos que existían al verificarse los exámenes generales y de los que resultan al terminar el curso, con expresión de las notas que merecieron aquellos y de los que fueron designados para los concursos”, 20-7-1858 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Total alumnos matriculados: 326, total alumnas matriculadas: 323.

122 De un curso a otro Encarnación Lama y Juan Gil intercambiaron las asignaturas de solfeo general y solfeo para canto, sin que hayamos encontrado una explicación.

123 Aunque estudiaremos la figura de las repetidoras en un epígrafe posterior, incluimos aquí a Elisa Lezama para comparar el número de alumnas que tenía asignadas en relación a los demás profesores, aun teniendo en cuenta que era repetidora y solo debía dar clase tres días a la semana.

Pofesor	1857 <sup>120</sup>			1858 <sup>121</sup>		
	Asignatura	Alumnos	Alumnas	Asignatura	Alumnos	Alumnas
J. Espín y Guillén				solfeo	45	47
M. Mendizábal	piano	20	28	piano	25	19
J. Miró	piano	21	19	piano	19	18
<b>Teresa Roaldés</b>				arpa	1	10
Total solfeo		88	115		102	140
Total piano		41	47		44	37

Se puede observar una desproporción importante entre el número asignado a cada uno de los profesores. Dentro de la misma asignatura hay una gran desigualdad en la clase de solfeo. Destaca la diferencia entre Encarnación Lama y Juan Castellanos, sobre todo en 1857 (con alumnas y alumnos respectivamente), y con Espín y Guillén, que tiene en 1858 más del doble que Castellanos, con discípulos de ambos sexos, lo que implica el doble de clases (al menos una para ellas y otra para ellos)<sup>124</sup>. Aunque en este momento los sueldos son iguales, prevalecen los privilegios por antigüedad en otros aspectos, como en la asignación del número de alumnos y el trabajo que ello implica.

Estos dos cursos se desarrollan bajo reglamentos distintos (marzo y diciembre de 1857). En los sueldos asignados en marzo<sup>125</sup>, se observan las grandes diferencias que existen entre profesores de la misma materia, especialmente en solfeo. Parece que la antigüedad tenía un peso específico: Juan Gil era profesor desde 1839, Hijosa al menos desde 1849<sup>126</sup> y Juan Castellanos desde 1852<sup>127</sup>. En diciembre<sup>128</sup> se equiparan las retribuciones de la misma clase de solfeo: 8000 reales para solfeo para canto y 6000 para solfeo general.

124 Se le asignaron dos repetidores, una para la sección de alumnas y otro para la de alumnos.

125 Véase Apéndice 2.4.

126 En *Registro de expedientes de personal* ya figura como profesor ayudante desde 1839.

127 Antes era repetidor.

128 Véase Apéndice 2.5.

Tabla 11. Relación alumnos/profesor 1859-1860

1859 <sup>129</sup>				1860 <sup>130</sup>			
Profesor	Asignat.	Alumnos	Alumnas	Profesor	Asignat.	Alumnos	Alumnas
B. Saldoni	canto	-	8	B. Saldoni	canto	-	6
F. Valldemosa	canto	2	8	F. Valldemosa	canto	1	6
M. Martín	canto	1	8	M. Martín	canto	3	6
A. Inzenga	canto <sup>131</sup>	3	4	J. Inzenga	canto	1	2
L. Puig	canto	8	2	L. Puig		5	3
P. Hijosa	solfeo p <sup>a</sup> canto	14	-	P. Hijosa	solfeo p <sup>a</sup> canto	16	-
<b>Encarnación Lama</b>	solfeo	-	38	<b>Encarnación Lama</b>	solfeo	-	42
J. Castellanos	solfeo	37	-	F. Agero	solfeo	44	-
J. Gil	solfeo p <sup>a</sup> canto	-	17	J. Gil	solfeo p <sup>a</sup> canto	-	16
M. Galiana	solfeo p <sup>a</sup> canto (supernumerario)	-	12	M. Galiana	solfeo p <sup>a</sup> canto (supernumerario)	-	13
J. Espín y Guillén	solfeo	49	49	J. Espín y Guillén	solfeo	39	58
M. Mendizábal	piano	20	14	M. Mendizábal	piano	18	15
J. Miró	piano	12	13	J. Miró	piano	13	14
D. Zabalza	piano (supernumerario)	10	39	D. Zabalza	piano (supernumerario)	25	54
<b>Teresa Roaldés</b>	arpa	1	9	<b>Teresa Roaldés</b>	arpa	1	11
R. Jimeno	órgano	13	1	R. Jimeno	órgano	7	1
				R. Hernando	armonía superior	18	1
Total solfeo		100	116	Total solfeo		99	129
Total piano		42	66	Total piano		56	83

129 “Estado numérico de los alumnos de ambos sexos que existían al verificarse los exámenes generales y de los que resultan al terminar el curso, con expresión de las notas que merecieron en aquellos y de los que fueron designados para los concursos”, 5-7-1859 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Total alumnos matriculados: 406, total alumnas matriculadas: 313.

130 “Estado del número de alumnos de ambos sexos matriculados al verificarse los exámenes generales, en el que se expresan las notas que en ellos merecieron y otros datos relativos a los mismos”, 7-7-1860 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104; Leg. 13/59).

131 La clase es regida por Ángel Inzenga y por su hijo José como supernumerario.

Se puede apreciar que Encarnación Lama continuó en la clase de solfeo general<sup>132</sup>. Para observar con mayor claridad el número de alumnas y la proporción respecto a los profesores y sus compañeros, se han añadido otras asignaturas como arpa, órgano o armonía.

Los decretos publicados en junio de 1868 reformando el Conservatorio trataban de ajustar el centro a lo previsto por la Ley de Escuelas Especiales de 1866 (Real Decreto de 9 de octubre de 1866). Se propuso reducir los treinta y cinco profesores que en ese momento ejercían a dieciséis, más los maestros de solfeo que fueran necesarios. Quedaban trece profesores excedentes, que cobrarían dos terceras partes de su sueldo (como indicaba la Ley de Instrucción Pública). Se les autorizaba a seguir impartiendo clase en el establecimiento, para lo cual se abrirían matrículas libres cuyos derechos cobrarían, completando así sus ingresos. Con estas medidas se rebajaba el presupuesto. Con esta reforma Encarnación Lama disfrutaba de un sueldo inferior al de sus compañeros de solfeo, Juan Pablo Hijosa, Juan Gil y Justo Moré, a pesar de que el último obtuvo la plaza de numerario varios años más tarde que ella. Estas disposiciones apenas pudieron ser puestas en práctica debido a la siguiente transformación del centro en diciembre del mismo año. Los meses transcurridos entre ambas fechas fueron inciertos, con diversos cambios en las decisiones acerca del profesorado y numerosos documentos incompletos, mal datados, sin fecha o contradictorios, por lo que en la tabla se han incluido los datos más fiables. Aun así, son susceptibles de albergar algún pequeño error.

### **Un paso atrás: las reformas de 1868 y el cese de las numerarias**

Tras la reforma de diciembre de 1868 el centro cambió su nombre. A causa de la reducción presupuestaria se disminuyó drásticamente la plantilla limitando a doce los profesores y quedando los sobrantes como excedentes.

No se especificó cómo se debían proveer las plazas de profesores titulares cuando quedaran vacantes. Cuando fuera necesario, podrían ser nombrados ayudantes con una gratificación que sería la mitad del sueldo asignado a la clase correspondiente. Para ello serían preferidos los excedentes, los que hubieran sido supernumerarios y los que hubieran obtenido premio en certámenes públicos (del Conservatorio). Si fueran excedentes cobrarían lo que ya percibían<sup>133</sup>.

132 Véanse también Legs. 12/9, 12/98, 13/40 dupl., 13/59, 14/15, 14/91, 15/51, 16/2, 16/77, 17/52, 18/7; *Guía de forasteros en Madrid*, Imprenta Nacional, años 1861, 1862, 1863; *Calendario musical para 1859*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez.

133 Más adelante se contempla la posibilidad renombrar hasta doce ayudantes, si fuera necesario, con la mitad de sueldo que la cátedra respectiva (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 30-7-1869).

Se intentó hacer lo posible para que los profesores que habían formado parte del centro pudieran seguir vinculados de una u otra manera.

Se eliminaron varias asignaturas, entre ellas arpa y declamación, se redujeron clases de las materias donde había varias y se unificaron otras, adjudicándose al mismo maestro las de violín y violoncello o las de clarinete y oboe, con el propósito de reducir gastos. Como consecuencia de estos cambios, las dos únicas profesoras numerarias que había en el centro fueron cesadas. La supresión de la clase de arpa se justificó por la escasez de alumnas. En cuanto al cese de Encarnación Lama, si nos atenemos a la antigüedad en el centro, si bien Juan Gil era numerario desde 1839, Justo Moré obtuvo su plaza varios años después que ella. Desconocemos qué criterios se utilizaron para decidir que fuera ella la excedente. Ambas se reincorporaron años más tarde.

La situación de algunos de estos excedentes fue bastante accidentada. Aunque una vez cesados los profesores tenían derecho a su sueldo, que era dos terceras partes del que recibieran en su plaza, hubo bastantes problemas para que algunos de ellos lo disfrutaran. En algunos casos el obstáculo fue el haber sido nombrados de forma irregular, sin haberse realizado los trámites convenidos en los reglamentos o disposiciones vigentes en el momento correspondiente. Así ocurrió con Joaquín Arjona, Carlos Grassi, Rafael Hernando, Lázaro María Puig, Encarnación Lama o Joaquín Espín y Guillén, nombrados el 14 de diciembre de 1857. Considerándose que sus nombramientos no se habían ajustado a los procedimientos indicados en los reglamentos de 1857, y habiendo quedado excedentes en la reforma de 1868, en septiembre de 1870 se canceló su sueldo a la espera de que se revisaran sus expedientes<sup>134</sup>. Esta decisión dio lugar a múltiples reclamaciones y revisiones de estos para intentar recuperar los derechos perdidos<sup>135</sup>.

Tras las reformas de junio y diciembre de 1868 quedaron excedentes o pendientes de clasificación (lo que implicaba el percibir o no un sueldo como tales) los siguientes maestros, con el salario que les correspondería:

134 El Director General de Instrucción Pública informando al Director de la Escuela acerca de la situación de varios profesores excedentes, septiembre de 1870 (Leg. 19/88 dupl.). Ya desde 1869 venían produciéndose las revisiones y reclamaciones relacionadas con este asunto (Véase Orden del 18-12-1869, AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105, consecuencia de las reclamaciones realizadas por los afectados en marzo y agosto del mismo año, contenidas en el mismo legajo). Ocurría lo mismo con Pinilla, pero en su caso se cuestionaban todos los nombramientos y, dado que sí había realizado una oposición en la que, aunque quedó el primero, no le fue concedida la plaza, se dejaba abierta la posibilidad de reconocer sus derechos, lo que al final se hizo.

135 Véanse Leg. 19/91 dupl. sobre Rafael Hernando o 19/92 dupl. sobre Encarnación Lama.

Tabla 12. Profesores excedentes y pendientes de clasificación, 1868

EXCEDENTES, JUNIO 1868 <sup>136</sup>	EXCEDENTES Y PENDIENTES DE CLASIFICACIÓN (JULIO 1869) <sup>137</sup>
Mariano Martín, canto, 800	Mariano Martín, canto, 800
José Inzenga, canto, 800	Baltasar Saldoni, canto, pendiente
Román Gimeno, órgano, 666	Román Gimeno, órgano, 666
Rafael Hernando, armonía, 666	Rafael Hernando, armonía, 666
Joaquín Espín y Guillén, solfeo, 400	Joaquín Espín y Guillén, solfeo, 400
Carlos Grassi, oboe, 400	Carlos Grassi, oboe, 400
José de Juan Martínez, cornetín, 400	José de Juan Martínez, cornetín, 400
José Miguel Sagrista, trompa, 400	José Miguel Sagrista, trompa, 400
Domingo Broca, trombón, 400	Domingo Broca, trombón, 400
Antonio Aguado, acompañamiento, 532	Hilarión Eslava, composición, pendiente
Manuel Muñoz, contrabajo, 400	Joaquín Arjona, declamación, pendiente
Camilo Melliez, fagot, 400	Lázaro M <sup>a</sup> Puig, canto, pendiente
Juan Díez, violín, 532	Juan Pablo Hijosa, solfeo, pendiente
	<b>Encarnación Lama</b> , solfeo, pendiente
	<b>Teresa Roaldés</b> , arpa, pendiente
	Manuel Bayona, italiano, pendiente
	José Aranguren, aux. armonía, pendiente
	José Pinilla, solfeo, pendiente
	Vicente Cuenca, sustituto de armonía e h <sup>a</sup> arte, pendiente

### 2.3. Una pionera: Elisa Arenas. Supernumerarios, ayudantes y auxiliares

El reglamento de diciembre de 1857 contemplaba la existencia de supernumerarios, que cobraban la mitad que los numerarios de su clase y eran nombrados por el gobierno a propuesta en dos ternas del director y la Junta general de profesores, normativa incumplida en ocasiones, como se ha visto. Por Real Decreto de 22 de febrero de 1865 se eliminaron los auxiliares y las gratificaciones

136 Real Orden dando una nueva organización al centro, 20-6-1868 (Leg. 18/41); varios documentos sobre la reorganización del centro, 26-10-1868 y 6-11-1868 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105). Los sueldos figuran en escudos

137 Leg. 19/13.

de los repetidores auxiliares. En 1866 se suprimió la figura de los supernumerarios retribuidos, permitiéndose la misma figura pero sin sueldo y con derecho a las vacantes que se pudieran producir<sup>138</sup>.

En los decretos de junio de 1868 se contempla la existencia de dos auxiliares de canto (con la mitad del sueldo, recordemos, asignado a la plaza de titular de la misma asignatura). En la práctica se nombraron auxiliares para otras asignaturas como armonía y solfeo, pero no para aquella.

En el reglamento de diciembre de 1868 aparece la figura de profesor ayudante, que cobra la mitad del sueldo correspondiente a la cátedra respectiva. En 1869 se cambia su nombre de nuevo por el de auxiliares<sup>139</sup>. Para ocupar estas plazas tenían prioridad los profesores excedentes, los antiguos supernumerarios y los alumnos premiados. No siempre se cumplió esta norma: son frecuentes las reclamaciones de antiguos profesores protestando por nombramientos para los que no habían sido tenidos en cuenta<sup>140</sup>.

Sorprende que en 1869 se designe como auxiliar de solfeo a Feliciano Agero, numerario excedente pero con menor antigüedad que Encarnación Lama (aquel obtuvo la plaza en 1860, tras la muerte de Juan Castellanos), continuando esta fuera de la plantilla.

En este periodo por primera vez una mujer consigue una plaza de profesora supernumeraria de piano en propiedad: Elisa Arenas.

En 1861 fue nombrada repetidora auxiliar de piano, recibiendo dos gratificaciones anuales de 500 reales cada una<sup>141</sup>. En diciembre de 1863 solicitó ser nombrada profesora supernumeraria, lo que fue denegado<sup>142</sup>. Se reconocían sus méritos, pero la plaza solicitada era de plantilla y no existía vacante (al parecer, sí se creó en los

138 Esta fue una de las disposiciones contenidas en la Real Orden de 7-12-1866 (Leg. 17/51). Entre las normas contenidas en esta real orden destacamos las siguientes: creación de tres secciones: música, declamación y declamación lírica, con un profesor al frente de cada una de ellas; la provisión de la clase de declamación lírica con un profesor con sueldo de 1200 escudos, la supresión de la gratificación de 400 escudos que disfrutaba el director del centro, percibiendo los tres directores de las secciones del sueldo asignado a su cátedra; la refundición de las plazas a medida que fueran quedando vacantes.

139 Orden del 14-4-1869 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105).

140 Por ejemplo, Pablo Hernández realizó una reclamación en 1873, lamentando que al ser creadas de nuevo las plazas de supernumerario no habían contado con él, designando a otros que no dudaba “poseerán los conocimientos y aptitudes necesarios pero no los derechos adquiridos” (Oficio de Arrieta al Director General de Instrucción Pública de 17-5-1873 trasladando la reclamación de Pablo Hernández, AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105). Probablemente se refiere a Baldomero Escobar, nombrado auxiliar de armonía (posteriormente también impartiría clases de canto y piano) el 3-8-1869 (Leg. 19/28).

141 *Expedientes personales*: Elisa Arenas. Salvo que se indique lo contrario, los datos referentes a esta profesora se han extraído de este expediente. Como tal repetidora auxiliar ya aparece en el curso 1860-61 informando sobre las altas y bajas de su clase (Leg. 13/47).

142 Leg. 15/56: 12-12-1863.

meses siguientes). Si se creyera justo y conveniente premiar a la interesada, podría ser nombrada profesora auxiliar, lo cual “no infringe la ley por no dar opción a las plazas de número que ha de proveerse por *Reglamento*”. Esta figura de auxiliar no se contemplaba en este, pero hubo varios profesores que ejercieron como tales. No es muy alentador que su única opción fuera optar a una plaza que, a priori, no le garantizaba la continuidad o el ascenso. Pero no fue un hecho aislado. Hay casos similares que afectaron a profesores; es decir, que ante la falta de vacantes fueron propuestos como auxiliares<sup>143</sup>. En la misma fecha (diciembre de 1863) fueron nombrados como tales Pablo Hernández, que era repetidor auxiliar (solfeo general)<sup>144</sup>, Eduardo Compta (piano)<sup>145</sup> y José Pinilla, también repetidor auxiliar (solfeo)<sup>146</sup>. Apenas mes y medio después, Elisa Arenas también fue nombrada auxiliar con sueldo de 3000 reales anuales<sup>147</sup>, como sus compañeros.

En julio de 1864 fue nombrada supernumeraria interina de piano, con sueldo de 4000 reales<sup>148</sup>. Por Real Orden de 6 del mismo mes se solicitaba al director del Conservatorio que hiciera la propuesta de la terna para cubrir

143 En diciembre de 1863 Domingo Aguirre, profesor de fagot, solicita plaza de supernumerario en la primera vacante que ocurra. En febrero el director sugiere nombrarlo profesor auxiliar, porque las de numerario y supernumerario necesitan otros trámites, siendo nombrado ese mismo mes (Expediente de Domingo Aguirre, AGA: Educación, Caja 31/14616, Leg. 4664-44). También había profesores auxiliares sin sueldo, como Eduardo Compta.

144 Nombrado el 12-12-1863, con 3000 reales de sueldo (Leg. 15/57). En marzo de 1865 se le declara cesante, a causa del Real Decreto de 22 de febrero del mismo año, con Juan Mollberg, auxiliar, y José Pinilla, supernumerario (Leg. 16/25).

145 En octubre de 1863 Compta solicitó una plaza de profesor de piano. A pesar de la buena disposición del director, no era posible concedérsela por no haber presupuesto y tener que proveerse por ternas, y este sugiere nombrarlo auxiliar gratuito de piano (Leg. 15/49). Así ocurrió el 12-12-1863 (Leg. 15/58). Por Real Orden de 28-1-1865 es nombrado “profesor de piano”, sin especificar el tipo (Leg. 16/18). No era una plaza en propiedad, ya que no fue contemplado entre los excedentes tras la reforma de 1868 y el año siguiente fue nombrado profesor ayudante (Leg. 18/83), después denominado auxiliar. Obtuvo la plaza de titular en 1873. Falleció en 1882. Observamos la flexibilidad con la que se realizaban nombramientos en figuras inexistentes o sin cumplir los requisitos exigidos en el reglamento, si bien es cierto que este permite omitir los procedimientos habituales en casos excepcionales, cual podría ser el que nos ocupa. Eduardo Compta había ganado el primer premio en el Conservatorio de Bruselas, era un reconocido intérprete, compuso algunas piezas y escribió un método de piano.

146 Orden de 12-12-1863 nombrándolo profesor auxiliar de solfeo, con 3000 reales de sueldo (Leg. 15/59). Por Orden de 31-10-1864 asciende a supernumerario, con el mismo sueldo que disfrutaba (Leg. 16/3). Fue cesado en la misma fecha que Pablo Hernández, en marzo de 1865. Continuó ejerciendo de forma gratuita (Véanse Legs. 16/72 y 16/82). En agosto de 1866 es nombrado supernumerario de nuevo, con sueldo de 400 escudos, plaza que fue suprimida en diciembre del mismo año. Se le nombra auxiliar por Real Orden de 2-3-1867 (Leg. 17/67), con sueldo de 400 escudos, junto a José Aranguren en la clase de armonía superior con sueldo de 600 escudos. Tras la reforma de 1868 quedó excedente, reincorporándose en 1875 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 11-8-1876) junto a Encarnación Lama.

147 Orden del Director General de Instrucción Pública de 28-1-1864 (Leg. 15/65). No aparece en la lista de profesores que incluye Sopena en su *Historia crítica*...

148 18-7-1864 (Leg. 15/87).

una “plaza vacante de supernumeraria [sic]”. En agosto, este proponía posponerla hasta el inicio del curso, ya que muchos profesores estaban ausentes por hallarse de vacaciones<sup>149</sup>. Entre ambas fechas se produjo el nombramiento de Elisa Arenas como interina. La prensa se hacía eco de este hecho: “Sea enhorabuena. Ha sido nombrada profesora supernumeraria de piano del Conservatorio de música y declamación la señorita doña Elisa Arenas, cuyo mérito artístico y excelentes condiciones para la enseñanza, la hacen digna de esta consideración, debida a su talento”<sup>150</sup>. No tenemos constancia de que se realizara ningún proceso de selección, pero en marzo de 1865 fue nombrada supernumeraria con el mismo sueldo<sup>151</sup>.

En diciembre de 1866 fue cesada, ya que las plazas de supernumerarios retribuidos fueron suprimidas<sup>152</sup>. Lo sorprendente es que a José Pinilla, Dámaso Zabalza<sup>153</sup> e Ignacio Ovejero, en la misma situación, se les declaró cesantes y se les asignó la retribución correspondiente<sup>154</sup>, pero Elisa Arenas no tuvo este derecho<sup>155</sup>. Es posible que este hecho se debiera a alguna irregularidad en su nombramiento, que la plaza no figurara en plantilla o alguna otra incidencia, pero no hemos encontrado, hasta el momento, ninguna explicación: Ovejero fue nombrado supernumerario en el reglamento del 14 de diciembre de 1857 y Zabalza tras haber sido interino, como Elisa Arenas, sin oposición.

149 Leg. 15/89.

150 *La Iberia*, Año XII, Nº 3108, 26-7-1864. Llamamos la atención sobre el hecho de que no se concretara que era interina, pareciendo en la noticia que la plaza era en propiedad.

151 Véase nota desde Instrucción Pública al Rector de la Universidad Central, trasladando Real Orden de 6-7-1864 disponiendo hacer las propuestas con terna para la plaza de profesora supernumeraria de piano consignada en el presupuesto del Ministerio, 6-8-1864 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Ver también, en el mismo legajo, 22-7-1865 y RCSM: Leg. 15/89. Fue nombrada supernumeraria por Orden de la Dirección General de Instrucción Pública de 6-3-1865 (Leg. 16/26).

152 Leg. 17/51: Real Orden de 7 de diciembre de 1866.

153 Dámaso Zabalza fue nombrado interino de piano en septiembre de 1858, ocupando la vacante por fallecimiento de Martín Sánchez Allú (Leg. 12/55). Obtuvo la plaza de supernumerario en propiedad por Real Orden de 12-12-1858 (Leg. 12/68), con sueldo de 4000 reales. Aunque también fue cesado en 1866, continuó en su puesto de forma gratuita, siendo nombrado numerario en diciembre de 1868 y ejerciendo hasta su fallecimiento, acaecido en 1894 (*Registro de expedientes de personal*). Escribió varias obras que fueron incluidas en los programas del centro (Véanse Legs. 21/67, 22/49, 24/12, 24/29).

154 Sin embargo, parece que Ovejero no recibía el sueldo asignado: hizo una reclamación y consiguió cobrar como excedente en 1871 (*Registro de expedientes de personal*; Leg. 17/79). Solicitó, junto a los excedentes de la reforma de 1868, la reposición de su plaza (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 10-2-1875). Había sido nombrado supernumerario con el reglamento de diciembre de 1857. En 1876 fue nombrado profesor de órgano con sueldo de 2000 pesetas (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 11-8-1876).

155 Laura de Miguel afirma que Elisa Arenas estaba entre los excedentes que provocó la reforma de 1868, pero para entonces la plaza de esta profesora ya había sido suprimida (Miguel, L.: “Las generaciones de pianistas...”, p. 7).

En septiembre de 1867 Eslava, director interino del Conservatorio, se dirigió al Director de Instrucción Pública exponiendo que para atender al creciente número de alumnos de piano faltaba profesorado, ya que antes había tres supernumerarios (Arenas, Zabalza y Ovejero) cuyas plazas habían sido suprimidas, así como las gratificaciones de 1000 reales a los auxiliares (repetidores). En ese momento, solo había tres profesores de piano, uno gratuito (suponemos que Zabalza) y pedía que se pusiera remedio<sup>156</sup>. Desconocemos por qué no se recurrió a Elisa Arenas (o a otro maestro) para que continuara en su puesto, aunque fuera gratuitamente. Es posible que se intentara pero no estuvieran dispuestos. Lo cierto es que mientras Zabalza continuó ejerciendo de forma gratuita, consiguiendo plaza de numerario en diciembre de 1868, y Ovejero obtuvo la misma en la clase de órgano en 1876, de Elisa Arenas no se sabe nada más<sup>157</sup>. A pesar de que la noticia citada más arriba induce a pensar que tenía un cierto nombre en la capital, apenas hemos encontrado más noticias sobre ella.

De todos los profesores que ocuparon estos puestos durante estos años, fue una de las pocas que no prosiguió su carrera en el centro:

Tabla 13. Supernumerarios, auxiliares y ayudantes, 1857-1871

Nombre	Figura docente	Fecha	Sueldo	Otras plazas
Rafael Acebes	Auxiliar piano	2-7-1859	No	Citado como honorario, repetidor y auxiliar <sup>158</sup> . Renuncia en 1862.
Juan Mollberg <sup>159</sup>	Auxiliar violoncello	30-12-1859	No	Gratificación 6000 rs. 1860. Cesado 1865.
Pablo Hernández <sup>160</sup>	Auxiliar solfeo	12-12-1863	3000 rs.	Era repetidor auxiliar <sup>161</sup> . Cesado 1865. Auxiliar 1882. Numerario 1896.

156 Oficio de Eslava al Director General de Instrucción Pública, 10-9-1867 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105). Aunque Ovejero figura como profesor de la clase preparatoria de órgano, aquí aparece como profesor de piano, así como en otros documentos. Esta es una nueva muestra de la flexibilidad, que en algunos casos rozaba la ilegalidad, existente en el Conservatorio para cubrir las necesidades. Lo más probable es que, ante la desproporción entre el número de alumnos de ambas clases, se optara por adjudicarle algunos de piano, para completar su horario y reforzar esta enseñanza.

157 Véase el Diccionario.

158 Legs. 12/87, 13/47, *Registro de expedientes de personal*. No aparece como honorario en el listado de la *Memoria acerca...1892*, p. 320.

159 Legs. 15/35, 16/25; *Registro de expedientes de personal*. En diferentes fuentes aparece como profesor de violoncello o de violín.

160 Legs. 15/57, 15/75, 16/25, 25/36, 26/10, 26/51, 32/75.

161 Pablo Hernández nació en 1834. Con apenas veinte años, cuando fue nombrado auxiliar, ya había sido organista en varios sitios, ocupación que siguió ejerciendo. Compuso varias obras y métodos (Ezquerria Esteban, Antonio: "Hernández Salces, Pablo", en *DMEH*, Vol. 6, 2000, pp. 256-259). Ezquerria puntualiza que hay datos contradictorios en las fuentes acerca del nombramiento como auxiliar dudando entre 1863, 1882 o 1883. De hecho fue nombrado en 1863 y cesado en 1865, obteniendo de nuevo una plaza de auxiliar en 1882 (*Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 19-2-1882; Leg. 25/36).

Nombre	Figura docente	Fecha	Sueldo	Otras plazas
José Pinilla <sup>162</sup>	Auxiliar solfeo	12-12-1863	3000 rs.	Era repetidor auxiliar. Supernumerario 3000 rs. 1864. Cesado 1865. Supernumerario 400 escudos, 1866. Cesado 1866. Auxiliar 600 escudos, 1867. Excedente 1868. Numerario solfeo 1875.
Eduardo Compta	Auxiliar piano	12-12-1863		Profesor 1865 <sup>163</sup> . Ayudante 1869. Numerario 1873.
José Reventós <sup>164</sup>	Auxiliar canto	1865	No	Auxiliar solfeo 750 pts. 11-5-1873. 1877 sube a 1000. Numerario solfeo 1891.
Feliciano Agero	Auxiliar solfeo	1869	600 escudos	Numerario 6-3-1860. Numerario 1882 <sup>165</sup>
Baldomero Escobar <sup>166</sup>	Auxiliar armonía	3-8-1869	600 escudos	Luego auxiliar de canto y piano, hasta renuncia en 1882.
<b>Elisa Arenas</b>	Auxiliar	28-1-1864	3000 rs.	Repetidora auxiliar desde 1861.
<b>Elisa Arenas</b>	Supernumeraria interina	18-7-1864	4000 rs.	
<b>Elisa Arenas</b>	Supernumeraria	6-3-1865	4000 rs.	7-12-1866: cesada por supresión de plaza. Sin datos posteriores.
Ignacio Ovejero <sup>167</sup>	Supernumerario órgano	14-12-1857	5000 rs.	Cesante 1866. Cobra como excedente 1871. Numerario 1876.
Dámaso Zabalza	Supernumerario piano	30-11-1858 <sup>168</sup>	400 rs.	Interino 10-9-1858. Numerario 1868.

162 *Expedientes personales*: José Pinilla.

163 Consultados el *Registro de expedientes de personal*, la real orden del nombramiento (Leg. 16/18) y *Memoria acerca... 1892*, en ningún lugar se especifica qué tipo de profesor era ni el sueldo que recibía. El interesado había solicitado la plaza, apoyado por el director del centro (Ventura de la Vega). No parece que se sometiera a ningún proceso de selección.

164 Nombrado auxiliar de canto sin sueldo el 9-2-1865. Al parecer no llegó a desempeñarla, pero sí tuvo problemas al intentar cobrar la excedencia por dicha plaza y al intentar ascender a otras, ya que se cuestionó la legalidad de dicho nombramiento. En 1890 se le reconoció el derecho de excedencia. Fue autor de varios métodos (Legs. 16/19, 23/21, 23/37, 25/73, 25/85, 26/81, 34/3; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*: sesiones del 2-5-1873 y 7-10-1884; *Registro de expedientes de personal*).

165 En Virgili Blanquet, M<sup>a</sup> Eugenia: "Agero Amatey, Feliciano Primo", en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 85, figura que se le declaró excedente en 1879, siendo la fecha real 1869. Fue autor de algunas piezas y métodos musicales.

166 Legs. 19/28, 19/50, 19/93, 25/36; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*: sesión 2-5-1873.

167 *Registro de expedientes de personal*.

168 Leg. 12/68: 12-12-1858, trasladando Real Orden nombrando profesor supernumerario a D. Zabalza de la clase que desempeña interinamente. Sobre el proceso para cubrir la vacante por fallecimiento de Sánchez Allú, consultar Legs. 12/54, 12/55 dupl., 12/64, 12/94; *Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*, sesión de 21-11-1858. Fue elegido por el sistema de ternas contemplado en el reglamento. En este caso, los otros candidatos fueron Antonio Sos y Rafael Acebes. Zabalza fue un compositor conocido, a cuyas obras se alude en la documentación del centro (Legs. 21/67, 22/49, 24/12, 24/29, etc.).

Nombre	Figura docente	Fecha	Sueldo	Otras plazas
José Aranguren <sup>169</sup>	Supernumerario armonía y acompañamiento superior	28-10-1861	¿4000 rs.?	Cesante 1866. Auxiliar, 600 escudos 1867. Excedente 1868. Numerario 1881.
Joaquín Arjona <sup>170</sup>	Supernumerario	14-12-1857	6000 rs.	Honorario febrero 1857. Numerario 1865. Excedente 1868. Rehabilitado 1874.
Justo Moré	Supernumerario solfeo	9-10-1864 <sup>171</sup>		Profesor de conjunto febrero 1868; de solfeo en junio y diciembre de 1868
Manuel Fdez. Grajal	Supernumerario piano	1865-66		Era repetidor piano en 1865. Auxiliar piano 1874. Numerario piano 1896.
Emilio Serrano <sup>172</sup>	Honorario, solfeo gratuito	14-11-1870	No	Auxiliar piano, 750 pts. 1873. Auxiliar piano y solfeo. Numerario composición 1895.

No se ha incluido en la tabla a todos los supernumerarios de este periodo, pero figura un número suficientemente significativo como para ver que la mayoría de ellos, a diferencia de Elisa Arenas, continuó en el centro, ascendiendo en posición y/o sueldo.

No tenemos muchos datos sobre los detalles de las clases que impartían Elisa Arenas y sus compañeros. Sí sabemos que tanto Elisa Arenas como Zabalza y Ovejero se hacían cargo de los alumnos de piano elemental (hasta 4º curso). Aunque no siempre se cumplió, fue costumbre, implícita o explícita, que los numerarios se encargaran de los cursos superiores y los demás profesores (auxiliares, supernumerarios, repetidores u honorarios) de los inferiores. Elisa Arenas se ocupaba solamente de alumnas, Zabalza de alumnas y alumnos. No hemos podido encontrar datos del número de discípulos que tenían. Debían utilizar los mismos métodos en todas las clases (Bertini y Miró)<sup>173</sup>.

Todos los profesores, de cualquier tipo, debían impartir dos horas de clase diarias. En un borrador de 1864 Elisa Arenas tiene dos turnos: de 10.30 a 12.30 y

169 Legs. 14/8, 17/21, 17/67; *Libro de las actas de las oposiciones públicas... 1849-1891*: Oposición pública a la cátedra de profesor supernumerario de armonía y acompañamiento superior, en 1861; *Registro de expedientes de personal*. También compuso un método de piano (Leg. 11/12: 1856).

170 Legs. 11/40, 11/41, 16/36, 16/37, 19/51, 19/88 tripl.; *Memoria acerca...1892*. Falleció en 1875.

171 *Registro de expedientes de personal*. Resulta difícil aclarar si el nombramiento se produce el día 3 o el 9. En la *Memoria acerca...1892* figura el 20-11-1864. En Leg. 16/8, el 15 de septiembre. Por Orden de la Dirección General de Instrucción Pública de 9-1-1866 fue nombrado secretario contador del centro.

172 *Registro de expedientes de personal*.

173 Leg. 12/98: 11-10-1859, Leg. 14/91: 6-11-1862, Leg. 16/2: 24-10-1864.

de 15.00 a 17.00<sup>174</sup>. Posiblemente, por razones de organización del centro, tendría diferentes horarios en distintos días, sin que se especificara en este documento.

## 2.4. Las repetidoras-auxiliares

La figura de repetidora con sueldo fue suprimida en el reglamento de marzo de 1857. Se mantiene la de repetidor para “el alumno que más sobresalga por su aplicación y capacidad, encargándole, bajo su dirección [del profesor], el repaso de los menos adelantados” en dicho reglamento, y como título honorífico “que recaerá en un alumno que se distinga por su aplicación y capacidad, a quien encargará el profesor la enseñanza de una sección de la clase” en el de diciembre de 1857. Estos repetidores recibían una gratificación de 1000 reales en dos plazos, uno en navidad y otro a final de curso. Su labor era valorada hasta el punto de que el director intentó, en 1864, que la remuneración que recibían fuera incluida en el presupuesto destinado a los sueldos y que fueran considerados auxiliares (a secas)<sup>175</sup>. No solo no se cumplió esta propuesta, sino que las plazas fueron suprimidas el año siguiente<sup>176</sup>. En teoría existían cuatro de estos puestos. En la práctica, hubo más.

Los repetidores no aparecen en los decretos de 1868, pero se mantiene su existencia, al parecer sin gratificación, recibiendo un título honorífico. En 1869 el director se expresaba con estas palabras al nombrar a los repetidores propuestos por sus respectivos profesores:

[...] esperando de sus buenos antecedentes artísticos y morales que dará cumplimiento al cargo honorífico que la confiere esta dirección con el celo que la distingue y que hacerlo será para usted una recomendación que la Escuela tendrá presente para considerarla con la distinción que se merece así como también para hacer valer méritos fuera del establecimiento si lo cree conveniente a sus intereses.<sup>177</sup>

Entre 1857 y 1868 aparecen las denominaciones de repetidores auxiliares (a menudo citados como auxiliares a secas), repetidores y auxiliares. Resulta difícil discernir la existencia simultánea de los dos primeros, pero la mención de ambos en algunos documentos lleva a concluir que, efectivamente, así era, percibiendo los primeros una gratificación anual de 1000 reales. Estos repetidores

174 El Excmo. Sr. Rector de la Universidad Central para que se remitan los estados y datos para la memoria anual que debe publicar la misma, 24-10-1864 (Leg. 16/2).

175 Junio 1864, borrador (Leg. 15/78).

176 Real Decreto de 22-2-1865. Eslava denomina a estas plazas auxiliares en un oficio remitido al Director General de Instrucción Pública (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105, 10-9-1867). Es uno de los múltiples ejemplos que dificultan la correcta reconstrucción de las plantillas.

177 Orden con fecha 5-11-1869 del director nombrando a los repetidores Pedro Miguel Marqués, Antonia Merlo y Josefá Flores (Leg. 19/36).

auxiliares aparecen en las actas de exámenes, son convocados a ciertas reuniones, en algunos casos aparecen en las plantillas de profesores, etc.

Las alusiones al otro tipo de repetidores (sin gratificación) son escasas. Por ejemplo, en el oficio de 1867 en el que Eslava se lamentaba de la supresión de las plazas de los supernumerarios y de las gratificaciones de 1000 reales a los auxiliares (el hecho de hablar de gratificación y no de sueldo, y la cantidad indican que se refiere a los repetidores auxiliares), que llegaron algunos años a cuatro (lo cierto es que llegaron a ser más), acaecida en 1866, decía que “se suplió la falta de estos con alumnos adelantados de las clases de piano, que lo hacían gratuitamente, pero los resultados fueron escasos”<sup>178</sup>. En la tabla posterior se observa, en efecto, que aparecen algunos repetidores tan solo ese año. Hemos encontrado sus nombres en las actas de los exámenes y asignaturas de 1867. En contra de lo habitual, en todos se especificaba que eran alumnos, dato que no figura en otras ocasiones; por alguna razón parece que en esta se quiere explicitar que eran discípulos. Quizás el hecho de que los años anteriores hubieran existido repetidores auxiliares con gratificación que habían terminado sus estudios, en contra de lo que estipulan los reglamentos, la necesidad de nombrarlos por la supresión de dichas plazas, decisión contra la cual ya había mostrado su descontento la dirección del Conservatorio, o incluso que, como decía el director, sus resultados no fueron tan buenos como hubiera sido deseable, llevara a indicar a quien redactara las actas que eran alumnos<sup>179</sup>.

El ejercicio como repetidor no solo servía de recomendación fuera del centro; en muchos casos era tenido en cuenta para proveer plazas de rango superior en la propia institución. De este modo, hubo profesores que comenzaron su carrera como tales<sup>180</sup>. Se muestran los casos localizados. Se añaden algunos nombramientos previos y posteriores en el centro, para ver con mayor claridad sus trayectorias<sup>181</sup>:

178 Oficio de Eslava al Director General de Instrucción Pública, 10-9-1867 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105).

179 *Actas 1864-1870*, año 1867.

180 Por ejemplo, de José Pinilla, Antonio Sos, Pablo Hernández, Manuel y Tomás Fernández Grajal o Emilio Serrano.

181 Se repiten algunos datos mostrados en la tabla de supernumerarios y auxiliares, pero consideramos que de esta manera la información resulta más comprensible.

Tabla 14. Repetidores 1857-1871

NOMBRE	ASIGNATURA	GRATIFICACIÓN	PROF. DE SU CLASE	FECHAS	OTROS PUESTOS
<b>Elisa Lezama</b>	Piano, solfeo			1857-1865	
<b>Emilia Lezama</b>	Piano, solfeo			1855-1865	
Antonio Sos	Solfeo	1000 rs.		1857 <sup>182</sup>	Repetidor con gratificación 1852 <sup>183</sup> . Repetidor 1-2-1858 <sup>184</sup> . Suplente solfeo-piano 1859-60. Auxiliar piano, 1873. Numerario solfeo 1885.
<b>Julia González</b>	Solfeo		Encarnación Lama	1857	
José Pinilla	Solfeo	1000 rs.		1-9-1859 <sup>185</sup>	Auxiliar 1863. Supernumerario 1864. Cesado 1865. Supernumerario 1866. Cesado 1866. Auxiliar 1867. Cesante 1868. Numerario 1875.
<b>Elisa Arenas</b>	Piano, solfeo	1000 rs.		14-3-1861 <sup>186</sup>	Auxiliar 1864. Supernumeraria interina 1864. Supernumeraria 1865. Cesada 1866.
<b>Manuela Serrano</b>	Piano, solfeo	1000 rs.		14-3-1861/ 1866	
<b>Victorina Ibarrola</b>	Piano, solfeo	1000 rs.		20-10-1860 <sup>187</sup> / 1864	
Adolfo Zavala	Piano, solfeo			14-3-1861	

182 En diciembre de 1857, para la sección de alumnos de la clase de Espín y Guillén. Para la de alumnas fue nombrada Emilia Lezama.

183 Legs. 9/26, 12/26.

184 *Expedientes personales*: Antonio Sos.

185 Leg. 12/90.

186 El director, a propuesta del inspector de estudios, nombrando repetidores a Adolfo Zavala, Manuela Serrano y Elisa Arenas (Visto en *Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales 1830-1899*).

187 *Expedientes personales*: Victorina Ibarrola.

NOMBRE	ASIGNATURA	GRATIFICACIÓN	PROF. DE SU CLASE	FECHAS	OTROS PUESTOS
Manuel Fdez. Grajal	Piano	1000 rs.		Al menos desde 1863-64 <sup>188</sup>	Supernumerario piano 1865-66. Auxiliar piano 1874. Numerario piano 1896.
Tomás Fdez. Grajal	Piano	1000 rs.		Al menos desde 1864 <sup>189</sup>	Supernumerario piano 1865-66. Auxiliar composición 1868. Numerario composición 1896.
José Mondéjar	Piano		Zabalza	1869 <sup>190</sup>	Imparte clase a alumnas. Supernumerario 1897.
Ángel Rubio	Piano, solfeo	No	Moré	1867 <sup>191</sup>	Honorario con clase gratuita de solfeo 1870 <sup>192</sup> . 1 <sup>er</sup> premio piano en 1871. Dimite 1871.
Godofredo Meléndez	Piano			1867	
<b>Encarnación Jiménez</b>	Piano			1867	
<b>Amalia Benito</b>	Piano			1867	Repetidora 1885-¿1895?
Ángel Quílez	Piano	No	Zabalza	1867	
<b>Mariana Mochales</b>	Piano	No	Zabalza	1867, 1868 <sup>193</sup>	

188 Leg. 15/36.

189 *Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*, año 1864.

190 El mismo año figura como alumno, aprobando 6º curso de piano y concurriendo a concurso por segunda vez (*Actas de exámenes y asignaturas 1865-1872*, año 1869).

191 Hemos encontrado los nombres de Ángel Rubio, Godofredo Meléndez, Encarnación Jiménez, Amalia Benito, Ángel Quílez y Mariana Mochales en las Actas de exámenes de 1867 (*Actas 1864-1870*), sin que tengamos información acerca de cuándo fueron nombrados exactamente. Deducimos que son los repetidores que fue necesario nombrar tras la supresión de las plazas de repetidores auxiliares y que al parecer no todos cumplieron las expectativas depositadas en ellos. Algunos continuaron ejerciendo en el puesto.

192 *Registro de expedientes de personal*; Profesores honorarios imparten clases de solfeo gratuitamente, 25-11-1870 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105). En los horarios de los profesores, además de Rubio, aparecen los repetidores Natalia del Cerro y los señores Marqués, Serrano, Sánchez y Gimeno (Leg. 20/32 dupl.).

193 *Actas 1864-1870*, años 1867 y 1868; en el segundo junto a Encarnación Carbonell, Emilio Serrano, Teresa Feijóo, Julián Gómez, Constanza Hernández y Fernández de Velasco.

NOMBRE	ASIGNATURA	GRATIFICACIÓN	PROF. DE SU CLASE	FECHAS	OTROS PUESTOS
Emilio Serrano		No	Gil	1867, 1868	Honorario con clase gratuita de solfeo 1870 <sup>194</sup> . Continúa curso 1870-71. Auxiliar piano 1870. Numerario composición 1895.
<b>Dolores Salvador</b>		No		1868	Supernumeraria solfeo 1915.
<b>Constanza Hernández</b>				1868, 1869	
<b>Encarnación Carbonell</b> <sup>195</sup>	Piano	No		1868 1869 <sup>196</sup> 5-11-1869 <sup>197</sup>	
Julián Gómez	Piano	No	Compta	1868 5-11-1869	
<b>Teresa Feijóo</b>	Piano	No	Compta	1868 5-11-1869	
Gabino Gimeno	Piano	No	Zabalza	1869 <sup>198</sup> 5-11-1869	Continúa curso 1870-71 <sup>199</sup> .
<b>Antonia Merlo</b>	Piano	No	Mendizábal	1869 <sup>200</sup> 5-11-1869	
<b>Josefa Flores</b>	Piano	No	Mendizábal	1869 <sup>201</sup> 5-11-1869	

194 AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: Profesores honorarios que imparten clases de solfeo gratuitamente, 25-11-1870. Tanto Ángel Rubio como Emilio Serrano, después de ser nombrados profesores honorarios, aparecen a menudo entre los repetidores, siendo todos profesores gratuitos.

195 Encarnación Carbonell fue la celebrada merecedora del segundo premio de armonía en 1867, como ya se vio.

196 *Actas 1864-1870*, año 1869. Además, este año aprueba 7º curso de piano y concurre a concurso. En las Actas de ese año también figuran como profesores repetidores Gimeno, Mondéjar, Antonia Merlo, Josefa Flores y Salvador Sánchez.

197 Leg. 19/36. Los profesores hicieron las propuestas, alegando los méritos de los interesados. Es el caso de todos los que presentan esta fecha.

198 El mismo año aprueba 6º curso y concurre a concurso por 2ª vez.

199 Horarios profesores (Leg. 20/32 dupl.). Aparecen los repetidores Natalia del Cerro y los señores Marqués, Serrano, Rubio, Sánchez y Gimeno.

200 Figura en el curso 1868-1869 y nombrada de nuevo en noviembre de 1869. Este año cursaba 5º curso de piano.

201 Además aprueba 6º curso de piano.

NOMBRE	ASIGNATURA	GRATIFICACIÓN	PROF. DE SU CLASE	FECHAS	OTROS PUESTOS
Pedro Miguel Marqués	Violín	No	Monasterio	5-11-1869	Continúa en el curso 1870-71.
<b>Natalia del Cerro</b>	Piano	No	Compta	5-11-1869	Auxiliar piano 1876. Supernumeraria 1896.
Salvador Sánchez	Piano	No	Zabalza	1869 <sup>202</sup> 5-11-1869	Continúa en el curso 1870-71.

La tabla muestra un número aproximadamente igual de repetidores de ambos sexos, tanto retribuidos como gratuitos. Su número aumenta a lo largo de los años, debido al ascenso a figuras titulares de algunos repetidores, la supresión de plazas a causa de los decretos de 1865 y 1866 y el incremento de alumnos matriculados.

Aunque aún no era frecuente el nombramiento de profesores honorarios susceptibles de dar clase gratuitamente, lo cual será habitual desde 1871, aquí ya encontramos los casos de Emilio Serrano y Ángel Rubio. Lo curioso es que en el periodo posterior se honra con el título y, eventualmente, el “privilegio” de impartir clases sin retribución a antiguos alumnos, premiados y, teóricamente, sobresalientes en su profesión. Sin embargo, en estos casos el nombramiento honorífico se realiza como premio por haber impartido esas clases, incluso antes de haber sido premiados en los concursos.

Los repetidores impartían dos horas de clase, tres días a la semana. Según las necesidades, podían adjudicarles más horas. Un caso es de Elisa Lezama, que al ser repetidora de piano y solfeo tenía dos turnos<sup>203</sup>. En ocasiones tenían clase diaria. Así sucedió, al menos, con Emilio Serrano y Ángel Rubio durante el curso 1870-1871<sup>204</sup>. El número de matriculados en la clase de solfeo ascendió considerablemente ese curso, lo que podría justificar esta circunstancia.

Las repetidoras solo tenían a su cargo a alumnas. Sin embargo, sus compañeros podían tener discípulos de ambos sexos, como Zavala, Gimeno o Mondéjar.

En la tabla se han plasmado los datos más relevantes de los nombra-

202 También Sánchez aprueba 6º curso y concurre a concurso por 2ª vez.

203 Leg. 13/49.

204 Leg. 20/32 dupl., curso 1870-1871.

mientos de estos repetidores. Nos detenemos en las hermanas Elisa y Emilia Lezama, por considerarlas ejemplos emblemáticos de la azarosa trayectoria de los repetidores<sup>205</sup>.

Elisa Lezama fue una de las más distinguidas discípulas de Valldemosa; el propio profesor consignó en las actas de los exámenes de canto de 1855 su condición “privilegiada”<sup>206</sup> y tuvo unos prometedores inicios como cantante. Casares la incluye entre los alumnos de aquel maestro que trabajaban en la zarzuela<sup>207</sup>. Aun antes de finalizar sus estudios, en 1855, recibió al menos una oferta para escriturarse, hecho que se publicó en *La España*:

La empresa<sup>208</sup> ha querido ajustar a la discípula más aventajada del Conservatorio de música y declamación; pero la señorita Lezama, que es de quien se trata, tiene exigencias, a las que la empresa no quiere acceder. No perdemos, sin embargo, la esperanza de que todo se arregle, y mucho celebraríamos que sucediese así, porque de seguro ganarían ambas partes y el público también. La señorita doña Elisa Lezama, además de poseer una hermosa voz, reúne otros requisitos para brillar, como son: buena presencia, regulares conocimientos del canto, expresión e instinto musical. Mas como se ignora si al pisar las tablas del teatro corresponderá a lo que promete cuando canta en un salón al lado del piano, no debe tener pretensiones exageradas, y es justo que se contente con una escritura razonable. Porque nos interesamos verdaderamente por el porvenir artístico de esta joven, a quien hemos oído con singular placer en los exámenes del Conservatorio, nos atrevemos a rogarla que medite bien lo que hace, y no rechace proposiciones que la ponen, por de pronto, en el caso de darse a conocer y de crearse una posición para más adelante.<sup>209</sup>

Es evidente el interés que suscitaba la enseñanza impartida en el Conservatorio y los logros y la carrera de sus alumnos. Resulta incluso pintoresco no tanto el modo en que se comentan las incidencias de la posible contratación como el hecho de que desde el periódico se aconseje públicamente a la interesada. No parece que tan felices inicios tuvieran continuidad. No hemos encontrado ninguna información que indique que desarrollara una carrera como cantante, salvo

205 No ha resultado fácil reconstruir sus trayectorias. Frecuentemente lo que figura en los documentos es tan solo el apellido y no podemos saber a cuál de ellas se refiere el texto. Incluso cuando aparecen los nombres completos, en algunos casos parece que los de pila están confundidos. Hemos encontrado referencias a la “Srta. Lezama”, repetidora auxiliar de piano elemental y solfeo general simultáneamente, entre los años 1860 y 1865, sin poder discernir claramente, en ciertos casos, cuál de las hermanas es. Aun así, tenemos los datos suficientes como para hacernos una idea aproximada del papel de estas repetidoras en el centro. Véanse Legs. 13/47, 14/5, 14/73, 15/37, 15/91, 15/92, 16/65, y actas de exámenes de los años 1863, 1864 y 1865 (*Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*).

206 *Actas 1855-1860*.

207 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 27.

208 Del Teatro Lírico Español, nombre que tomó el Teatro del Circo, por el cual siguió siendo conocido, en 1851 (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 305).

209 *La España*, Año VIII, Nº 2214, 21-6-1855.

la alusión de Casares.

Ganó el primer premio de canto en 1856. Es decir, cuando realizó su trabajo de repetidora no respondía al perfil de alumna adelantada, habiendo finalizado ya sus estudios.

Elisa Lezama fue una de las repetidoras con sueldo nombradas en el periodo anterior. Como consecuencia de suprimirse dicha figura en el reglamento de marzo de 1857 fue cesada de dicha plaza en la clase de canto el 30 de junio del mismo año<sup>210</sup>. Es extraño que, habiendo desaparecido la plaza en marzo no fuera retirada hasta junio. Este retraso permitió que finalizara el curso. Lo curioso es que, siendo como era profesora de canto, figura en la documentación de ese curso también como profesora de solfeo<sup>211</sup>. Posteriormente fue repetidora auxiliar en piano y solfeo<sup>212</sup>. Cuando esta figura fue suprimida en febrero de 1865, finalizó el curso gratuitamente para no causar trastorno al centro. Meses después dirigió una instancia al Ministerio de Fomento pidiendo que su plaza se incluyera en los presupuestos. El director elogió su trabajo y afirmó que sus servicios “siempre han sido beneficiosos y de grande utilidad para las enseñanzas de que es auxiliar, que son las en que resulta la gran aglomeración de discípulos en este Conservatorio”<sup>213</sup>, pero la solicitud no prosperó.

En cuanto a su trayectoria en el Conservatorio, desde el ventajoso puesto de repetidora con sueldo (2000 reales) con el que inició su carrera como profesora descendió, debido a la desaparición de su puesto, a repetidora auxiliar con gratificación de 1000 reales, llegando a trabajar sin recibir retribución alguna. Desconocemos si tuvo otros medios de subsistencia o si llegó a tener cierta fama y no hemos encontrado información sobre ello, pero la que disponemos hasta ahora nos muestra la que debió ser una prometedora carrera truncada por una serie de circunstancias adversas.

Emilia Lezama estudió piano y canto en el centro. Al igual que Elisa, ya en 1855 era alumna repetidora. Ese mismo curso obtuvo en los concursos de piano el 2º accésit<sup>214</sup>. Fue nombrada repetidora auxiliar de la clase de solfeo de

210 *Expedientes personales*: Elisa Lezama. Recordemos que ya antes de ser nombrada repetidora de canto con sueldo era alumna repetidora de solfeo (Leg. 10/111).

211 Pases de unas clases a otras en los exámenes, 30-4-1857 (Leg. 11/97).

212 Como tal aparece, con su nombre completo, en documentación relativa a los cursos 1860-1861 y 1864-1865 (Legs. 10/111, 10/115, 11/69, 11/97, 13/49, 15/91, 16/72).

213 Borrador de la comunicación dirigida por el director del Conservatorio al ministro de Fomento, con fecha 7-10-1865. En el mismo documento habla además de Pinilla, que también había realizado una instancia pidiendo que se resolviera el caso de su plaza y ser readmitido (Leg. 16/72).

214 Al finalizar el curso en 1856, primer año que se celebraron los concursos a premio (Leg. 10/121).

Espín y Guillén con la entrada en vigor del reglamento de diciembre de 1857<sup>215</sup>. Parece que fue repetidora auxiliar de piano y solfeo al menos los cursos 1860-1861, 1862-1863 y 1863-1864<sup>216</sup>. Se presentó a los concursos de piano de 1857 y 1859<sup>217</sup> sin obtener más premios. Desde 1865 no sabemos más de ella<sup>218</sup>.

En 1856 la madre de las Lezama pidió al director del Conservatorio una certificación de la conducta moral de sus hijas y de los adelantos hechos en el centro, “para presentarla en el juzgado sobre el pleito que las sigue su padre”<sup>219</sup>. Desconocemos las circunstancias del juicio, pero resulta evidente que un documento que acreditara los estudios seguidos por estas alumnas, sus adelantos en el Conservatorio y sus nombramientos como repetidoras las investía de una mayor credibilidad y respetabilidad.

Se ha constatado que el puesto de repetidor fue una plataforma para el ascenso en el propio Conservatorio en ocasiones, pero no para las jóvenes que lo ejercieron durante este periodo, salvo en el caso de Natalia del Cerro, si bien significó una plaza retribuida durante algún tiempo para muchas de ellas, además del prestigio que pudiera otorgarles para impartir clase en otros centros o en el ámbito privado<sup>220</sup>.

### 3. AMPLIACIÓN DE POSIBILIDADES. 1871-1900

El 2 de julio de 1871 se publica un nuevo reglamento<sup>221</sup>. El centro estaría regido por un director nombrado por el Gobierno entre los catedráticos de aquel, con gratificación de 1000 pesetas. Hasta su fallecimiento en 1894 este cargo lo

215 Leg. 11/46.

216 Legs. 10/121, 11/46, 12/41, 14/72 y 15/36.

217 Leg. 11/67; *Estado nominal de los alumnos que han tomado parte en los Concursos del presente año, con expresión de los premios que se adjudicaron por los respectivos jurados, 5-7-1859* (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). En 1858 su madre escribió una nota advirtiendo que no podía presentarse por “tener calentura” (Leg. 12/41).

218 Como se apuntó en el apartado anterior, la documentación acerca de la labor como repetidoras a partir de 1857 es confusa, sin quedar claro en ocasiones si se refiere a Elisa o a Emilia.

219 “Certificación expedida a D<sup>a</sup> Elisa y Emilia Lezama sobre su buena conducta y aplicación”, 8-8-1856 (*Expedientes personales*: Elisa Lezama). Fueron matriculadas en diciembre de 1847, sin que aparezca, “durante tan larga época, la más leve nota por falta de aplicación o de cumplimiento de sus deberes y comportamiento; que frecuentemente se hizo mención de su inteligencia y adelantos y habiéndose distinguido ya en exámenes, ejercicios y exámenes públicos y privados del Conservatorio habiéndose hecho merecedoras a ser nombradas repetidoras, la primera por real orden y la segunda por el vicedirector, en cuyos cargos han dado muestras de su acierto y esmero en la enseñanza de las alumnas que se les ha confiado...”.

220 Véanse las entradas correspondientes en el Diccionario.

221 “Reglamento de la Escuela Nacional de Música. Aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871”, en *Memoria acerca...1892*, pp. 84-91.

siguió ostentando Emilio Arrieta. Le sucedieron Jesús de Monasterio, apenas tres años, cesando en enero de 1897<sup>222</sup>, Ildefonso Jimeno de Lerma hasta 1901 y desde septiembre de este año Tomás Bretón.

El reglamento recoge el Real Decreto del mes de mayo del mismo año que otorgaba a los numerarios un aumento de 500 pesetas cada cinco años, derecho del que disfrutaron también las profesoras que alcanzaron esta categoría. Tanto lo numerarios como los auxiliares que “publicaren una obra importante, dieran a conocer un nuevo sistema de enseñanza, o hicieren un descubrimiento notable” serían propuestos para una recompensa especial. Un estímulo a la producción en un periodo en el que se incrementa notablemente la aparición de métodos y la composición especialmente de repertorio de música de salón. Sin embargo, las profesoras, salvo excepciones, no se vieron atraídas por esta faceta de la actividad musical.

La plantilla propuesta en el reglamento es la siguiente: un numerario de composición, con sueldo de 4000 pesetas anuales, dos de armonía, con 3000 y 2500 respectivamente, dos de canto, también con 3000 y 2500, dos de solfeo y tres de piano con 2000 cada uno, uno de violín con 3000, cuatro, con 1500 cada uno, para contrabajo, flauta, clarinete y fagot, y cinco auxiliares, sin consignar el sueldo, para trompa, oboe, violoncello, cornetín y mímica aplicada al canto.

Además de los numerarios, el reglamento estipula la existencia de once auxiliares, seis de ellos con un sueldo de 1000 pesetas anuales y cinco con 750<sup>223</sup>. Cinco de ellos ocuparon las asignaturas ya señaladas; los demás debían ser distribuidos por el director entre las enseñanzas que lo necesitaran. Se mantienen diferencias de sueldo entre profesores de distintas asignaturas. Sin embargo, en

222 El Real Decreto de 11 de diciembre de 1896, reorganizando el profesorado de la ENMD fue el detonante que provocó la dimisión de Jesús de Monasterio el día 31 del mismo mes, decepcionado por no haber sido consultado para realizar unos cambios tan relevantes, habiendo conocido la información a través de la *Gaceta Oficial* de Madrid. Estaba de acuerdo con las disposiciones por las que se ascendía al profesorado, “a maestros dignísimos que han prestado, por largos años, muy buenos servicios en la referida Escuela”. Sin embargo discrepaba con el hecho de que otros profesores, algunos con larga experiencia “de cuyas clases han salido aventajados discípulos, y que prestan importantes y hasta necesarios servicios, sin retribución alguna, sin otro aliciente que la natural creencia de que algún día recibirán la recompensa de su trabajo ingresando en el profesorado de la Escuela, vean del todo frustradas sus fundadas aspiraciones y, lo que es más duro, se vean separados de aquel centro de enseñanza”, lo cual había provocado las protestas de varios afectados. Considerando que desde su cargo, y con el apoyo del gobierno y los demás profesores, había podido realizar apreciables mejoras en el Conservatorio, imposibles de continuar bajo las nuevas condiciones, y sintiendo que no contaba con la confianza del ministro de Fomento, presentaba su dimisión (Copia de la comunicación enviada al ministro de Fomento, 31-12-1896, Documentación de J. de Monasterio, 3/543).

223 Aunque así se consigna en este reglamento, en abril de 1873 en los presupuestos del estado figura que se aumentarían los auxiliares a once, en los términos que ya señalaba aquel (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 28-4-1873).

los presupuestos generales del Estado aprobados en 1885 se igualó la retribución de todos los profesores numerarios, elevando a tres mil pesetas anuales el sueldo base de los que no alcanzaban esta cantidad. Encarnación Lama y Dolores Bernis, las dos únicas profesoras numerarias existentes en ese momento, se vieron beneficiadas por esta medida.

En este reglamento no se hace alusión a las profesoras ni, en principio, a limitaciones para el ejercicio de la docencia en ninguna materia. Aun así, no habrá cambios sustanciales: esta omisión no se tradujo en el acceso de las docentes a más asignaturas de las que ya ocupaban, pero sí a categorías superiores. Durante el curso 1871-1872 no hay ninguna mujer en la plantilla<sup>224</sup>. Las numerarias nombradas el periodo anterior habían quedado cesantes tras la reforma de diciembre de 1868.

Durante este periodo el número de alumnos ascendió de forma vertiginosa, siendo necesario el constante nombramiento de profesores. Para ello se intentó crear el mayor número de plazas posible, pero ante las dificultades y la falta de presupuesto se recurrió a los puestos gratuitos (repetidores y honorarios, especialmente), alcanzando de este modo plantillas muy numerosas con un gran número de docentes sin sueldo. Como explica Sopeña:

la organización deja mucho que desear, los sueldos son bajos para la época y, por lo tanto, dado el crecimiento de la matrícula libre, la apertura hacia las clases particulares y hacia las recomendaciones queda plenamente abierta, como abierto está a través de honorarios, repetidores y sustitutos el problema de las “interinidades”, que será agobio constante. De aquí las continuas reclamaciones y el desasosiego, y sólo la habilidad de Arrieta logrará, más o menos reglamentariamente, la aplicación de sucesivos “parches” e incluso la dotación de nuevas enseñanzas.<sup>225</sup>

Sobre las recomendaciones, tanto para alumnos como para profesores, se ampliará el tema más adelante. El alcance de la enseñanza privada, incluso entre docentes pertenecientes a establecimientos públicos, lo prueba la necesidad de publicar órdenes, como las de 1875 y 1886<sup>226</sup>, que no siempre se cumplieron con rigor ni fueron las únicas. El hecho de que cuando se obligó a aquellos a solicitar permiso para ejercerla casi todos los profesores lo pidieran da una idea de lo extendido de su práctica. En los documentos encontrados referentes a los

224 Dicha plantilla era la siguiente: Emilio Arrieta, composición; Tomás Fernández Grajal, auxiliar composición; Manuel Galiana, armonía; Agustín Campo, auxiliar armonía; José Inzenga, canto; Lázaro M. Puig, auxiliar canto; Juan Gil y Justo Moré, solfeo; José Gainza y Feliciano Agero, auxiliares solfeo; Manuel Mendizábal y Dámaso Zabalza, piano; Antonio Aguado, Eduardo Compta, Baldomero Escobar y Emilio Serrano, auxiliares piano; Jesús de Monasterio, violín; Manuel Muñoz, contrabajo; Pedro Sarmiento, flauta; Antonio Romero, clarinete; Camilo Melliez, fagot; Ramón Castellano, auxiliar violoncello.

225 Sopeña, F.: *Historia crítica...*, pp. 80-81.

226 Véase Apéndice 2.6.

años 1887, 1898 y 1899 se encuentran las solicitudes y permisos concedidos a maestros pertenecientes a todas las figuras existentes<sup>227</sup>.

El incremento de profesores se relaciona íntimamente con el aumento de alumnos. Ambos hechos se ven, además, contaminados por los mismos peligros: benevolencia, recomendaciones, etc. Uno de los problemas que acarrió el elevado número de estudiantes fue el exceso de titulados, cuyas consecuencias expuso Arrieta en una sesión del claustro en el año 1881:

[...] como consecuencia natural de la grande admisión resulta que, todos los alumnos adelantados y los que han obtenido algún premio tengan o no condiciones para la enseñanza, se animan a pretender por medio de sus influencias particulares, plazas de auxiliares o repetidores, cuyo número e incluso el de los Profesores de número, sustitutos etc. etc. se eleven hoy día a la próxima cifra de 70 viéndose la Dirección en el conflicto de que no habiendo local suficiente para acomodarlos, tendrá que disponer el que desempeñen las clases en sus respectivas casas, lo cual no puede establecerse como medida general por razones fáciles de comprender.<sup>228</sup>

Sopeña, en la cita anterior, en unas pocas líneas aglutinaba y resumía los principales hechos que caracterizaron el periodo que nos disponemos a analizar. En este capítulo veremos cómo influyeron estos en el desarrollo de las enseñanzas en el Conservatorio y en qué medida afectaron a las protagonistas de este apartado: las profesoras.

Nos ocuparemos de estas según las figuras que ejercieron. Teniendo en cuenta su elevado número y la movilidad de unas categorías a otras, para facilitar su seguimiento se incluye en los apéndices una tabla con los nombres y las figuras desempeñadas de los que disponemos datos<sup>229</sup>. Fueron muchas las profesoras del Conservatorio durante este periodo. Aproximadamente una tercera parte alcanzó puestos remunerados o en propiedad. Antes de extraer conclusiones, se deben analizar con detalle las características de cada figura y las incidencias

227 Entre estos permisos encontramos los nombres de Matilde Valcárcel, Purificación Maciá, Elisa Álvarez Madurga, Adela García Duque, Guadalupe Gallud, Mariana Grelet, Soledad López de San Román, Socorro de Otuna e Ibarra, Sagrario Dueñas, Dolores Casanova, Pilar Muñoz, Lucila Moltó, Enriqueta Dutrieu, Laura Romea, María Peñalver, Teresa Sarmiento, Pilar Fernández de la Mora, Francisca Samaniego, Clotilde Lombía, Dolores Bernis, Paula Lorenzo, Natalia del Cerro, Sofía Salgado, Carolina Casanova de Cepeda, Luis Morro, José Mondéjar, Juan José Rivera, Ignacio Agustín Campo, Justo Blasco, Camilo Coll, Melecio Brull, Antonio Cobeña, Javier Jiménez Delgado, Tomás Fernández Grajal, Valentín Arín, José Tragó, Manuel Fernández Grajal, Carmen Alcaide, José Robles y Sos, Venancio Monge, Florencio Larrauri, Antonio Sánchez Jiménez, Martín Boj, Avelino Fernández Juan Cantó, José Pinilla, Pablo Hernández, Antonio Llanos, José Falcó, Salvador Sánchez Bustamante, Perlado, Andrés Monge, Saturnino Sainz del Castillo, Robustiano Montalbán, José Hierro, Antonio Moragas, Pedro Fontanilla, Bonifacio Martín Criado, Melecio Brull, Saturnino Sainz o Andrés Monge (Legs. 27/75, 32/88, 33/29).

228 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 9-10-1881.

229 Véase Apéndice 2.7. No se incluye en ella a Encarnación Lama y Teresa Roaldés, de las cuales ya se ha hablado y de cuyas carreras se completan los datos en este apartado.

relacionadas con el acceso y las condiciones de estas maestras en el centro.

### 3.1. Las numerarias

A pesar del elevado número de profesoras que fueron nombradas durante este periodo, pocas llegaron a ser numerarias. En este apartado se repasan sus trayectorias.

#### 3.1.1. Encarnación Lama, una vida dedicada al Conservatorio

Encarnación Lama y Teresa Roaldés quedaron excedentes con motivo de la reforma de diciembre de 1868<sup>230</sup>. Aun así, su vinculación con el Conservatorio no desapareció<sup>231</sup>. Durante sus años como cesantes se vieron afectadas por las dificultades que hubo para recibir el sueldo correspondiente, involucrándose en algunas de las reclamaciones que hicieron los afectados tanto para el cobro de sus retribuciones como para recuperar sus puestos en el centro. Estas dos profesoras tuvieron, junto a otros compañeros, bastantes problemas para ser clasificadas como excedentes con sueldo. En 1869 no se había resuelto su situación, por lo que en marzo del mismo año solicitaron al Ministerio de Fomento su inclusión en nómina y el pago de las retribuciones que se les debía. En agosto las solicitaron de nuevo<sup>232</sup>. El 18 de diciembre del mismo año se ordenó abonarles sus haberes como excedentes mientras se revisaban sus expedientes para tomar una resolución definitiva<sup>233</sup>.

En septiembre de 1870 se retiraron los sueldos como excedentes a Encarnación Lama, Joaquín Arjona<sup>234</sup>, Carlos Grassi, Rafael Hernando, Lázaro María

230 Hacemos notar una errata en la *Historia crítica...* de Sopena, donde Roaldés aparece como numeraria desde 1868, cuando ya hemos visto que fue nombrada en 1857.

231 Por ejemplo, en el año 1874 se les concedieron entradas para asistir a los concursos públicos (Leg. 21/59). La relevancia de los concursos se muestra en el hecho de que, además de a los alumnos que tomaban parte en ellos y a los profesores del centro, se enviaban entradas a diversas personalidades e instancias. Este año, por ejemplo, así se hizo a academias, a los Ministerios de Hacienda y Fomento, periódicos, almacenistas de música, críticos, empresarios de teatros e incluso a “señoritas aficionadas distinguidas”.

232 Instancias con fechas 2 de marzo y 12 de agosto de 1869 (AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105).

233 Orden de 18-12-1869 (Leg. 19/51 y AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105). Los profesores beneficiados por esta orden fueron, además de ellas, Baltasar Saldoni, José Pinilla, José Aranguren, Manuel Bayona, Juan Pablo Hijosa, Lázaro Puig y Joaquín Arjona.

234 Supernumerario de declamación por el reglamento de diciembre de 1857 y numerario en 1865. Se consideró que el primer nombramiento no se hizo cumpliendo los requisitos reglamentarios, y aunque el segundo sí lo fue, se dudaba si este legalizaba el primero. Se ordenó al claustro de profesores de la Universidad que revisara de nuevo el expediente (Leg. 19/88 dupl.).

Puig, José Pinilla<sup>235</sup>, Joaquín Espín y Guillén e Hilarión Eslava<sup>236</sup>, por irregularidades en sus nombramientos<sup>237</sup>. Encarnación Lama reclamó contra esta orden a la Dirección General de Instrucción Pública, acompañando un oficio en el que se le comunicaba su nombramiento en marzo de 1857. Este órgano encargó al director del Conservatorio que informara sobre todos los incidentes relativos a los nombramientos de esta profesora<sup>238</sup>. Recobró el derecho a seguir cobrando como excedente el 3 de febrero de 1871<sup>239</sup>. Teresa Roaldés, que se vio implicada en la misma situación, parece que cobró su sueldo de excedente sin problemas desde diciembre de 1869<sup>240</sup>.

En febrero de 1875 ambas profesoras firmaron una instancia dirigida a la Dirección General de Instrucción Pública junto a sus compañeros excedentes Ignacio Ovejero, José de Juan, Feliciano Agero, Antonio Aguado, José Aranguen, Juan Pablo Hijosa, José Pinilla y Joaquín Espín y Guillén. En ella afirmaban que, al publicar el nuevo reglamento (de 1871) se nombró a los “auxiliares que tuvo a bien, en defecto de los antiguos propietarios que quedaban excluidos, a pesar de sus merecimientos y de lo que se observa en los mejores conservatorios de Francia, Bélgica y Alemania...”, lo cual fue injusto además “puesto que para nada se atendió a la antigüedad, mérito y demás circunstancias de algunos de los separados tan arbitraria como innecesariamente”, con el agravante de que,

235 La situación de Pinilla era más compleja: auxiliar en 1863, supernumerario en 1864 y cesado en 1866, se consideraba que ninguno de los nombramientos fue realizado dentro de la legislación vigente; pero, a través del expediente de Justo Moré, se comprueba que Pinilla hizo oposición para la plaza de supernumerario y fue propuesto, aunque finalmente fue nombrado Moré. Dadas las circunstancias, se dejó en suspenso su caso, sujeto a revisión por el claustro de la Universidad (Leg. 19/88 dupl.).

236 Eslava ingresó en diciembre de 1854 como profesor de composición; fue nombrado profesor de armonía en 1868, puesto al que renunció en enero de 1869. Se dudaba si considerar el nombramiento de 1868 como un “simple cambio de asignatura con rebaja de sueldo” o si en vista de la supresión del Conservatorio se le podía considerar excedente del mismo al ser nombrado para la cátedra de armonía. Se ordenó revisar el expediente (Leg. 19/88 dupl.).

237 Legs. 19/88 dupl. y 19/88 tripl.

238 Leg. 19/92 dupl. Al parecer no había ningún documento, ni en el Ministerio ni en el Conservatorio, que acreditara el nombramiento de Lama en marzo; solo el oficio que presentó la interesada, en el que el entonces viceprotector Ventura de la Vega le comunicaba haberla propuesto al Ministerio para ocupar la plaza, y que recibió las mensualidades del puesto con cargo al apartado de material hasta diciembre de 1857, cuando fue nombrada numeraria.

239 *Expedientes personales*: Encarnación Lama; *Registro de expedientes de personal*. Este año todavía quedaban casos sin aclarar. En octubre se publicaron dos decretos acerca de los aumentos de sueldo por antigüedad de los profesores de las Escuelas Especiales dependientes de la Dirección General de Instrucción Pública, por lo que se hizo más acuciante la necesidad de aclarar la situación. En diciembre se hicieron varios listados con los méritos de cada uno, su situación, etc. En 1872 aún no se había solucionado la cuestión de los ascensos, pero parece que sí la clasificación de los profesores (Legs. 20/41, 20/88; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, diciembre de 1871).

240 Recordemos que fue nombrada como numeraria con la publicación del reglamento de marzo de 1857.

con estas medidas, se incrementó el gasto, al tener que pagar los sueldos de los nuevos auxiliares y los de los excedentes<sup>241</sup>. En abril del mismo año Arrieta se defendía de estas acusaciones, afirmando que todos los nombramientos, tanto de numerarios como de auxiliares, se habían realizado legalmente y respetando los derechos de los profesores excedentes<sup>242</sup>.

No sabemos a qué se dedicó Encarnación Lama los años que estuvo excedente. Solo tenemos noticias de que fue profesora al menos de los miembros de una familia, pero desconocemos durante cuánto tiempo. Lama debía estar muy bien valorada por esta familia, que consiguió que el mismísimo Director General de Instrucción Pública, Juan Uña, intercediera en su favor para algunos trámites:

Mi querido amigo: la Srta. Lama, profesora excedente de esa Escuela, se encuentra retenida en el seno de una familia de toda mi intimidad, de cuyas hijas es profesora. Pero es el caso que esa casa está en Murcia y la interesada no podrá venir a firmar la nómina de este mes. Tengo el mayor interés en que el Sr. Habilitado de la Escuela se sirva firmar, por enfermedad, en nombre de la Srta. Lama, su nómina y si V. se lo recomienda, en cuyo caso lo hará sin duda, se lo estimará mucho su afmo. amigo, que espera su contestación y le da las gracias anticipadas. B. S. M. Juan Uña.<sup>243</sup>

En 1869, para cubrir una plaza de auxiliar para la que tenían preferencia los excedentes fue nombrado Feliciano Agero, que había sido titular desde 1860, tres años después que Encarnación Lama, sin que se explique por qué fue elegido por delante de aquella. A pesar de las múltiples gestiones que hizo el profesor para ocupar una plaza de numerario, mantuvo su puesto como excedente en comisión hasta 1882, cuando finalmente lo consiguió<sup>244</sup>, mientras que Encarnación Lama recuperó su titularidad en 1875.

A finales de septiembre de 1875 esta fue nombrada profesora auxiliar, cubriendo la plaza vacante por renuncia de Adela Ramírez Maroto<sup>245</sup>. Apenas unos

241 Instancia dirigida a la Dirección General de Instrucción Pública con fecha 10-2-1875 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105). Taboada afirma también que el incremento de alumnos desde 1868 hizo necesaria la creación de nuevas plazas, para lo cual no se restituyó a los excedentes, que vieron pospuesto su regreso al centro, sino que se nombró a otros profesores (Taboada, R.: *Escuela Nacional...*, p. 6).

242 Informe de Arrieta sobre la solicitud de los profesores excedentes, 30-4-1875 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: varios documentos y Leg. 22/15). Afirmaba que se habían restablecido tres plazas de número suprimidas en 1868, dos de canto y una de armonía, ocupándolas los mismos profesores que las habían regentado. Las plazas de violoncello y fagot quedaron vacantes por fallecimiento de los propietarios. Para ocupar la clase de trompa la Junta de profesores había decidido buscar a un maestro en Alemania, siendo el único caso en que se había prescindido de la oposición.

243 Carta dirigida a Arrieta, 19- [ilegible]-1871 (Leg. 20/49).

244 "Expediente del profesor de solfeo de la Escuela Nacional de Música D. Feliciano Agero Amatey, nombrado en 22 enero 1860" (AGA: Educación, Caja 31/14612, Leg. 4662/39).

245 *Expedientes personales*: Encarnación Lama.

días después Arrieta solicitó la rehabilitación de dos profesores excedentes, necesarios por el elevado número de alumnos en solfeo, proponiendo a Lama y a José Pinilla, que cobraban 1500 pesetas en su plaza y ahora 1000 como excedentes. Anticipándose a posibles obstáculos debido a los eternos problemas presupuestarios, sugirió repartir entre ellos las 1000 pesetas que tenía asignadas la auxiliar Adela Ramírez Maroto<sup>246</sup>. En efecto, por Real Orden de 8 de octubre del mismo año se suprimió la plaza vacante por renuncia de esta, se dejó sin efecto el nombramiento a favor de Encarnación Lama del 23 septiembre anterior y se llevaron a cabo los arreglos propuestos por Arrieta para completar los sueldos de Lama y Pinilla<sup>247</sup>.

Encarnación Lama permaneció en el Conservatorio hasta su muerte, en noviembre de 1898, a la edad de 72 años<sup>248</sup>. Impartió clases en el centro durante más de cincuenta años, sin llegar a jubilarse. Sin duda desarrolló la carrera más longeva de todos los profesores de este periodo, hecho que es importante resaltar. En el *Anuario* de ese año era recordada en el discurso del director:

A tantas penas públicas como nos rodean, aún tenemos que aumentar alguna de carácter interno en nuestra colectividad, que, desde hace pocos días, se ve privada del concurso artístico y personal de la más antigua de sus profesoras, la Sra. D<sup>a</sup> Encarnación Lama, quien en más de cuarenta años de servicios prestados en esta Escuela dejó bien demostrado su celo por la enseñanza y sus excelentes dotes de compañerismo. Descanse en paz.<sup>249</sup>

Los documentos relacionados con esta profesora son en general muy neutros, limitándose a órdenes y notas similares a las enviadas a todos los profesores acerca del desarrollo de las clases, actas de exámenes, tribunales, etc. No disponemos por tanto de datos que nos ilustren acerca de su carácter, cuestiones personales, su consideración en el centro, amistades o enfrentamientos. No tenemos constancia de que contrajera matrimonio. Sabemos que solía ir de vacaciones al norte de España a través de las autorizaciones que dejaba al encargado de firmar sus nóminas durante aquellas: en 1879 estuvo en Bilbao (de donde era originaria y donde enfermó poco antes de morir) y en 1882 en “Jaca, Francia

246 Oficio de Arrieta al Director General de Instrucción Pública, 30-9-1875 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105).

247 El nombramiento se produjo el 8 de octubre de 1875 (Leg. 22/69). Más documentos sobre el tema en AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 8-10-1875.

248 Llegó a alcanzar, con el ascenso de sueldo de 1885 y los quinquenios correspondientes, la retribución de 7000 pesetas (*Expedientes personales*: Encarnación Lama).

249 *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Año IV, 1897 a 1898*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. Ducazcal, 1898. De hecho, fueron más de cincuenta, ya que fue nombrada repetidora con sueldo en 1847.

y provincias Vascongadas<sup>250</sup>. Como anécdota, incluimos una nota que parece mostrar que poseía cierto sentido del humor. Está dirigida al secretario Manuel de la Mata, como respuesta a la petición que este le hizo de las hojas de un método, durante el curso 1877-1878:

Mi distinguido amigo y compofesor: [...] lo compongan [el método] lo antes posible, siéndome igual me devuelva el mismo u otro, pues cuando me lo dieron hace dos años el pobre método se conoce había hecho ya alguna gloriosa campaña y estaba ya recompuesto por todos lados. Había pedido en mi notita el método de entonaciones de Pinilla, pero en vista de lo pobre que me dice se halla nuestra Escuela, no insisto en ello.<sup>251</sup>

Muestra también una clara comprensión de la siempre precaria situación económica del centro, hasta tal punto que, como ilustran inequívocamente estas frases y las que le dirigió de la Mata en su nota<sup>252</sup>, apenas podían disponer de materiales en buen estado.

Además de las actuaciones que realizó cuando era estudiante<sup>253</sup>, no nos consta que realizara ninguna otra actividad. En 1855, aún alumna, era citada entre “los artistas relacionados con la ópera que demuestra que el arte español posee los elementos necesarios para el establecimiento de la grande ópera española”, entre los “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”<sup>254</sup>. Figura como socia fundadora nº 195 de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Al parecer no le sedujo, como sí ocurrió con otros compañeros, la idea de realizar algún método de solfeo, lo cual no hubiera sido extraño dada su larga experiencia.

A pesar de su discreta ocupación en el Conservatorio, alcanzó una cierta consideración. En el apartado dedicado a “Santos-efemérides musicales” del *Almanaque musical para 1885* publicado por el Salón Romero figura su fecha de nacimiento<sup>255</sup>. Aunque sea habitual en la época este tipo de halagos, no podemos dejar de citar algunos casos en los que fue mencionada en la prensa por su labor docente: “En el concurso verificado ayer en el Conservatorio para premiar a las

250 *Expedientes personales*: Encarnación Lama, autorizaciones al habilitado. Era costumbre que todos los empleados informaran de los destinos de sus vacaciones. En los últimos años del siglo ya no era tan frecuente; la misma Encarnación Lama no vuelve a especificarlo a partir de 1882.

251 Leg. 23/53 dupl.

252 “Mi ánimo es componer el método para devolverlo completo, recomendándola mucho que nos trate con consideración porque estamos pobres” (Leg. 23/53 dupl.).

253 Ver capítulo dedicado a las alumnas.

254 *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 36, 7-10-1855.

255 *Almanaque musical para 1885. Salón Romero*, Imprenta de José M. Ducazcal. Como curiosidad reseñamos que en el ejemplar al que hemos tenido acceso, disponible en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional, aparece escrito a mano “Regalo de la Sra. viuda de Inzenga (6 julio 1891)”.

alumnas de tercer año de solfeo, ha obtenido el primer premio la bella señorita doña Avelina Urquiola, discípula de la inteligente profesora doña Encarnación Lama”<sup>256</sup>. O la reseña que se hace eco de la recepción por parte de la infanta D<sup>a</sup> Isabel de las alumnas de su clase en 1884, reproducida más arriba<sup>257</sup>.

Dámaso Zabalza, reconocido compositor, profesor y compañero del Conservatorio, le dedicó un *Gran galop de concierto* para piano<sup>258</sup>.

Parece que Encarnación Lama era una persona solidaria, especialmente con la formación femenina: figura entre los protectores de la Academia Tipográfica de Señoritas, que contribuyeron a su creación y mantenimiento<sup>259</sup>.



Imagen 12. Profesora junto a algunas de sus alumnas<sup>260</sup>

256 *La Iberia*, Año XXVIII, N° 7579, 29-6-1881.

257 *La Correspondencia Musical*, N° 172, 24-4-1884.

258 Zabalza, D.: *Gran galop de concierto para piano*, Madrid, Antonio Romero. No figura el año, pero hemos deducido por el número de plancha y consultando las tablas publicadas por Carlos José Gosálvez (*La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995) que fue publicado en 1876. Existen varios ejemplares en el RCSM.

259 Junto a su nombre encontramos el de otras personalidades relacionadas con el Conservatorio o el mundo de la música, como María Landi, Matilde Díez, Teresa Istúriz, Josefa Hijosa, Teresa Rivas, Antonia Uzal, Joaquín Gaztambide, Enrique Tamberlick, Tirso Obregón o Juan Mollberg (*El Álbum de las Familias*, Tomo I, Madrid, 1865). Era habitual en la época colaborar con todo tipo de iniciativas educativas, culturales o benéficas. Encarnación Lama hizo otros donativos, como el entregado para la edificación del “templo parroquial de Santa María de la Almudena” (*La Correspondencia de España*, Año XXXII, N° 8683, 30-12-1881).

260 Fondos fotográficos de la Colección Museográfica del RCSM, Caja 4: Álbum de retratos de profesores y alumnos, curso de 1887-1888. Diversos datos nos llevan a aventurar que la profesora que aparece

### 3.1.2. Teresa Roaldés, la dama del arpa

En diciembre de 1875 se consignaron 3000 pesetas para la clase de declamación lírica y canto, 1500 para la de oboe y la misma cantidad para la de arpa. Se nombró para estas clases a Jorge Ronconi para la primera y se rehabilitó en sus puestos a Carlos Grassi y a Teresa Roaldés en las segundas, con efecto desde el 1 de diciembre del mismo año<sup>261</sup>.

Ya habíamos llamado la atención sobre el hecho de que las profesoras no asistían habitualmente a las reuniones del claustro. Sobre todo en los primeros años de este periodo esta situación se mantuvo. Una de las excepciones se dio en la sesión celebrada el 10 de junio de 1877, en la que se discutían los méritos de la arpista Dolores Bernis para ser nombrada profesora honoraria, como había solicitado la interesada. Extraemos un fragmento del acta:

Sarmiento, Inzenga y otros manifestaron que ellos no la conocían, pero que estando presente la profesora de dicha enseñanza, podía emitir su opinión. Esta Sra. manifestó que había oído tocar repetidas veces a la interesada a quien tenía el gusto de tratarla y por lo tanto podía asegurar que reunía las condiciones necesarias para ser propuesta a la dirección. Todos los señores profesores opinaron porque se hiciera la propuesta.<sup>262</sup>

El claustro confió en la profesionalidad de Teresa Roaldés y sus conocimientos para tomar la decisión sobre la contratación de Bernis.

Tampoco encontramos profesoras en las comisiones creadas para valorar los métodos y manuales que se enviaban al centro para su examen. Tan solo nos consta un caso: Roaldés formó parte de la comisión que evaluó, en 1878, el método de arpa escrito por Dolores Bernis. Dicha comisión estaba constituida por Manuel Mendizábal como presidente, Miguel Galiana como vocal secretario y la citada maestra como vocal<sup>263</sup>. Quizás fue incluida porque era la única docente del instrumento en el centro.

Teresa Roaldés ejerció este puesto hasta su jubilación en octubre de 1882<sup>264</sup>. Aún vivió dieciocho años más, falleciendo en Toulouse en 1900<sup>265</sup>.

---

en el retrato es Encarnación Lama. En la carpeta en la que se encuentra hay otra foto que pertenece al mismo curso, durante el cual se realizaron varias para la biblioteca en las cuales podían aparecer los profesores que lo desearan (Leg. 28/52). Entre las profesoras solo hemos encontrado referencias de que lo solicitaran Encarnación Lama, Pilar Muñiz y Encarnación Martínez Corpas. En las fotos de estas dos sí aparecen sus nombres. Aun así, no se puede descartar que fuera otra maestra, como Dolores Bernis.

261 Leg. 22/44, según el presupuesto aprobado por Real Orden de 24-11-1875 (Leg. 22/69).

262 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 10-6-1877.

263 Leg. 23/73. El trabajo fue presentado por el editor Zozaya. El informe fue positivo.

264 Con los ascensos correspondientes alcanzó el sueldo de 3000 pesetas anuales.

265 Pérez Gutiérrez, Mariano: "Roaldés, Teresa", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 232.

Compatibilizó su trabajo en el centro con otras actividades. Impartía clases particulares. Fue profesora de arpa de las infantas desde 1877<sup>266</sup>, apareciendo citada como tal por Pérez Galdós<sup>267</sup>. Fue arpista de la orquesta del Teatro Real, cuyo papel era destacado y alabado con frecuencia. En 1872 el autor de la reseña de la representación de *Lucia de Lammermoor* publicada en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, tras hablar de los solistas, de los coros y de la orquesta en general, añade: “Enviamos un aplauso al inteligente director Sr. Szkozdopole y a todos los profesores, y otro muy nutrido a la Sra. Roaldés, que ejecutó el solo de arpa con una maestría superior a todo elogio”<sup>268</sup>. En esta otra de 1874, sobre la representación de *Otello* protagonizada por Borghi-Mamo y Tamberlick, leemos: “La señorita Roaldés repitió, a instancias del público, el prelude de arpa de la romanza del sauce”<sup>269</sup>. Formó parte de otras agrupaciones de la época, como la Sociedad de Conciertos y la de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos<sup>270</sup>, siendo frecuentemente la única mujer. Antes de la existencia de aquella, Barbieri se encargó en 1859 de organizar una serie de conciertos sacros en cuya orquesta contó con la maestra. Cotarelo y Mori destaca su participación en uno de los citados conciertos: “tocó el arpa la eminente profesora señora Roaldés”<sup>271</sup>. También realizaba otras actuaciones fuera de las orquestas<sup>272</sup>. Todavía en 1919, casi veinte años después de su muerte, era bien recordada por la prensa y el público. Con motivo de una reseña sobre la también reputada arpista Vicenta Tormo, Rogelio Villar dedica un extenso párrafo a la maestra:

Y a propósito de madame Roaldés, que a su perfecta *escuela francesa* unía un depurado estilo de interpretación, todavía hay quien recuerda la esplendidez y bondad del sonido que obtenía de su arpa, sonido que con gran empeño y buen cuidado siempre conservó, estudiando continuamente la manera de herir las cuerdas para sacar todo lo que se puede dar de sí el arpa sin llegar nunca a la estridencia.<sup>273</sup>

Teresa Roaldés tuvo numerosas alumnas que alcanzaron fama y prestigio. Entre las del Conservatorio, se puede citar a Isabel Espeso, Encarnación Medi-

266 *La Época*, Año XXIX, Nº 9119, 4-11-1877.

267 Pérez Galdós, Benito: *Episodios Nacionales, Cuarta serie, La de los tristes destinos*, Madrid, Perlado, Páez y compañía, 1907, p. 117.

268 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIV, Nº 3, 3-1-1872.

269 *La Correspondencia de España*, Año XXIX, Nº 7326, 12-1-1878.

270 *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1861 a 1862*, p. 26. Este año se inscribió en esta sociedad como socia de número.

271 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 669.

272 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXVI, Nº 243, 31-8-1874; *La Discusión*, Año XVIII, Nº 1402, 17-5-1873.

273 Villar, R.: “Artistas españolas: Vicenta...”.

na o María Landi. Entre las particulares destacamos a Petra Navarro. Con tan solo diecisiete años esta aparecía como ejemplo del relevante papel que podía jugar la mujer en la música, adornada con la empalagosa prosa propia de la época: “Los dulces acordes que arranca al arpa, parecen melodías del cielo en un concierto de ángeles y querubines. Petra Navarro ha rivalizado con Clotilde Cerdá, y Clotilde puede apellidarse la musa de la armonía”<sup>274</sup>. Con motivo del aniversario de su fallecimiento, Martínez Pedrosa le dedica un largo artículo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, donde explica que fue discípula de Isabel Espeso y de la célebre Mme. Roaldés, definiendo a esta como “arpista consumada y directriz de la juventud femenina de su época”, añadiendo que la maestra admiraba a Navarro hasta el punto de repasar ante ella las obras que iba a interpretar en público. Petra Navarro tuvo entre sus discípulos a la eminente actriz María Guerrero y a Gloria Keller, “encanto de nuestros salones”. Su “talento y modestia la conquistaron puesto distinguido”. Murió en 1890, cuando apenas contaba 30 años<sup>275</sup>.

### 3.1.3. Dolores Bernis, una arpista inquieta

La siguiente mujer en alcanzar una plaza de numeraria fue Dolores Bernis. Fue además la primera en conseguirlo por oposición, ocupando antes otros puestos en el Conservatorio.

Nació en San Sebastián el 17 de abril de 1843<sup>276</sup>. No sabemos cuándo se pudo trasladar a Barcelona, pero a través de la prensa conocemos que en 1864 era la única mujer en la orquesta del Gran Teatro del Liceo de Doña Isabel II en dicha ciudad<sup>277</sup>. Estudió en París, donde formó parte de la Orquesta de los Conciertos Colonne<sup>278</sup>. Esto la sitúa en dicha ocupación a partir de 1873, año en que se fundó dicha orquesta<sup>279</sup>. La encontramos en Madrid al menos desde 1877,

274 Gimeno, María Concepción: *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1877. Edición facsímil, Sevilla, Extramuros, 2009, p. 76.

275 Martínez Pedrosa, Fernando: “Petra Navarro y Gutiérrez”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año IV, Nº 77, 30-3-1891; Lacal, L.: *Diccionario...*

276 Así figura en el certificado de la partida de nacimiento que hemos podido consultar (*Expedientes personales*: Dolores Bernis). Esta información completa y corrige la aparecida en Calvo Manzano, M<sup>a</sup> Rosa: “Bernis de Bermúdez, Dolores”, en *DMEH*, Vol. 2, 1999, p. 409, donde se sugiere, con interrogante, que nació en Madrid, y en Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”, p. 401, donde también aparece Madrid como lugar de nacimiento, en 1850. En el segundo caso también la fecha del fallecimiento es errónea: figura 1920, cuando fue en 1904.

277 *La Gaceta Musical Barcelonesa*, Año IV, Nº 153, 25-12-1864.

278 Calvo, M. R.: “Bernis...”.

279 “Orchestre Colonne”, <http://www.orchestrecolonne.fr/> [consulta: 4-9-2011].

año en que solicitó ser nombrada profesora honoraria de la Escuela Nacional de Música y Declamación, para cuyo nombramiento, como se ha visto, fue consultada Teresa Roaldés. Dicha consulta indica que por aquella época no debía ser muy conocida en la capital. Sin embargo, la sesión en la que se discutió su posible nombramiento se celebró el 10 de junio de dicho año y unos días antes Bernis había participado en una reunión en la que también actuaron Antonio Romero, Víctor Mirecki (profesores numerarios del centro) y Antonio López Almagro (honorario)<sup>280</sup>.

Todo indica que su presentación oficial en Madrid fue el día 3 de junio de 1877, en una velada artístico-literaria celebrada en el Teatro de la Zarzuela, junto a los poetas Zorrilla y Manuel Fernández y González, el primer actor Antonio Vico y el tenor Francisco Reynes<sup>281</sup>. Para preparar este acto organizó un concierto en su casa el día anterior:

La Srta. Bernis, que tenía como arpista una reputación envidiable en el extranjero, la ha consolidado ante el inteligente público madrileño. “Tengo miedo”, decía la noche anterior a su debut, en su propia casa, a la cual había sido llamado un corto público para presenciar su ensayo musical. “¡Hasta mañana!”, contestaban sonriéndose y con gran seguridad por su triunfo Zorrilla, Zabalza, Arans, Puigcerver, y otros amigos de la artista. En efecto, al día siguiente los aplausos unánimes del público la demostraban que éste había sentido la delicada expresión y el dulce sentimiento de la composición de Godefroid, *Melancolía*, y la difícil y brillante ejecución de la *Danza de los silfos*, prodigio de habilidad y delicadeza y verdadero baile de espíritus.<sup>282</sup>

Dolores Bernis se presentaba, pues, avalada por un gran prestigio y el apoyo y la amistad de relevantes personalidades.

Fue nombrada profesora honoraria de arpa en junio de 1877<sup>283</sup>. Ese mismo año, al iniciarse el curso 1877-1878 se le asignó una clase, dictándose un anuncio instando a las alumnas del centro (solo a las alumnas) a ingresar en ella y una circular a los profesores de piano para que informaran de lo propio a sus discípulas<sup>284</sup>. Era evidente el interés por impulsar esta clase.

La nueva profesora no tardó desarrollar una intensa actividad como docente e intérprete. Al poco tiempo de ingresar en el centro, en noviembre de 1877, fue invitada por el propio Arrieta, como vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas, junto a José Tragó, a participar en una velada, “y los dos distingui-

280 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIX, Nº 155, 4-6-1877.

281 *El Solfeo*, Año III, Nº 568, 3-6-1877; *Boletín de Loterías y de Toros*, Año XXVII, Nº 1371, 4-6-1877.

282 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Nº 21, 8-6-1877.

283 Leg. 23/11; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 10-6-1877.

284 Anuncio y circular de 26-10-1877 (Leg. 23/53 dupl.).

dos artistas, que tanto honran a nuestra patria en el extranjero, se han prestado gustosos a la invitación de su maestro y amigo el Sr. Arrieta<sup>285</sup>. En enero de 1878 actuó en el Teatro de la Comedia junto a Tragó de nuevo y el cantante y también profesor honorario del Conservatorio Justo Blasco<sup>286</sup>. En los años siguientes aparece con frecuencia en diversos conciertos, a menudo benéficos, siempre en compañía de otros artistas<sup>287</sup>.

En 1878 Arrieta propuso a Dolores Bernis y a Fernando Aranda, ambos honorarios, para sendas plazas de profesores auxiliares. De este modo, la célebre arpista fue nombrada en este puesto el quince de noviembre con sueldo de 1000 pesetas anuales<sup>288</sup>. Fue confirmada con sueldo de 1500 pesetas en enero de 1882. Apenas obtenida la plaza de auxiliar, en diciembre de 1878, presentó un método de arpa al Conservatorio a través del editor Benito Zozaya para que fuera examinado por una comisión de profesores del centro creada al efecto, a la que ya se ha aludido y de la que formó parte Roaldés. Entre otras cuestiones, estos profesores resaltaron los “buenos ejercicios [...] sirviendo de embellecimiento a la indicada obra, en su parte literaria, los excelentes y curioso datos que consigna acerca de la historia del arpa...”<sup>289</sup>, siendo adoptado el método por el centro para la enseñanza de este instrumento. Fue el primer caso de una mujer que presentaba una obra, tratado o método para su examen y posible uso en las clases del Conservatorio.

Tras la jubilación de Teresa Roaldés y mientras se convocaba la oposición para cubrir su plaza, Bernis fue nombrada numeraria interina el 15 de noviembre de 1882, con un sueldo de 2000 pesetas<sup>290</sup>. En la práctica debió ocupar el puesto desde algunas semanas antes: el día 8 del mismo mes solicitaba a Arrieta, en vista del incremento de alumnas en su clase, el nombramiento de una repetidora, para lo cual proponía a la alumna de sexto curso de arpa, que había obtenido el segundo premio, Concepción Montejo Ortiz. Su petición fue atendida, siendo esta nombrada el 4 de diciembre<sup>291</sup>.

Entre abril y mayo de 1883 se efectuó la oposición para cubrir la vacante

285 *La Correspondencia de España*, Año XXVIII, Nº 7255, 5-11-1877.

286 Leg. 23/53 dupl.

287 Por ejemplo los reflejados en *Boletín de Loterías y de Toros*, Año XXIX, Nº 1464, 17-3-1879; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXI, Nº 87, 28-3-1879; *La Moda Elegante*, Año XXXVII, Nº 47, 22-12-1878; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, Nº 11, 22-3-1879.

288 AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 11, 13 y 14-11-1878; *Expedientes personales*: Dolores Bernis; Leg. 23/98.

289 Leg. 23/73.

290 *Expedientes personales*: Dolores Bernis; Leg. 25/79.

291 Carta firmada por Dolores Bernis, 8-11-1882 (*Expedientes personales*: Dolores Bernis).

de Teresa Roaldés<sup>292</sup>. Se presentaron Dolores Bernis, Vicenta Tormo y Clotilde Cerdá y Bosch, respetadísima arpista conocida como Esmeralda Cervantes. Cabe destacar que en la prueba en la que debían defender los respectivos programas de las objeciones expuestas por sus competidoras, Bernis utilizó como argumentos los resultados obtenidos por sus alumnas en los años que llevaba como profesora en el establecimiento, una carta de Godefroid elogiando su método y el dictamen favorable que en su momento hizo la comisión del Conservatorio sobre este y su posterior uso por parte de Teresa Roaldés en sus clases. Ya esgrimía estas razones en la solicitud que presentó para ser admitida en las pruebas<sup>293</sup>. Tras enumerar las plazas que había ocupado en el centro, añade:

Al encargarme de la referida clase de arpa se matricularon 9 alumnas contando en el curso actual con 23, lo cual prueba el incremento de dicho instrumento en razón al método especial de enseñanza establecido por la que suscribe, declarado de texto, y como comprobación de lo expuesto no puedo menos de citar el resultado y adelantos de mis discípulas, como son haber obtenido una de ellas segundo premio en 4º año, no habiendo podido obtener el primero en quinto año en atención a una orden que existe prohibiendo dar los primeros premios antes de terminar los estudios académicos o sean [sic] seis años, pudiendo además citar varias discípulas que han obtenido accésit en 4º año.<sup>294</sup>

Hay que destacar que las pruebas despertaron un gran interés, como se refleja en la prensa del momento:

Esta tarde a las dos han comenzado las oposiciones a la cátedra de arpa, vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación. El salón grande del Conservatorio, donde se han celebrado los ejercicios, las tribunas, galerías y pasillos todos del local se hallaban totalmente ocupados por numerosa concurrencia.<sup>295</sup>

La oposición fue ganada por Dolores Bernis, de lo cual también se hizo eco la prensa: “Terminadas en el Conservatorio las oposiciones a la plaza de arpa, ha obtenido esta la Srta. Bernis. Eran sus competidoras las Srtas. Esmeralda Cer-

292 El tribunal lo conformaban Emilio Arrieta, José Inzenga, Dámaso Zabalza, Lázaro M<sup>o</sup> Puig, Francisco Javier Jiménez Delgado, Rafael Hernando y Ruperto Chapí. Por lo tanto no había ningún arpista en él.

293 La relación de méritos y servicios y la memoria que debía presentar a las pruebas se encuentran en el RCSM con la signatura 1/15183. Calvo Manzano ha realizado un análisis de la historia del arpa que debían presentar a la oposición las aspirantes y del propio método de Bernis, así como de la historia del arpa presentada por Esmeralda Cervantes y el método de Luisa Bosch (Calvo Manzano, María Rosa; Cuadrado Caparrós, María Dolores: *Dos métodos de arpa escritos por maestras españolas. Desde la restauración al pódico de las vanguardias*. Edición facsímil y análisis crítico comparativo, Madrid, ARLU Ediciones, 2011; Calvo Manzano, María Rosa; Cuadrado Caparrós, María Dolores: *Tres historias del arpa escritas por maestras españolas*. Edición facsímil. Estudio biográfico y comentarios, Madrid, ARLU ediciones, 2012).

294 Solicitud de Dolores Bernis, 14-3-1883, RCSM: 1/15183.

295 *El Día*, N<sup>o</sup> 1047, 14-4-1883.

vantes y Tornos [sic]. Felicitamos cordialmente a la agraciada<sup>296</sup>. Bernis obtuvo cinco votos, Clotilde Cerdá tres y Vicenta Tormo dos. Cerdá no se conformó con el resultado, presentando una protesta a través de notario que fue desestimada por considerarse que las acusaciones alegadas, respecto a algunos defectos en las presentaciones de sus competidoras, no tenían fundamento<sup>297</sup>.

En cuanto a Bernis, una vez nombrada numeraria el 6 de julio de 1883<sup>298</sup>, siguió dando muestras de una destacable iniciativa. Apenas unos días después solicitó a Arrieta dos arpas para las clases ya que, sorprendentemente, debía utilizar una de su propiedad. Adjuntaba un presupuesto que incluía el precio de los instrumentos, de las cajas y del transporte<sup>299</sup>.

Las actividades docentes de Dolores Bernis no se limitaban al arpa: también era profesora de canto. En los permisos que debían solicitar los profesores del Conservatorio (y otros centros públicos) para dar clases particulares, especificó su deseo de impartir ambas materias y así le fue concedido<sup>300</sup>. Alguna de sus alumnas de canto llegó a tener cierta fama: Matilde Pretel se dedicó primero al género chico y después a la ópera<sup>301</sup>. Participaba en las reuniones de su maestra, en algunos casos acompañada por esta al piano: “En la velada que prepara El Fomento de las Artes para el 14 de este mes, tomará parte la notable tiple Matilde Pretel, cantando trozos de *Aida* y *Cavalleria Rusticana*, acompañada al piano por su profesora la célebre arpista Srta. Bernis<sup>302</sup>. De hecho esta profesora aparece en algún caso como profesional de este instrumento: “Esta tarde se celebrará una reunión musical iniciada por el Sr. Rivabe y dedicada a la prensa en casa de la notable pianista concertista Srta. Bernis<sup>303</sup>. Era habitual que celebrara veladas musicales en su domicilio, con invitados ilustres y la participación de reconocidos artistas. Creó un grupo de arpistas con sus alumnas a las que dirigió en numerosos conciertos. En 1899 fundó además una Sociedad de Concursos,

296 *Madrid Cómico*, Nº 14, 17-5-1883. Es muy llamativo que la noticia se incluyera en el apartado “Chismes y cuentos”.

297 Misiva de Vicente Calleja (notario) a Emilio Arrieta en calidad de presidente del tribunal, 11-5-1883; borrador del informe redactado por Arrieta dirigido al ministro de Fomento, 13-5-1883 (Leg. 26/5).

298 Este nombramiento no aparece en el listado de Sopeña en su *Historia crítica...*, p. 245, figurando solamente el de auxiliar de 1877.

299 Solicitud de Dolores Bernis a Emilio Arrieta con fecha 27-7-1883 (AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106). Su solicitud fue atendida (Leg. 26/15).

300 3-1-1896 (*Expedientes personales*: Dolores Bernis). En 1898 el permiso se le concedió para la enseñanza de “la música” (Ibídem). Así figuró en los permisos concedidos a todos los profesores en 1899 (Leg. 33/29).

301 *La Época*, Año LI, Nº 17448, 4-1-1899.

302 *El Imparcial*, Año XXXII, Nº 11360, 7-12-1898.

303 *El Imparcial*, Año XXXIII, Nº 11387, 3-1-1899. No hay que descartar la posibilidad de que fuera un error y que realmente acompañara con el arpa.

algo insólito por parte de una mujer. Falleció el 21 de mayo de 1904<sup>304</sup>.

Su desaparición mereció una larga dedicatoria en el discurso que Bretón leyó, como era habitual, en la entrega de premios de ese curso: “La Srta. Bernis ingresó en este Conservatorio por oposición; hecho que basta a demostrar cuán digna sería del puesto que por espacio de 21 años ocupara. Era también muy aficionada y muy inteligente en materia de Canto, por el que sentía gran predilección y de cuya enseñanza solía dar clases particulares”. El director informaba además del deseo de la maestra de donar al Conservatorio, entre otros objetos, su propia arpa, instituir un premio con su nombre y repartir sus alhajas entre sus alumnas. Pero el testamento había sido declarado nulo por vicios de forma, “agravando la situación para nuestro interés, la circunstancia de aparecer un lejano pariente que con aquel y la Hacienda se los repartirán ¡sabe Dios cuándo!”<sup>305</sup>. Efectivamente, todos sus bienes fueron sacados a venta pública<sup>306</sup>. Resulta un triste desenlace para tan activa mujer.

Con Dolores Bernis se cierra la lista de maestras de arpa que impartieron clase en el Conservatorio durante el siglo XIX. Todas ellas fueron relevantes figuras, cuya estela permaneció más allá de su desaparición: “Sin abandonar la época romántica, y con solo acudir a los anuarios del Conservatorio, los nombres de tres arpistas –Celestina Boucher, Josefa Jardín y Teresa Roaldés– centran el tiempo que va de 1830 el año de ‘Hernani’, hasta 1858. Dolores Bernis, Vicenta Tormo y Juanita Calvo nos sitúan ya en la juventud de Nicanor Zabaleta”<sup>307</sup>.

### Esmeralda Cervantes y Vicenta Tormo

Hacemos un pequeño inciso para conocer a las arpistas que opositaron junto a Dolores Bernis.

Clotilde Cerdá fue una celeberrima arpista, conocida por el nombre artístico de Esmeralda Cervantes, tomado del personaje de Victor Hugo a suge-

304 Carta del testamentario de Dolores Bernis informando a Tomás Bretón, comisario regio del Conservatorio, del fallecimiento de la profesora (*Expedientes personales*: Dolores Bernis). En el mismo expediente se puede observar que en su plaza en el Conservatorio alcanzó, con un sueldo base de 3000 pesetas anuales y los aumentos correspondientes por antigüedad, la retribución de 5000 pesetas.

305 *Memoria del curso de 1903 a 1904...*

306 “El Sr. Juez de primera instancia del distrito de Chamberí de esta capital en providencia del día de hoy, dictada en el juicio de abintestado de doña Dolores Bermúdez y Llopis, que se nombraba Lola Bernis, ha acordado sacar a la venta en pública almoneda los muebles de casa, efectos y ropas de dicha señora” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLVII, Nº 316, 24-11-1904).

307 Franco, Enrique: “De Ludovico a Nicanor Zabaleta”, *El País*, 3-5-1978. En el artículo figura algún error, ya que Dolores Bernis falleció tres años antes del nacimiento de Zabaleta, además de asignar el nombre de Celestina a Boucher.

rencia del propio autor el de pila y de la reina Isabel II el apellido<sup>308</sup>. Nació en Barcelona en 1861<sup>309</sup>, se formó en París, con Godefroid<sup>310</sup>, y en Viena<sup>311</sup> y según Saldoni con trece años ya era arpista de cámara de Isabel II<sup>312</sup>, de la que la madre de aquella era dama de compañía en la capital francesa<sup>313</sup>. Con solo catorce años mereció que su retrato apareciera en la portada de *La Ilustración Española y Americana* y había sido aplaudida en Madrid por varios profesores del Conservatorio como Monasterio, Arrieta o Zabalza, a quienes invitó en un concierto en la capital<sup>314</sup>. Fue admirada por figuras como Liszt<sup>315</sup>, Wagner, Strauss, Gounod, Thomas o Kontski<sup>316</sup>. Muy joven triunfó en sus giras por Europa y América, que le valieron numerosos reconocimientos: el puente que une Brasil y Uruguay lleva su nombre artístico<sup>317</sup>, en 1875 el emperador de Brasil la nombró arpista de su Imperial Casa y el presidente de Uruguay ciudadana honoraria<sup>318</sup>. Obtuvo grandes éxitos en sus viajes y fue nombrada socia de honor o de mérito en numerosas sociedades en los lugares donde actuó (Argentina, Chile, Perú, Nueva York, México, etc.)<sup>319</sup>. En 1876 participó en la Exposición Universal celebrada en Filadelfia. En 1880 se estableció en Madrid<sup>320</sup> con el propósito de impartir clases de arpa a señoritas, a las que prometía contratos en América<sup>321</sup>. Fue directora artística honoraria del orfeón

308 *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876.

309 En varias fuentes aparece que fue en 1862, pero en una biografía publicada en 1876 figura 1861 (*La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876). También Segura afirma, tras haber consultado el Archivo Municipal de Barcelona, que la fecha correcta es 1861 (Segura Soriano, Isabel: *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, Tres i quatre, 2013, p. 25).

310 *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876; *La Moda Elegante*, Año XXXIV, Nº 17, 6-5-1876.

311 Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 113; Arteaga y Pereira, Fernando de; Pedrell, Felipe; Viada, Francisco: *Celebridades musicales, o sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*, Barcelona, Centro Editorial Artístico, Isidro Torres, 1886, pp. 660-662.

312 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 63; *La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6370, 11-5-1875.

313 Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*, p. 30. Madre e hija mantuvieron una constante correspondencia con la reina los siguientes años.

314 *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876.

315 Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*

316 *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876.

317 Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*

318 Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*

319 *Ibidem*.

320 Ya había actuado en la capital anteriormente, donde se presentó en 1875 (*La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6370, 11-5-1875).

321 *Crónica de la Música*, Año III, Nº 79, 25-3-1880.

de la sociedad de inspiración krausista El Fomento de las Artes<sup>322</sup>. Colaboró con la prensa, llegando a dirigir *La Estrella Polar* y *El Ángel del Hogar*<sup>323</sup>. En 1890 el sultán de Turquía le propuso que se quedase allí como profesora de las sultanas del harén<sup>324</sup>, instalándose en aquel país durante un tiempo<sup>325</sup>. Tuvo un destacado papel en la Exposición Universal celebrada en Chicago en 1893, como delegada de El Fomento de las Artes y de las Sociedades Corales y como conferenciante en representación de la delegación turca, con la charla titulada “Educación y literatura de las mujeres de Turquía”; fue jueza del departamento de artes y participó en un concierto dirigido por Theodore Thomas. Fue invitada por el presidente de Estados Unidos para tocar en su presencia. Posteriormente tocó en Rusia. En 1895 se instaló en Pará, Belém (Brasil); en este periodo contrajo matrimonio con Oscar Grossman, ingeniero y empresario<sup>326</sup>. En 1900 fue contratada como profesora de arpa en Pará. Desde esta época se redujeron sus conciertos<sup>327</sup>. Después fue profesora en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México, entre 1907 y 1915. En 1916 volvió a Barcelona y poco después se instaló en Tenerife, donde falleció en 1926<sup>328</sup>.

322 *Crónica de la Música*, Año V, N° 221, 13-12-1882.

323 Laffite, María, Condesa de Campo Alegre: *La mujer en España. Cien años de su historia*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 89; Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*

324 *La Época*, Año XLII, N° 13578, 14-6-1890.

325 Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*

326 Grossman era alemán según Segura (Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*) y tinerfeño según Pascual (Pascual Alcañiz, José Ignacio: *El arpa en Canarias. Aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organológicos*. Tomo II, Tesis Doctoral, Departamento de Arte, Ciudad y Territorio, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2013).

327 Segura se pregunta si ese cambio pudo deberse a algún tipo de compromiso al contraer matrimonio (Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*, p. 93).

328 Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*



Imagen 13. Esmeralda Cervantes<sup>329</sup>

En los lugares donde tocaba, tanto en España<sup>330</sup> como en el extranjero, se implicaba en los problemas sociales, donando dinero para diversas causas, pidiendo indultos para condenados a muerte o preocupándose de la situación de trabajadores o mujeres<sup>331</sup>. Además de los numerosos donativos y conciertos benéficos, promovió dos empresas de cierta envergadura para canalizar estas inquietudes.

En 1879, con tan solo dieciocho años, comenzó a gestar la idea de crear una Academia de Bellas Artes para la mujer en Madrid, para facilitar a las jóvenes medios de subsistencia e independencia. En la *Crónica de la Música* se publicó un texto de la propia artista con algunos de los objetivos de esta asociación<sup>332</sup>. En ese momento no pudo llevarse a cabo, por razones que desconocemos. En 1885 consiguió abrirla en Barcelona con el nombre de Academia de Ciencias, Artes y Oficios para la Mujer. Podemos leer en la prensa los propósitos y diversos aspectos acerca de ella, como el modo de sostenimiento, parte del profesorado, asignaturas<sup>333</sup>,

329 *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876.

330 Véanse por ejemplo, *Crónica de la Música*, Año II, Nº 60, 13-11-1879; *La Dinastía*, Año II, Nº 448, 1-7-1884.

331 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Nº 11, 22-3-1877; Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*; Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*

332 *Crónica de la Música*, Año II, Nº 35, 22-5-1879.

333 Sección de música (solfeo, canto, arpa, violín, violoncello, armonium, órgano, guitarra, armonía, com-

bases principales, horario, etc.<sup>334</sup>. Estaba dirigida a jóvenes de toda España, de las que se esperaba que una vez retornaran a sus lugares de origen crearan nuevas industrias o difundieran los conocimientos adquiridos<sup>335</sup>. Aunque en principio funcionó bien y contó con el apoyo de importantes personalidades, según Segura la familia real no veía apropiado el compromiso social de Esmeralda Cervantes y no la ayudó. El conde de Morphy, secretario de la reina regente, en una carta le decía que se encontraba extrañado por “el cambio que vengo notando en su personalidad y en sus aspiraciones desde hace algunos años”, ya que pensaba que su deseo era ser una gran artista, pero que de repente aparece en Cuba

como queriendo resolver por su influencia el problema de la esclavitud, y presidiendo manifestaciones y juntas que nada tienen que ver con el arte, y ahora la veo a V. erigida en protectora de la clase obrera catalana y de la educación de la mujer; pero más propios de hombres encanecidos en los arduos problemas de que depende nuestra regeneración, que de jóvenes artistas, a quienes tales cuestiones perjudican más bien que favorece bajo el punto de vista de su desarrollo intelectual.<sup>336</sup>

El texto es suficientemente explícito y no necesita muchas aclaraciones.

En 1887 la academia tuvo pérdidas que pagó la artista y finalmente tuvo que cerrarla. En 1898 emprendió un nuevo proyecto social: el Asilo Internacional de Lactancia, en Pará. Uno de los objetivos era que las madres tuvieran un lugar donde dejar a sus hijos cuando iban a trabajar.

En 1885 había publicado una historia del arpa, que posteriormente se tradujo al alemán<sup>337</sup>. Compuso varias obras, de las que apenas tenemos referencias. Sí sabemos que interpretó una *Gran fantasía* sobre motivos de *Sonnambula* de Bellini en un concierto realizado en el Conservatorio en 1880<sup>338</sup>.

Mantuvo una cordial relación con Arrieta, como prueba la misiva que le dirigió desde París en 1878:

Apreciable amigo. De regreso de mis viajes artísticos a las Américas, nos hemos fijado Mamá y yo en París, rue Billault, 2, Champs Elysées, en un apartamento que, en nombre de mamá tengo el gusto de ofrecer a V. Mis viajes a las Américas,

---

posición y música de conjunto en canto o instrumentos); dibujo, pintura, escultura, física, química, literatura y retórica española y catalana, higiene, enseñanza superior para institutrices, grabado, bordados, cálculo mercantil, teneduría de libros, taquigrafía, francés, alemán, inglés, italiano, tipografía, declamación, gimnasia y baile.

334 *La Dinastía*, Año III, N° 853, 7-3-1885.

335 Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*, p. 69.

336 *Ibidem*, p. 75.

337 En 1887 según Segura (Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*) y en 1889 según Bordas (Bordas, Cristina: “Arpa”, en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 716).

338 Lo solicitó ella misma y participaron Mondéjar, Quílez, Luis Font y Casella; invitó a la familia real (Leg. 24/55).

me han dado todo el suceso posible y a causa de mi salud un poco delicada por los climas tropicales, abandono, por ahora, mis viajes artísticos, y a ruego de varios amigos de las Américas del Sur; voy a ponerme al frente de un periódico ilustrado cuyo prospecto saldrá uno de estos días y tendré el gusto de enviar a V. algunos ejemplares. Espero tendrá V. la bondad de recomendarme a esos señores profesores del Conservatorio, a fin de que mi periódico obtenga las mayores suscripciones y me será un gran placer, en poner las columnas de mi periódico a la disposición de V, para cuanto se le ofrezca. Mamá presenta su respeto al Señor Maestro, y B. S. M. Esmeralda Cervantes. Nombre real, Cerdá Bosch Clotilde.<sup>339</sup>

No deja de sorprender el aplomo que demuestra, habida cuenta de que apenas contaba con diecisiete años cuando escribió esta carta. A pesar de ello, cuando decidió presentarse a la oposición de la cátedra de arpa, no se dirigió a Arrieta sino a Mata, para que actuara de intermediario, con una serie de sugerencias:

Mi buen amigo Mata: por fin determiné el presentarme a las oposiciones de arpa en el Real Conservatorio y me permitirá V. le haga una súplica contando con su buena y muy antigua amistad. El Maestro Arrieta sigue sus consejos porque son justos y elevados. Va a nombrarse el jurado para dichas oposiciones y como en Madrid no existen profesores de arpa y por lo tanto serán todos incompetentes en la materia ruego a V. aconseje al Maestro Arrieta sean personas de justo criterio, imparciales en su proceder, pues lo primero que se necesita en un conservatorio es que los maestros lo sean y no sacrificar a los discípulos al favoritismo y a la incapacidad. Mi confianza está en V., y el porvenir del arpa también. Recuerdos de mamá la cual me encarga ofrecer a V. esta su casa Plaza de la Villa 1º y sabe es siempre su sincera amiga. Esmeralda Cervantes.<sup>340</sup>

Ni su extensa carrera ni su cercana relación con algunos maestros del Conservatorio, algunos de los cuales habían mostrado públicamente su admiración por ella, fueron suficientes para obtener la ansiada plaza. La seguridad que proporcionaba un puesto en el centro y el deseo con el que era solicitado se plasman en el afán de esta joven arpista, que con una fructífera carrera y prestigio mundial y con apenas veintidós años luchó firmemente por obtenerla.

Vicenta Tormo no fue profesora del Conservatorio en este periodo, pero sí llegó a ser numeraria en 1904, sucediendo a Dolores Bernis, hasta 1930. Entre sus alumnos figuró Nicanor Zabaleta. También fue maestra de las infantas y formó parte de las orquestas del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos. Tampoco fue discípula del centro, aunque su hermana Petra, de la que recibió lecciones, fue alumna, probablemente privada, de Roaldés<sup>341</sup>. A pesar de la excelente escuela

339 Carta con fecha 11-1-1878 (Leg. 23/53 dupl.).

340 Carta con fecha 4-2-1883 (Leg. 26/5).

341 Villar, R.: "Artistas españolas. Vicenta..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 343; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 543; Calvo Manzano, Mª Rosa: "Tormo, Vicenta", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, pp. 368-369. Sus hermanas Petra y Teresa también fueron reconocidas arpistas.

creada por esta, ninguna de sus alumnas fue profesora numeraria del Conservatorio. Dolores Bernis tampoco había realizado sus estudios en esta institución.

### 3.1.4. Pilar Fernández de la Mora, primera maestra numeraria de piano

A pesar de las numerosas niñas formadas como pianistas en el Conservatorio desde 1830, de las cuantiosas mujeres que fueron maestras de este instrumento como repetidoras o como auxiliares (y una supernumeraria) y de que la enseñanza pianística privada recaía en gran parte en manos femeninas, hasta 1896 no hubo una profesora numeraria de esta materia en el centro. La primera en alcanzar este puesto fue Pilar Fernández de la Mora.

No es difícil obtener datos acerca de esta profesora, dada su longeva carrera y su prestigio. No solo encontramos su nombre asociado a las clases o conciertos, como maestra de más o menos insignes músicos, sino varias reseñas biográficas<sup>342</sup>, prueba de su fama.

Nacida en Sevilla en 1867<sup>343</sup>, estudió con Oscar de la Cinna y dio sus primeros conciertos a los siete años. La reina Isabel, que era su madrina, la envió a estudiar a Madrid, donde Guelbenzu se hizo cargo de su formación y donde actuó en Palacio, en el Teatro de la Comedia o con la Sociedad de Cuartetos, dirigida por Monasterio. Obtuvo en la capital un rotundo éxito:

Por la noche asistimos al salón de la escuela de Música y Declamación, en donde habíamos de contemplar la aparición de un portento del arte [...] La señorita Fernández de la Mora apenas cuenta ocho o nueve años y posee ya un repertorio de cuarenta composiciones de música clásica, que toca el piano con una delicadeza y con un gusto superiores a todo encarecimiento [...] tiene un porvenir lleno de triunfos.<sup>344</sup>

342 Varias de las que hemos encontrado están firmadas por Rogelio Villar, catedrático de Música de Cámara en el Conservatorio entre 1918 y 1936, casi idénticas salvo pequeños detalles a causa de los cambios acaecidos entre unas y otras (Villar, Rogelio: *Músicos españoles, II, compositores, directores, concertistas, críticos*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1927; la biografía aquí aparecida es casi exacta a la publicada en *La Esfera* en 1920; “Artistas españolas. Pilar Fernández de la Mora”, *La Esfera*, Año VII, Nº 337, 19-6-1920; “Pilar Fernández de la Mora”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXI, Nº 38, 15-10-1917; “In memoriam. Pilar Fernández de la Mora (1867-1929)”, *La Esfera*, Año XVI, Nº 825, 26-10-1929).

343 Los datos biográficos, salvo cuando se especifique lo contrario, están tomados de los artículos citados en la nota anterior de Rogelio Villar, de Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 98 y de Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 662. La información que aportan estos autores es recogida en mayor o menor medida en otras biografías de la pianista, como en Cuenca, Francisco de: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Unicaja, 2002 (La Habana, 1927); Pérez Colodrero, C.: “De la gaditana Eloísa D’Herbil...”, pp. 1523-1543; Piñero García, Juan: *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*, Madrid, Editorial Tres, 1984; Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española., 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 81; Pérez Gutiérrez, Mariano: “Fernández de la Mora, Pilar”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 62.

344 *El Globo*, Año IV, Nº 955, 26-5-1878. En realidad ya contaba con once años. En alguna reseña aparece

De vuelta a Sevilla coincidió con Anton Rubinstein, quien la llevó a París en 1881<sup>345</sup>. Para poder realizar el viaje, acompañada de su madre, los marqueses de Bendaña le concedieron una pensión de 12000 reales anuales. Tal circunstancia fue recogida por la prensa, que presentaba a Pilar Fernández de la Mora como la “niña-prodigio” e “inspirada artista” que “viviendo en una atmósfera puramente artística [...] llegará a donde pocos artistas llegan”<sup>346</sup>. En París Rubinstein le presentó al director del Conservatorio de dicha capital, Ambroise Thomas, y a Madame Massart, que fue su profesora. Ingresó en aquel centro, donde obtuvo el segundo premio de piano en 1883 y el primero en 1884<sup>347</sup>, que consistía en un piano de cola y 1000 francos, siendo la primera española en alcanzar este honor. En la misma época estudió armonía con Tomás Bretón, residente entonces en la capital francesa. En el diario del maestro hay varias menciones a Pilar Fernández de la Mora, expresando su admiración. Tras escucharla por primera vez, anota:

Pero ¡cómo tocó! Habíanme dicho los Gómez horrores de su talento, pues me habían dicho poco, porque ¡aún vale mucho más! Lo pianístico por lo menos. Tiene una energía, un entusiasmo ¡será, en fin, mañana, una personalidad poderosa...! [...] En obras como esta es en lo que más admiro a Dios. Es además muy hermosa la tal Pilar.<sup>348</sup>

Durante su estancia en París dio varios conciertos. De vuelta a España tocó con la Sociedad de Conciertos<sup>349</sup> y dio recitales por todo el país. También acompañó a Sarasate, con quien triunfó en Londres frente a la familia real británica<sup>350</sup>. En Berlín tocó con Teresa Carreño y en Bruselas con Arbós y Casals.

---

como “organizadora del concierto” a pesar de su corta edad. En la misma función actuaron, entre otros, profesores del centro como Dolores Bernis y Pedro Sarmiento, y conocidas figuras como los señores Beck, Sales, Valero y Mir y las Srtas. Buireo y Bremón (*El Imparcial*, Año XII, N° 3950, 23-5-1878).

345 Antes de partir realizó un concierto que fue recogido por la prensa (*El Imparcial*, 15-6-1881).

346 *Crónica de la Música*, Año IV, N° 143, 15-6-1881.

347 Constant, P.: *Le Conservatoire national de musique...*, p. 787.

348 Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*, pp. 359-360. Pocos días después de esta escena Bretón anota en su diario que se comprometió a darle lecciones de armonía, lo que haría “con mucho gusto” (Ibidem, p. 360). Hay numerosas alusiones en el diario a la pianista, por ejemplo tocando en casa de Rubinstein, que la aconsejaba (p. 370), en casa de la Mora, donde ensayaron un fragmento de una ópera de Bretón (p. 388; en la misma página se habla de otra velada en la que participó), sobre la correspondencia que mantenían (pp. 411 y 416, donde ella le informa del premio recibido en el conservatorio de París y Bretón expresa de forma vehemente su entusiasmo) o diversos encuentros, como uno con Sarasate donde además de la Mora y su madre estuvieron Arrieta, Peña y Goñi, el conde de Morphy y Antonio Romero (p. 517).

349 Acerca de este evento podemos leer en *La Iberia*, Año XXII, N° 9216, 16-4-1885.

350 El conde de Morphy la recomendó a Sarasate, que se ocupó de ella. Fernández de la Mora siempre consideró a Sarasate su maestro (Nagore Ferrer, María: *Sarasate. El violín de Europa*, Madrid, ICCMU, 2013, p. 353).

Según Villar, incluía frecuentemente obras españolas en sus programas. Acerca de uno de estos conciertos, leemos en *La Dinastía* en 1888:

La prensa de Bruselas tributa entusiastas elogios a la pianista española señorita Doña Pilar Fernández de la Mora, que ha tomado parte en los conciertos organizados por las sociedades “Aristas músicos” y “Las XX”, ejecutando piezas puramente españolas.

La señorita Fernández obtuvo primer premio en el Conservatorio de París. Es entusiasta de Wagner, y en este concepto se cuenta entre el número de las más distinguidas *hermanas protectoras* del teatro de Bayreuth. Probablemente tendremos ocasión de aquilatar sus méritos en Barcelona próximamente, pues según tenemos entendido visitará esta capital durante la Exposición.<sup>351</sup>

Se casó en 1890 con el escritor y banquero Manuel Pau<sup>352</sup>. Mantuvo amistad con relevantes personalidades como los ya citados Sarasate, Teresa Carreño, Enrique Fernández Arbós, Tomás Bretón, Anton Rubinstein, etc. Durante toda su vida conservó una estrecha relación con la familia real, hasta el punto de que la reina concedió pensiones a algunas alumnas para que estudiaran con ella, como la precoz artista Norita Pereira<sup>353</sup>.

Tras unos años de brillantes giras de conciertos, con menos de treinta años dejó de lado esta actividad para centrarse en la docencia. Julio Gómez opinaba, en un comentario quizás un tanto condescendiente, que tomó esta decisión porque poseedora de “la preciosa cualidad de la emoción, fruto de una sensibilidad finísima [...] ponía tanto ardor, daba al arte tanta sustancia, que le fue imposible continuar una vida de agotador desgaste nervioso”<sup>354</sup>.

En París preparó su oposición al Conservatorio de Madrid con Francis Plan-té, el cual llegó a escribir a Monasterio, según Villar, asegurando que “sería un honor para el Conservatorio el que Pilar obtuviera la cátedra”<sup>355</sup>.

Por una disposición oficial le fue permitido tener hombres como discípulos. Siendo inapropiado el hecho de que una mujer impartiera clases a alumnos era necesario un permiso especial. De este modo, fue maestra de pianistas como José Cubiles, Antonio Lucas Moreno<sup>356</sup> o compositores como Julián Bautista.

Fue socia de honor o de mérito y protectora de numerosas sociedades de

351 *La Dinastía*, Año VI, Nº 2649, 6-3-1888.

352 Pérez Colodrero, C.: “De la gaditana Eloísa D’Herbil...”.

353 *Heraldo Militar*, Año XIX, Nº 6442, 15-1-1914.

354 Gómez, Julio: “Pilar Fernández de la Mora”, *Boletín Musical*, Año II, Nº 19, septiembre y octubre 1929.

355 Villar, R.: “Pilar Fernández...”.

356 Catedrático del RCSM, profesor de Manuel Castillo o Ana Guijarro. Estudió con Pilar Fernández de la Mora por consejo de Turina y bajo el mecenazgo de la infanta Isabel. Al parecer confesaba que fue la maestra quien le hizo artista. Ocupó en 1930 la cátedra vacante por fallecimiento de esta (Información disponible en: <http://www.jmsanlucar.org/galeria.html>. [Consulta: diciembre 2011]).

España y el extranjero. Según Villar fue fundadora y directora de la sección de música de El Fomento de las Artes<sup>357</sup>. Fundó un premio con su nombre en la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz. En un tiempo en el que las mujeres no recibían especiales distinciones, recibió en 1918 la cruz de Alfonso XII<sup>358</sup>, circunstancia que presenta *El Globo* como sigue:

Distinción merecida. [...] Tan alta distinción no puede estar mejor aplicada, dados los grandes méritos que concurren en la eminente artista, que no solo ha paseado con orgullo el pabellón nacional por los Conservatorios del extranjero, sino que ha creado un gran número de discípulos, admirados también fuera de España en cuantos concursos u oposiciones tomaron parte.<sup>359</sup>

Ya había recibido condecoraciones del gobierno francés, en 1896 como “*officier d’Académie*, por haber participado en unos conciertos benéficos, y en 1899 [...] como *officier d’Instruction publique* [...] cuyo honor fue solicitado por Sarasate, Planté, Bernard y Diemer, quienes costearon las insignias”<sup>360</sup>.

Además de su método *Una hora de mecanismo*, compuso algunas piezas, realizó transcripciones y digitó numerosas obras clásicas<sup>361</sup>. En la presentación de su método justifica así su creación:

[...] he pensado en proporcionar a los alumnos el medio facilísimo para que, sin apenas darse cuenta del tiempo, puedan, durante una hora diaria (que ha de durar aproximadamente este ejercicio), ejercitar los dedos con esta gimnasia especial, cuyo resultado excelente ha de verse antes de quince días de trabajarla [...] Infinitos ejercicios y estudios de mecanismo hay publicados, y de grandes y reconocidos autores; pero bien sea por tratarse de obras extensísimas, no siempre al alcance de todos los que estudian [...] es el caso que se encuentran los alumnos confusos y sin saber cómo emprender un trabajo preparatorio mecánico, y esto mismo les hace desanimarse y van dejando pasar el tiempo sin efectuarlo; pues bien, este breve y modestísimo trabajo les da el suyo hecho; y ejecutándolo a conciencia, y repito, observando las indicaciones hechas, obtendrán fuerza en la articulación (de lo cual se carece en general), mayor seguridad para ritmar bien, elasticidad grande de la llave de la mano; en una palabra, encontrarán inmediata facilidad y preparación para cualquier otro estudio.

Mi ejercicio *Una hora de mecanismo* puede y debe aplicarse desde el tercer año, a condición que no tenga el alumno la mano exageradamente pequeña, en cuyo

357 La sección de música de dicha sociedad se fundó hacia 1862 (Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 560), así que pudo recibir algún título honorífico, pero no fundar dicha sección.

358 Orden honorífica, creada por Real Decreto de 23-5-1902, para condecorar a personalidades relevantes por sus méritos en la educación, la cultura, la docencia la ciencia y la investigación. En 1988 se transforma en la Orden de Alfonso X el Sabio.

359 *El Globo*, Año XLIV, Nº 14541, 9-6-1918.

360 Villar, R.: “Artistas españolas. Pilar...”; Villar, R.: “Pilar Fernández...”.

361 Villar cita la música que compuso, a principios de la década de los 90, para tres poemas del libro *Caritat* de Verdaguier (“Pilar Fernández...”).

caso pueden suprimirse al principio los compases números 9 y 10 [...] El indicar las manos separadas para la posición fija (y otros ejercicios) tiene por objeto que se cuiden con perfección las reglas del ataque para el buen sonido y posición de dedos, muñeca y brazo.<sup>362</sup>

El método es muy breve, tan solo seis páginas, con ejercicios para la independencia de los dedos en posición fija y con acordes tenidos, y notas dobles, especialmente sextas y octavas.



Imagen 14. Primera página de *Una hora de mecanismo* de Pilar Fdez. de la Mora

En 1896 se presentó a la oposición para cubrir la plaza vacante en el Conservatorio por el fallecimiento de Dámaso Zabalza. Para ello se preparó a conciencia en París. Fue recomendada no solo por su maestro, sino incluso por la familia real: en una carta la Reina recomienda a “Doña María Pilar Fernández de la Mora de Pau, que sale para esa casa objeto de presentarse a las próximas oposiciones que han de tener lugar para cubrir la vacante del malogrado Sr. Zabalza en el Conservatorio”. Monasterio respondió que aunque aún no se había convocado dicha prueba, “tendré una verdadera satisfacción en hacer cuanto me sea posible, dentro de la justicia, a favor de D<sup>a</sup> Pilar Fernández de

362 F. de la Mora, Pilar: *Una hora de mecanismo. Ejercicio técnico diario para piano*, Madrid, Sociedad Didáctico Musical, s/f (RCSM: Villar, Leg. 7/222).

la Mora, a quien S. M. se ha dignado recomendarme”<sup>363</sup>. Unos días después se publicó la convocatoria de la oposición, que se llevó a cabo durante los meses de enero y febrero de 1896. El tribunal estaba presidido por Emilio Serrano, como vocales actuaron Carlos Beck, Emilio Borregón, Manuel Mendizábal, José Tragó e Ildefonso Jimeno de Lerma, y Joaquín Larregla como secretario. Se presentaron a las pruebas, además de ella, Jenaro Vallejos, Emilio Sabater, Javier Jiménez Delgado, Antonio Puig y Ricardo Alzola. Entre los aspirantes que finalmente no se presentaron figura Enrique Granados<sup>364</sup>. Ganó la pianista por unanimidad, quedando los demás candidatos en el orden siguiente: Emilio Sabater, Jenaro Vallejos, Javier Jiménez Delgado, Antonio Puig y Ricardo Alzola. Pilar Fernández de la Mora se convirtió así en la primera numeraria de piano del centro en su historia, con el mérito añadido de conseguirlo por oposición y en competición con varios colegas masculinos. Nos parece importante resaltar que uno de sus competidores, Javier Jiménez Delgado, había sido sustituto de Mendizábal desde 1883, había formado parte de varios tribunales de oposiciones a profesor (por ejemplo, el de la de arpa que obtuvo Dolores Bernis), en 1884 se presentó a la oposición para cubrir la vacante por fallecimiento de Teobaldo Power, que ganó José Tragó; en enero de 1887 fue nombrado profesor auxiliar por oposición y en diciembre de 1896 supernumerario por el Real Decreto; además, daba conciertos. Todos estos méritos y su antigüedad en el centro de nada valieron frente a Pilar Fernández de la Mora; de hecho, quedó en uno de los últimos puestos. Jiménez Delgado obtendría la plaza de numerario en 1904, por concurso<sup>365</sup>.

363 Cartas con fechas 8-10-1894 y 17-10-1894 (Documentación de J. de Monasterio, 3/546). En el mismo legajo encontramos otra carta recomendando a Enrique Granados para el mismo puesto; no hemos podido identificar quién la firma.

364 Expediente de las oposiciones a la cátedra de piano (Leg. 32/28). Esta fuente de primera mano rebate las informaciones que afirman que Pilar Fernández de la Mora compitió en esta oposición con el mismísimo Isaac Albéniz (Por ejemplo, Pérez, M.: “Fernández de la...”).

365 Véanse Legs. 19/69, 26/5, 26/6, 26/10, 26/80, 27/1, 30/68, 32/28, 32/76; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, año 1894; *Memoria del curso de 1903 a 1904...*; *Registro de expedientes de personal*.



Imagen 15. Retrato Pilar Fernández de la Mora<sup>366</sup>

Algunos textos acerca de Pilar Fernández la Mora muestran las encontradas posiciones que suscitaba su ejercicio de la docencia musical. Julio Gómez escribía:

Para otros artistas, en que la lucha artística es tan agria y tan salvaje, el ingreso en un Conservatorio supone o la obtención de una decorosa pensión de retiro, después del fin de la verdadera actividad, o la conquista, aún en la juventud, del amargo pan del fracaso, por renunciamiento, ante las enormes dificultades del misérrimo ambiente. Y en todo caso, sigue la labor pedagógica, en el sentido peor de la palabra: una rutinaria tarea casi burocrática [...] Por dicha para ella, y por gran fortuna para el arte español, Pilar Fernández de la Mora llegó al profesorado en plena juventud y en pleno triunfo.<sup>367</sup>

En el mismo texto es considerada a la altura de Tragó: “Durante treinta años ha compartido la enseñanza del piano con otro gran artista, José Tragó [...] Esas dos clases, de las que han salido los mejores pianistas españoles, han sido un honor para el Conservatorio”.

Lo cierto es que la docencia también se consideraba una honrosa salida, ante la evidencia de las dificultades para desarrollar una carrera artística en general y en España en particular. Zozaya, en un artículo que ilustraba las penosas condiciones en que habían de desarrollar su carrera los músicos, afirma-

366 Colección Museográfica del RCSM.

367 Gómez, J.: “Pilar Fernández...”.

ba: “A Mercedes Rigalt y a María Luisa Chevalier les salvó su fortuna; a Arbós, Bordas y Pilar de la Mora, el Conservatorio”<sup>368</sup>.

Además de las funciones que desempeñaban otras profesoras, en esta plaza Pilar Fernández de la Mora proponía obras para los concursos de piano, organizaba conciertos con sus alumnas, asistía regularmente a las reuniones del claustro y formaba parte de diversos tribunales, tanto de exámenes como para la concesión de pensiones a los alumnos.

Como la mayoría de sus compañeros, completaba sus ingresos con clases particulares, para lo cual pidió los permisos correspondientes cuando este requisito fue necesario<sup>369</sup>.

Aunque ocupó este puesto hasta su muerte, parece que en algún momento no le pareció suficiente: en 1899 aparece entre las candidatas a una plaza de maestra de canto y piano en la Escuela Normal de Maestras<sup>370</sup>.

Tras la jubilación de José Tragó, en 1928, ocupó su vacante mientras se resolvía su provisión, compatibilizándola con su propia clase<sup>371</sup>.

Algunos testimonios, aunque reverenciando su figura, aluden a un carácter difícil o despótico:

La Mora tiene fama de ser absorbente, y no es verdad; pues el aparente dominio que la gusta ejercer sobre los que la rodean, es más bien una forma del egoísmo, que se manifiesta en todas las personas afables, que desean que se les quiera con la intensidad que ellas quieren a los demás; con la vehemencia que ponen en todos los actos de su vida.<sup>372</sup>

Parece que es necesario resaltar el carácter firme de las mujeres profesionales y con prestigio. Lo cierto es que el alcanzar cierto renombre y ser un personaje más o menos público conlleva también el ser criticado y crearse enemigos, como reconoce Villar:

[...] enseñaba, aconsejaba, dirigía [...] con cariño y poniendo en su trabajo artístico -que realizaba con talento e intensa pasión- toda su alma, lo que mereció unánimes elogios de amigos y adversarios, pues también tenía enemigos; son la sombra que acompaña a todo el que descuella por algún concepto. Exigente con su labor, nunca la vimos satisfecha; artista de corazón, criticaba implacablemente su propia obra.<sup>373</sup>

368 Zozaya, Antonio: “Del ambiente y de la vida Música celestial”, *Mundo Gráfico*, Año V, Nº 216, 15-12-1915.

369 Legs. 32/94, 33/9, 33/28, 33/29.

370 *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XI, Nº 433, 30-11-1899; *Gaceta de Madrid*, Año CCXXXVIII, Nº 287, 14-10-1899.

371 Con los aumentos correspondientes llegó a alcanzar el sueldo de 9500 pesetas.

372 Villar, R.: “Pilar Fernández...”.

373 Villar, R.: “In memoriam. Pilar...”.

También Julio Gómez, en su cariñosa reseña con motivo del fallecimiento de la maestra, refuta los comentarios malintencionados acerca de la pianista:

Creo un deber salir al paso a una especie que se difunde por los enemigos, y por algunos que debieran ser amigos, que pueden empañar algún tanto la reputación de Pilar Fernández de la Mora. Se dice que en la vida del Conservatorio ha influido constantemente, imponiendo su criterio y haciendo triunfar a las personas que le eran gratas sin reparar en medios y sin atender a la justicia. En una palabra, se dice que era un cacique [...] Y eso no es verdad. De ello hemos de protestar con la máxima energía. En esta sociedad madrileña, de tan repugnante ambiente de egoísmo [...] no es extraño que la figura de Pilar Fernández de la Mora, inteligente, sensible, amiga de sus amigos, haya despertado odios. Era activa [...] Cuando se convencía de que una idea era justa, trabajaba lealmente por su triunfo [...] Tal vez en alguna ocasión no fuese justo lo que ella pensaba, ni sus amigos los mejores, como ella creía.<sup>374</sup>

Gómez narra en el mismo texto, en un tono teñido de cariño y condescendencia y sin darle la menor importancia, cómo la maestra, cada vez que él estaba en los tribunales de concursos que examinaban a sus alumnas, le escribía suplicando benevolencia para ellas.

Sin duda fue una mujer de incuestionable carácter y controvertida figura.

Pilar Fernández de la Mora falleció en 1929. Villar expresó la trascendencia de su pérdida con las siguientes palabras: “ha sido un duro golpe para la enseñanza del piano en España, una pérdida insustituible; para sus alumnos, una entrañable amiga, una compañera, con esa autoridad que infunde el verdadero mérito: Pilar sembró; su paso por la vida no ha sido estéril”. Y resume su trayectoria de este modo: “Cuando en los palacios se rendía culto a la buena música, Pilar era la predilecta, pues la famosa profesora fue en un tiempo artista de moda, después figura contemporánea representativa de gran popularidad en los medios musicales”<sup>375</sup>. Afirmar Sánchez Martín que “contribuyó a la enseñanza del piano español, convirtiéndose en una noble rival de la escuela de Tragó”<sup>376</sup>.

Pocas veces tenemos la oportunidad de acercarnos a los sentimientos y pensamientos de las mujeres objeto de este estudio, ni conocer hasta qué punto eran conscientes de ser casos atípicos en la época, con acceso a unos largos estudios y la posibilidad de ocupar unos puestos de trabajo en los que tenían los mismos derechos y atribuciones que sus colegas masculinos. En el caso de Fernández de la Mora, sobre cuya generosidad con los alumnos hemos encontrado numerosas alusiones, para los que era mucho más que una maestra de piano, siendo una

374 Gómez, J.: “Pilar Fernández...”.

375 Villar, R.: “In memoriam. Pilar...”.

376 Sánchez, M. A.: “El pianista y compositor...”, p. 1598.

maestra para la vida, y a algunos de los cuales llegó a ayudar económicamente, Gómez nos da las claves de lo que no sabemos si era un sentimiento persistente o el producto de un momento de debilidad. Se refiere a una carta que recibió de la profesora, poco antes de morir, en la que esta escribía: "...usted para subir el calvario de la vida, tiene a sus hijos... Yo estoy tan sola...". Se quejaba Julio Gómez de este hecho: "Pilar Fernández de la Mora, la mujer generosa que no había hecho otra cosa que el bien a centenares de discípulos y amigos, se lamentaba, poco antes de morir, de su soledad...". Para terminar, reproducimos las palabras que el maestro le dedicaba en el mismo texto:

[...] daba lugar a una visita que yo, que jamás hago ninguna, hacía siempre a Pilar Fernández de la Mora para reiterarle una vez más mi admiración, mi honda veneración por su persona, mi asombro ante su valor tenaz incansable. Y siempre le decía: "No es necesario nunca que diga quienes son sus alumnos. Lo dicen ellos mismos a voces en cuanto se sientan al piano... Todos tienen algo de su espíritu".<sup>377</sup>



Imagen 16. Pilar Fernández de la Mora<sup>378</sup>

### 3.1.5. Carolina Casanova de Cepeda, primera maestra numeraria de canto

Si es sorprendente que en más de sesenta y cinco años de historia del Conservatorio no hubiera ninguna profesora numeraria de piano, teniendo en cuenta el elevado número de mujeres que se dedicaban a este instrumento, lo es aún más que tampoco hubiera ninguna titular en la cátedra de canto hasta 1892, año en el que fue nombrada Carolina Casanova de Cepeda. Tampoco predominaron las

377 Gómez, J.: "Pilar Fernández...".

378 Ibidem.

mujeres en otras figuras docentes, salvo el excepcional puesto de repetidora de canto con sueldo en los años cuarenta y cincuenta.

Si hay un campo en el que las mujeres alcanzaron fama, independencia y poder en el siglo XIX fue indudablemente el del canto. Y aunque era frecuente que en el declive de sus carreras muchas se dedicaran a la enseñanza, ninguna lo hizo en el Conservatorio hasta el caso que nos ocupa. Ciertamente es que hasta este momento todos los profesores habían sido nombrados por sus méritos, prestigio y/o poder. Ocuparon este puesto primero Piermarini, director del centro, y después Iradier, Saldoni, Valldemosa o Ángel Inzenga, que fue sustituido por su propio hijo José. En 1857 se incorporaron Mariano Martín y Lázaro Puig, que ejercieron hasta la época en la que se incorporó Carolina Casanova. Por tanto, no hubo demasiadas oportunidades para cubrir una vacante con una maestra.

Carolina Casanova, nacida en 1847<sup>379</sup>, comenzó su exitosa carrera como cantante siendo aún adolescente, que desarrolló en coliseos europeos y americanos. Actuó en el Teatro Real varias temporadas en las décadas de los setenta y los ochenta<sup>380</sup>. En 1868 contrajo matrimonio con el compositor y director de orquesta Luis Rodríguez de Cepeda<sup>381</sup>, con quien colaboró frecuentemente, enviudando en 1889<sup>382</sup>. No solo tomó el segundo apellido de su marido, sino que mucho después del fallecimiento de este no era extraño que firmara sus cartas como “Carolina C. viuda de Cepeda”, dando prioridad a esta condición.

En marzo del 1890, poco después de la muerte de Cepeda, lo cual pudo influir en su decisión<sup>383</sup>, presentó una solicitud al director del Conservatorio para cubrir la plaza de declamación lírica vacante por fallecimiento de Jorge Ronconi, que fue informada favorablemente por aquel, suscribiendo todo lo alegado por la interesada “respecto a sus méritos artísticos demostrados durante muchos años en los principales teatros de Europa y que por lo tanto la creo muy acreedo-

379 Salvo cuando se incluya otra fuente, tomamos los datos biográficos de Ruiz Tarazona, Andrés: “Cepeda, Carolina de [Carolina Casanova]”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 480. La fecha de nacimiento está tomada de *Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda.

380 Turina, J.: *Historia del Teatro...*

381 Considerablemente mayor que Carolina, fue uno de los primeros alumnos del Conservatorio y desarrolló su carrera como compositor, docente y director. Fue miembro de la generación de compositores que restauraron la zarzuela grande (Ruiz Tarazona, Andrés: “Rodríguez de Cepeda, Luis [Luis de Cepeda]”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 480). En 1899 una alumna llamada Luisa Cepeda Casanova obtuvo el 2º premio de armonía; suponemos que era la hija de ambos (*Anuario de la Escuela Nacional de Música...*, 1898 a 1899...).

382 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 665.

383 Según Cotarelo y Mori, Carolina Casanova ya se había retirado de la escena algún tiempo antes de la muerte de su marido (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 665). Casares la cita como parte de los cantantes muy bien formados que estrenaron obras del género chico (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 151).

ra a desempeñar la cátedra que solicita”<sup>384</sup>. Pero al parecer dicho nombramiento no llegó a producirse. Mientras tanto, José Carrión había sido propuesto el mes anterior como profesor interino para dicha plaza por ausencia de José Mirall, que ejercía como “auxiliar temporero” o “auxiliar repetidor temporero”. Era una plaza gratuita y Carrión fue elegido por sus méritos y por haber desempeñado la clase gratuitamente desde la ausencia de Mirall y la muerte de Ronconi<sup>385</sup>.

Sin embargo, en junio 1891 sí fue propuesta por el director del Conservatorio como profesora interina en la clase de canto vacante por fallecimiento de José Inzenga, siendo nombrada el 14 de julio con el sueldo anual de 2000 pesetas, dos terceras partes del destinado a dicha plaza<sup>386</sup>. Sorprende este nombramiento, ya que, según la información disponible, en esta fecha regía la Real Orden de 16 de agosto de 1889 según la cual las interinidades serían cubiertas por auxiliares gratuitos. Para la prensa de la época el acertadísimo nombramiento venía “a ser justo premio al talento indiscutible de una eminente artista española. Indudablemente ganará mucho la enseñanza en dicha escuela, con tan buena maestra”<sup>387</sup>.

El 11 de marzo de 1892, en conformidad con el Real Decreto de 22 de enero anterior y con la propuesta hecha por el Consejo de Instrucción Pública, previa solicitud de la interesada, se nombró a “Carolina Casanova, viuda de Cepeda” profesora de canto de la Escuela Nacional de Música y Declamación con el sueldo de 3000 pesetas<sup>388</sup>. Dicho Real Decreto ordenaba que la provisión de una de las cátedras de canto y declamación debería recaer siempre en “una artista o actriz eminente que haya merecido el aplauso público en la escena”. Una disposición que por fin reconocía los méritos profesionales de las mujeres dedicadas a la lírica, ninguna de las cuales, pese a ser muy numerosas y merecedoras de un profundo reconocimiento a lo largo de todo el siglo XIX, había accedido a las cátedras del centro<sup>389</sup>. Sin embargo, como todos los nombramientos realizados bajo disposiciones que establecen cuotas para cubrir determinados puestos, plantea un interrogante: si no hubiera sido por este Real Decreto, ¿habría ob-

384 Borrador con fecha 15-3-1890 (*Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda).

385 Sesiones del claustro de 9 y 12 de febrero de 1890 (*Libro de actas del claustro...1868-1900*); Leg. 28/74. Se apela a la real orden que, recordemos, estipulaba que las cátedras vacantes podrían ser cubiertas provisionalmente por profesores auxiliares interinos gratuitos, a propuesta en terna de los Claustros o Juntas de profesores. No tenemos constancia de que en este caso se cumpliera el requisito de la propuesta en terna.

386 *Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda; Leg. 29/87.

387 *La Dinastía*, Año IX, Nº 4075, 22-7-1891.

388 *Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año IV, Nº 104, 25-2-1892.

389 Si había ocurrido en Declamación: Matilde Díez había ocupado una cátedra entre 1874 y 1883 y Teodora Lamadrid desde esta fecha. Como auxiliares ejercieron Concepción Sampelayo y Clotilde Lombía, la cual fue nombrada numeraria en 1896.

tenido Carolina Casanova, u otra cantante, esta plaza, aun siendo incuestionables sus méritos profesionales? Es algo que nunca sabremos; nos ceñiremos al aspecto positivo: el reconocimiento que suponía para el trabajo de las artistas dedicadas a la lírica y el nombramiento, por primera vez en la historia del Conservatorio, de una profesora numeraria de canto.

Apenas había tomado posesión cuando falleció José Carrión, profesor de declamación lírica<sup>390</sup>, encargándose extraoficialmente Carolina Casanova de su clase interinamente, además de la docencia de su propia cátedra<sup>391</sup>. Unos días después el director del Conservatorio envió a la Dirección General de Instrucción Pública la solicitud que hizo la profesora para ser nombrada interina en la vacante de Carrión, puesto que llevaba ejerciendo como favor especial desde el día en que murió aquel, “debiendo manifestar que esta profesora reúne todas las circunstancias necesarias para el buen desempeño de la clase que pretende”<sup>392</sup>. Un mes después se dispuso que se le pagara por dicha interinidad la cantidad de 1000 pesetas anuales, además del sueldo que disfrutaba como numeraria de canto<sup>393</sup>. Una circunstancia excepcional fue que desde su ingreso en el centro tuvo alumnos<sup>394</sup>. También ejerció la enseñanza privada, como prueba la solicitud de los permisos correspondientes<sup>395</sup>.

Carolina Casanova ocupó su plaza hasta su fallecimiento el 8 de febrero de 1910. Apenas un mes antes escribía al director del centro explicando que padecía un ataque de “reuma nervioso” que le impedía subir escaleras; no queriendo dejar a sus alumnos sin clase, y ya que “en esta carrera no puede reemplazarme un sustituto”, solicitaba autorización para dar lección en su casa a sus alumnos oficiales mientras se recuperaba, situación que debía ser bastante irregular, como demuestra el ingenuo comentario que añade: “y le prometo que nadie lo sabrá”<sup>396</sup>. Muestra esta carta un firme compromiso con sus obligaciones que, desgraciadamente, no pudo ejercer mucho más tiempo, ya que falleció pocos días después.

390 Murió el 14 de marzo. Unos días después su viuda pidió a los profesores del centro que la ayudaran dada su pobre situación. Se hizo una colecta entre estos, siendo Carolina Casanova, casualmente, la que hizo la aportación más alta, diez pesetas, mientras las demás fueron desde una hasta cinco pesetas (Leg. 30/30).

391 Leg. 30/41.

392 Solicitud del 29-3-1892 (*Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda).

393 El Director General de Instrucción Pública, trasladando al director del conservatorio la orden que ha enviado al ordenador de pagos del Ministerio 23-4-1892 (*Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda). Con los ascensos correspondientes llegó al sueldo de 4500 pesetas.

394 En 1892 Vicente Abad y Francisco Pérez, pertenecientes a su clase, obtuvieron primer premio de canto (*Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892...*). Es posible que pertenecieran a la clase de Carrión y Casanova continuara con ellos al hacerse cargo de esta.

395 Legs. 33/9, 33/28.

396 Carta de 9-1-1910 (*Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda).

### 3.1.6. Laura Romea Parra, sucesora de Encarnación Lama

Tras el fallecimiento de Encarnación Lama, y tras un periplo un tanto accidentado, Laura Romea<sup>397</sup> se convirtió en la segunda profesora numeraria de solfeo del Conservatorio, ya en 1900.

Nació en Madrid en 1848, hija de militar, sobrina del conocidísimo actor -y profesor de declamación del centro- Julián Romea Yanguas, el cual fue su padrino<sup>398</sup> y estuvo casado con la popular Matilde Díez, que también ocupó una cátedra de la misma asignatura, y hermana del también actor Julián Romea Parra. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio, obteniendo primer premio de canto en 1878 y segundo de armonía en 1882, cursando también cinco años de piano<sup>399</sup>.

En marzo de 1881 solicitó a la Dirección General de Instrucción Pública la creación de una plaza de profesora de solfeo preparatorio para canto. En el informe sobre dicha solicitud, Arrieta consideraba conveniente la reinstalación de la asignatura y a la solicitante “con las condiciones necesarias para tan buen desempeño en atención a los buenos antecedentes artísticos”<sup>400</sup>. En junio del mismo año, gracias a la iniciativa de Laura Romea, comenzaron los trámites para que esta asignatura figurara de nuevo en los planes de estudios. Finalmente se dispuso su reinstauración, dotada con 2000 pesetas anuales, pero debía ser provista con los profesores excedentes, si los hubiera, o sacándola a oposición. Además, se proponía la creación de una plaza de auxiliar con 1000 pesetas de asignación<sup>401</sup>. Esta fue la plaza que se concedió a Laura Romea en el mes de julio, siendo nombrado en agosto para la de profesor numerario el aún excedente Juan Pablo Hijosa, que la había ocupado con anterioridad a su obligado cese en 1868. En enero de 1882 Laura Romea fue confirmada en su puesto y su sueldo elevado a 1500 pesetas anuales.

En 1896 fue nombrada supernumeraria, con la misma retribución, gracias al Real Decreto de diciembre de ese año, que permitía a los auxiliares que cumplieran determinadas condiciones el ascenso a supernumerarios.

Tras la muerte de Encarnación Lama en 1898, Laura Romea solicitó ocupar

397 En la lista de profesores que presenta Sopena aparece como Laura Ronda, auxiliar y como Laura Romero, numerario (Sopena, F.: *Historia crítica...*, pp. 248-249).

398 *Expedientes personales*: Laura Romea Parra.

399 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*; Leg. 25/64; AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: Extracto del expediente de reinstalación de la clase de solfeo para canto en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

400 Borrador de la comunicación dirigida a la Dirección General de Instrucción Pública, 11-5-1881 (Leg. 24/91).

401 Extracto del expediente de reinstalación de la clase... (AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106).

interinamente su plaza, solicitud que también realizó Salvador Sánchez Bustamante, auxiliar por oposición de la misma asignatura desde 1892 y supernumerario desde 1896. El proceso para cubrir interinamente la vacante de Lama es muy llamativo. El Real Decreto de 11 de diciembre de 1896 ordenaba que estas vacantes debían cubrirse interinamente, hasta su resolución definitiva, por un supernumerario de la misma asignatura. Los dos candidatos eran los únicos en ocupar dicho puesto en aquel momento. En la Junta de profesores para designar al elegido se recordó la costumbre en establecimientos similares de conceder este tipo de plazas al profesor más antiguo. En tal caso, la diferencia estaba clara: Romea llevaba diez años más que su colega ejerciendo la docencia en el centro. Sin embargo, tras una discusión la Junta decidió “atender más al mérito de la oposición”. Como Laura Romea había sido nombrada profesora auxiliar directamente y Bustamante por oposición, concedían más mérito a este, a pesar de que cuando ella la obtuvo estas plazas no se cubrían por este procedimiento sino a propuesta del claustro. Efectuada la votación, la mayoría favoreció a Sánchez Bustamante. Sin embargo, enviada la propuesta a la Dirección General de Instrucción Pública, fue elegida la maestra, siendo nombrada el 1 de diciembre de 1898 y cobrando 1000 pesetas por este servicio, además de continuar ejerciendo su puesto como supernumeraria<sup>402</sup>.

El 31 de marzo de 1900 Laura Romea obtuvo, por concurso, la plaza de numeraria en propiedad. Poco duró el disfrute de este logro: el veintiséis de abril se suprimió su puesto, quedando cesante y percibiendo, como estaba estipulado, las dos terceras partes de su asignación. La razón era que al parecer existían dos plazas más de profesores de solfeo que las marcadas en los presupuestos. Se cuestionaban la de esta maestra y la interinidad para cubrir la vacante por fallecimiento de Falcó, que ocupaba Bustamante. Así que, sorprendentemente, aquella, “por ser la profesora más moderna es la que debe quedar en situación de excedencia”. Bustamante debía abandonar la interinidad, pero mantenía su plaza como supernumerario, mientras que Romea debía abandonar el centro. No se comprende no solo la decisión, sino sobre todo la razón alegada: la profesora superaba en más de diez años de antigüedad a su compañero<sup>403</sup>. En la misma orden se obligaba a ambos a terminar el curso ya que “conviene conciliar las

402 Comunicaciones del 23-11-1898 y 1-12-1898 (Leg. 33/10). Unos días después de la deliberación, falleció el numerario de solfeo José Falcó, ocupando Bustamante entonces esta vacante (Leg. 33/11).

403 Salvador Sánchez Bustamante y José María Fernández de Valderrama interpusieron sendas demandas, en junio de 1900, en el Tribunal de lo contencioso administrativo, contra la Real Orden de 30 de marzo del mismo año en la que se nombraba, en virtud de concurso, numeraria a Laura Romea (*Gaceta de Instrucción Pública*, Año XII, Nº 471, 30-9-1900), pero al parecer su nombramiento fue confirmado (*El Siglo Futuro*, Año XXVII, Nº 7983, 3-8-1901).

exigencias de la ley económica con las del servicio de la Escuela, porque no es posible privar de profesor a los numerosos alumnos que de una y otro reciben las lecciones en el presente curso académico”. Quedó por tanto la maestra excedente, percibiendo el sueldo que como tal le correspondía.

El 1 de enero de 1901 ocupó de nuevo una plaza de numeraria, cuando hubo una vacante, con 3000 pesetas de sueldo<sup>404</sup>. En 1918 alcanzó la edad de jubilación. En un principio solicitó una prórroga, pero unos meses después estuvo de acuerdo en aceptar su retiro, que se produjo en junio de este año<sup>405</sup>.

Falleció el 2 de enero 1927. En su necrológica figura como sigue:

viuda de Villasante, profesora numeraria, jubilada, del Real Conservatorio de Música y Declamación, dama estimadísima por su cultura y por sus bondades. Era la finada hermana del gran actor y autor del mismo apellido, y prima de la insigne escritora, colaboradora de Prensa Española, doña Blanca de los Ríos de Lampérez, para la que fue, con sus cariños y sus consejos, una segunda madre”.<sup>406</sup>

Todavía durante algunos años fue recordada en la prensa en los aniversarios de su fallecimiento. Sin embargo, en 1934, al publicarse un texto de su sobrina, también llamada Laura Romea, las notas biográficas acerca de esta aluden a la tradición artística familiar, citando a los dos célebres Julianes y a su hermano Alberto y olvidando la labor de la profesora<sup>407</sup>.

Además de su actividad docente, participaba en veladas como cantante y como pianista<sup>408</sup>. En alguna de ellas figura como “directora de orquesta”, algo realmente sorprendente<sup>409</sup>. Aun en el marco de unos conciertos privados, el que una mujer ejerciera esta actividad tiene una especial trascendencia que, hasta el momento, no ha sido destacada. Escribió un libro dirigido a la docencia, *Lecciones de solfeo para repentizar*<sup>410</sup>, y compuso algunas piezas<sup>411</sup>.

404 A este sueldo se la añadieron 500 pesetas “por residencia” (*Expedientes personales*: Laura Romea Parra). A la hora de percibir los ascensos por antigüedad, se contabilizó como trabajado el tiempo que estuvo cesada.

405 *Expedientes personales*: Laura Romea Parra.

406 *ABC*, Año XXIII, N° 7492, 4-1-1927.

407 *Ellas. Semanario de mujeres españolas*, Año III, N° 124, 11-11-1934.

408 Por ejemplo, acompañó la parte musical de la velada celebrada en el Teatro Patón, salón de la familia del mismo nombre sito en la calle Claudio Coello (*La Monarquía*, Año III, N° 561, 8-5-1889).

409 En una velada en el mismo Teatro Patón se interpretaron varios juguetes líricos, al final de los cuales la “directora de orquesta, Laura Romea, fue también llamada al palco escénico entre grandes aplausos” (*La Época*, Año XLI, N° 13187, 6-5-1889). También aparece como “maestra de música” en las funciones realizadas en un concierto benéfico en El Escorial en 1882 (*La Época*, Año XXXIV, N° 10840, 12-9-1882).

410 En *Iglesias, N.: La música en el Boletín...* figura como *24 Lecciones de Solfeo, con cambio de todas las claves para repentizar*, Madrid, Antonio Usher, 1914.

411 Por ejemplo, un zortzico titulado *Lejos de España*, de cuya letra y música fue autora, publicado en 1914

### 3.2. Repetidoras y honorarias

La figura del repetidor se contempló en casi todos los reglamentos como una ayuda para los profesores en las clases demasiado recargadas y como premio a los alumnos más adelantados, permitiéndoles adquirir una cierta experiencia, el mérito y recomendación que implicaba haber ejercido el puesto, y, según el caso, la exención del pago de matrícula y derechos de examen, como figura en el reglamento de 1871. Al igual que en el periodo anterior, en algunas ocasiones recibieron una gratificación anual de 1000 pesetas. Pero, de hecho, con el tiempo, los repetidores matriculados en el centro fueron los menos, ocupando las plazas antiguos alumnos.

No todos los elegidos habían obtenido un brillante expediente durante sus estudios en la Escuela, aunque sí algún premio; ni siempre aportaban méritos profesionales destacables, todo lo cual no fue obstáculo para obtuvieran el preciado nombramiento. En el caso de las mujeres repetidoras, todas ellas habían sido premiadas durante sus estudios, salvo Eloísa Therón, que, a falta de otros méritos conocidos, pudo obtener la plaza gracias a su trayectoria profesional o a una recomendación<sup>412</sup>. Normalmente los repetidores se incorporaban recién terminados sus estudios, pero en algunos casos habían pasado varios años. Bénard apunta que las lagunas en las carreras de muchas de estas profesoras pueden explicarse por haber contraído matrimonio<sup>413</sup>, debiendo ocuparse, añadimos, de la crianza de sus hijos. Es una explicación lógica y que se ha constatado en algunos casos. Aun así, no siempre abandonaban su actividad, a pesar de su cambio de estado. Esa actividad, generalmente en la enseñanza privada, era lo que les abría las puertas del Conservatorio. Un caso es el de Pilar Gómez Riera, quien finalizó sus estudios de piano en 1877. En 1887 Zabalza, que necesitaba ayuda en sus clases, solicitó que fuera nombrada repetidora de su clase<sup>414</sup>. De entrada parece chocante que solicitara a una persona que había terminado su formación diez años antes, pero comprobamos que se dedicaba a la enseñanza privada como Pilar Gómez de Martínez, es decir, con su nombre de casada<sup>415</sup>. No es probable

---

en Madrid por Faustino Fuentes (Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*).

412 En la documentación consultada no figura entre las premiadas. Hubo otros casos en que los premios no tuvieron especial peso para los nombramientos: Pilar Pardiñas solicitó, en base a que había sido alumna premiada, una plaza de honoraria (*Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 12-2-1893). Hubo una carta de recomendación de un miembro del Ministerio de Ultramar en la que se afirmaba que había recibido varios premios y había finalizado su carrera (Leg. 30/73). El único que hemos localizado es el 1º de solfeo en 1889.

413 Bénard, H.: "Las profesoras de piano...", p. 413.

414 Nota de Zabalza con fecha 3-1-1887 (Leg. 28/34).

415 "Tarjetas de visita", Profesoras (*La Correspondencia Musical*, Nº 223, 9-4-1885). Bajo el mismo epí-

que Zabalza recomendara para su clase a una persona poco experimentada o desentrenada, por lo que es lógico pensar que al menos una parte de esos diez años había ejercido la docencia.

El título de profesor honorario, en el mismo reglamento, se otorgaba a quienes, a juicio de la Junta de profesores, se distinguieran por sus obras y estudios o en la enseñanza privada. Uno de los supuestos privilegios era, en muchos casos, impartir clase gratuitamente. En una fecha tan temprana como 1873, con motivo del nombramiento de tres profesores y una profesora honorarios, algunos miembros del claustro ya observaron la necesidad de limitar dichos nombramientos, pues de lo contrario “perderían su verdadero interés”<sup>416</sup>. Sin embargo, esta sugerencia no se tuvo en cuenta, como se puede verificar al constatar el elevado número de designaciones durante los años siguientes.

Bénard considera que con los nombramientos de profesoras honorarias se pretendía conseguir a mujeres sin problemas económicos que pudieran dar clase gratuitamente sin excesivos problemas ni aspiraciones. Para confirmarlo cita a Manuela Serrano, Vitorina Ibarrola, Rosa Izquierdo y Paula Lorenzo<sup>417</sup> como ejemplo de profesoras que no fueron honorarias ya que no pertenecían a la esfera social de las Maestras honorarias de las que habla con anterioridad, que define como alto burguesas o aristócratas, dedicadas en algunos casos a la enseñanza privada donde lograban cierto prestigio “gracias a su apellido”<sup>418</sup>. Pero hay que hacer varias matizaciones: considera equivalentes los distintos títulos honoríficos que aparecen en varios reglamentos<sup>419</sup>; el que figura en el de 1871, además de contemplar diferentes circunstancias a las de otros anteriores, sí fue utilizado como recurso para contar con profesores gratuitos en el Conservatorio y como

---

grafe encontramos a Dolores Bernis, Encarnación Lama o Emilia Palmer, profesoras del centro. También figuran otros cinco nombres, de los cuales al menos Blanca Llisó (de la que hablaremos posteriormente), Carmen Alfonseti Lorenzo y Dolores González Mateo habían estudiado en el Conservatorio.

416 Leg. 22/23.

417 Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”, p. 415.

418 *Ibidem*, pp. 410-11.

419 Por ejemplo, acerca del de adictos de honor en el reglamento de 1831, afirma que “era una plaza que consistía en dar clase de manera... benévola” (*Ibidem*, p. 395). Lo cierto es que este título lo recibían personas de ambos sexos de reconocida relevancia social, interesados por la música sin ejercitarla (*Reglamento interior...* 1831). En cuanto a los adictos facultativos, eran concedidos a aficionados de ambos sexos y podían participar en los conciertos del centro (*Ibidem*). En ningún momento se planteó su participación en la docencia. De hecho, eran títulos que más bien daban prestigio al Conservatorio, al ser concedidos, en su mayoría, a miembros de la nobleza en el primer caso y a músicos de reconocido prestigio en el segundo (por ejemplo, Isabel Colbrán o María Malibrán). Bénard considera también que esos títulos abrieron a las mujeres las puertas de las principales reuniones filarmónicas y de las asociaciones. Es posible que recibirlos dotara de un cierto prestigio a todos ellos, pero ni en uno ni en otro caso los necesitaban como reclamo social ni profesional.

forma de obtener méritos para muchos de los agraciados. Para ejemplificar la figura de profesora honoraria Bénard cita a María Martín, nombrada en 1858<sup>420</sup> y a María Landi, nombrada en 1881<sup>421</sup>. Las características eran distintas y ninguna de las dos impartió docencia en el Conservatorio. Además, María Landi desplegó una actividad profesional que no parece propia de una persona perteneciente a una clase social privilegiada o con escasas aspiraciones profesionales. Manuela Serrano y Vitorina Ibarrola fueron repetidoras aún estudiantes, por lo que difícilmente podrían cumplir los requisitos exigidos para ser honorarias; Rosa Izquierdo aparece en algunos documentos como honoraria, aunque no tenemos constancia de su nombramiento<sup>422</sup>, y Paula Lorenzo sí lo fue<sup>423</sup>. Por otra parte, aunque sea difícil conocer las circunstancias personales de todas estas profesoras, y si bien podemos deducir que muchas debían pertenecer a clases más o menos acomodadas, como lo prueban el tipo de recomendaciones recibidas o algunos domicilios que conocemos, también nos consta que muchas de ellas (y de los hombres que accedían a esos mismos puestos) realmente solicitaban este nombramiento con el afán de mejorar su situación y que otras lo recibieron como premio por sus servicios o ante la imposibilidad de concederles las figuras a las que aspiraban: María Landi, honoraria en 1881, había pedido una plaza de auxiliar; Concepción Montejo, que había sido repetidora de la clase de arpa, en 1883, a través de su padre, solicitó la plaza vacante de auxiliar con sueldo que ocupaba Bernis, que no obtuvo, aunque sí el título de honoraria con clase<sup>424</sup>. Hay que añadir que también fueron numerosos los hombres honorarios (y repetidores) que solicitaron estos nombramientos, a menudo los ejercieron durante años,

420 Se le otorgó el nombramiento de Maestro honorario que figura en el reglamento del 14 de diciembre de 1857, que se adjudicaría a los artistas de profesión que contribuyeran a la propagación y fomento de la Música, sobresalieran en el arte escénico o merecieran por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes, pudiendo impartir clase gratuitamente, aunque en este periodo apenas se dio el caso. Martín fue la única mujer nombrada en este periodo y no lo hizo. Antonio Pizarroso, nombrado en 1858, estuvo a cargo de una clase de declamación en 1866. Emilio Serrano y Ángel Rubio fueron propuestos para impartir clase gratuitamente en octubre de 1870; Arrieta solicitó que para ello fueran nombrados honorarios (Leg. 19/93 dupl.; AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 25-11-1870).

421 Según el reglamento de 1871, se concede el título de Maestro honorario a los que se distinguen por sus obras y estudios o en la enseñanza privada, en lo que supone un reconocimiento a esta extendida y poco valorada actividad, y que recibieron personas de distintas procedencias, por motivos diferentes y con objetivos diversos.

422 Por ejemplo en *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París 1878* (Doc. Bca. 1/26); *Memoria acerca...1892*, dato que también recoge Sopena (Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 239).

423 Leg. 26/42.

424 Legs. 30/70, 27/31; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 22-11-1883. En la práctica, Montejo no aparece ni en listados ni en actas, aunque al menos sustituyó a Dolores Bernis en una ocasión, con motivo de una gira de conciertos que realizó esta profesora.

algunos obtuvieron plazas remuneradas y varios manifestaron su descontento y decepción, como veremos que hacían las mujeres, por no recibir recompensa o puestos con sueldo.

En conclusión, los datos indican que la existencia de estas plazas no era exclusivamente una manera de contar con profesoras con una baja retribución o sin ella, ya que hubo varios hombres en la misma situación; ni un entretenimiento para mujeres acomodadas con una cierta formación pero sin pretensiones profesionales, ya que muchas de ellas sí aspiraron, y consiguieron en muchos casos, a algo más.

Para ambos tipos de plazas, generalmente eran los propios interesados los que las solicitaban. Por ejemplo, pidieron un puesto de profesora honoraria, obteniéndolo en todos los casos, Dolores Bernis, Carolina García Moreno, Elisa Álvarez de Madurga, Sagrario Dueñas, Mariana Grelet o María Peñalver<sup>425</sup>. También lo hicieron Pilar Pardiñas, Elvira y Carmen Vallés y López, Carmen Yepes o Fausta Compagni, pero no parece que llegaran a dar clase en el Conservatorio. En algunos casos se realizaron nombramientos sin haber pasado por el claustro, aunque en teoría era un requisito necesario, como es el caso de María Abella, Carolina García, Fausta Compagni, Sagrario Dueñas o Elvira y Carmen Vallés<sup>426</sup>.

En este apartado se exponen juntas las figuras de repetidora y honoraria porque, además de que hay entre ellas ciertos paralelismos en cuanto a sus condiciones, es frecuente el paso de una a otra; incluso no es extraño que algunos profesores aparezcan indistintamente como ambos. En ocasiones habían cambiado de categoría, en un extraño baile de nombramientos en el que había honorarios con clase, honorarios a los que se nombraba repetidores y recibían alumnos, repetidores a los que se premiaba con el título de honorarios, etc.; en otras pueden ser errores; en otras suponemos que, dadas las similitudes y una presumible prisa en redactar los documentos en cuestión, no se le diera excesiva importancia. Es frecuente encontrar nombres tachados bajo una categoría y añadidos en la otra, o simultáneamente en las dos. Además, no siempre figuran en los listados. Por otra parte, aparecen también auxiliares sin sueldo en un periodo en el que no se contemplan en ninguna reglamentación, o algunas denominaciones difíciles de clasificar, como “profesor auxiliar repetidor temporero con gratificación”<sup>427</sup> o “repetidora interina fuera de plantilla”. Habiendo observado que no es infre-

425 María Peñalver, que era repetidora, se presentó a dos oposiciones para auxiliar cuyas incidencias se detallarán posteriormente y llegó a ser supernumeraria, circunstancias que no reflejan a una mujer acomodada que se conformara con una ocupación sin demasiada dedicación.

426 Leg. 30/70.

427 Leg. 28/74.

cuenta que algunos profesores aparezcan como “repetidor auxiliar sin sueldo”, incluso “repetidora o auxiliar”, se puede pensar que, en realidad, se refieren a repetidores. Pero, aunque probablemente era así en ocasiones, vemos que en algún momento tenían distinta consideración. Por ejemplo, Concepción Montejo solicitó ser nombrada como auxiliar sin sueldo cuando ya ejercía como repetidora. Así se hizo, con opción además a ocupar una de las vacantes retribuidas cuando las hubiera, privilegio que no tenían los repetidores. Se justificó el nombramiento, en el claustro en el que se propuso, en el artículo 12 del reglamento, que estipula que las plazas de auxiliares se proveerían a propuesta del claustro de profesores. Pero es una interpretación interesada del mismo: en él solo contempla auxiliares con sueldo.

Hubo más solicitudes para este inexistente puesto de auxiliar sin sueldo que fueron concedidas varias veces con, sorprendentemente, el consentimiento de la Dirección General de Instrucción Pública, que era quien realizaba los nombramientos. Pero la situación debió ser tan abusiva que en 1884, ante la petición de Concepción Díaz y Castro para una plaza de este tipo, el propio claustro propuso concederle el título de profesora honoraria (junto a Paula Lorenzo Perlado), lo cual fue concedido por aquel órgano, añadiendo que “en lo sucesivo no se den curso a instancias solicitando plazas de auxiliares sin sueldo que no deben atenderse por no hallarse ajustadas a las disposiciones vigentes, toda vez que solo pueden nombrarse, a propuesta del claustro, profesores honorarios, como recompensa a cuantos se distinguen por sus composiciones y mérito artístico, a tenor de lo preceptuado” en el reglamento<sup>428</sup>. Algunos nombres que hemos encontrado bajo esta denominación son los de Ana Bressend<sup>429</sup>, Rosa Izquierdo, Concepción Montejo, Adela García Duque o Elena Sánchez Macías<sup>430</sup>.

Un caso ilustrativo de la confusión con estas plazas es el de Rosa Izquierdo. En su expediente consta su nombramiento como auxiliar sin sueldo el 9 de marzo de 1876<sup>431</sup>. En un listado de 1883 aparece como repetidora desde la misma fecha. Pero en la *Memoria* para ser presentada en la Exposición Universal de

428 Leg. 26/42: 1-2-1884.

429 Si bien nombrada como auxiliar sin sueldo en 1876, y para ilustrar la confusión respecto a las denominaciones y carácter de cada puesto, Ana Bressend figura en un documento de 1877 como repetidora, junto a Paula Lorezo, Avelino Fernández y Antonio Cobeña (Leg. 23/15).

430 Es frecuente encontrarlas en documentos de igual fecha como auxiliares sin sueldo, repetidoras o incluso como honorarias.

431 También en una lista de profesores (Leg. 23/26) y en las *Actas* de 1878 aparece como auxiliar sin sueldo, pero el documento de 1883 refuerza la idea de que en realidad estas auxiliares sin sueldo eran, a todos los efectos, repetidoras.

París en 1878<sup>432</sup> figura como honoraria también desde la misma fecha, aunque no tenemos constancia de dicho nombramiento.

La información que aporta la prensa participa de la confusión. Por ejemplo en el caso de Emilia Palmer, nombrada repetidora en 1890, circunstancia que se celebra en las páginas de *El País* con las siguientes palabras:

Ha sido nombrada profesora auxiliar del Conservatorio de Música y Declamación la señorita doña Emilia Palmer. Felicitamos a la distinguida profesora por tan acertado nombramiento, pues a sus constantes desvelos y conocimiento del arte se debe que hayan obtenido siempre las mejores notas cuantas discípulas se han honrado con su enseñanza.<sup>433</sup>

Esta noticia no solo indica que esta profesora ya tenía una cierta experiencia, sino que también demuestra la relevancia pública de estos puestos gratuitos.

Otro ejemplo que muestra la dificultad para clasificar correctamente a los profesores es la plantilla del curso 1888-1889, en la que no aparecen honorarios pero sí los repetidores, clasificados en los que reciben y los que no reciben gratificación. Los que figuran como honorarios en los listados de los cursos anterior y posterior aparecen repartidos entre ambas categorías de repetidores<sup>434</sup>.

En algunos casos el nombramiento de profesor honorario iba seguido de la adjudicación de una plaza de auxiliar con sueldo, como es el caso de Francisca Samaniego o Dolores Bernis.

Por otra parte, eran frecuentes altas y ceses a lo largo del curso, provocando numerosos cambios en las plantillas cada año. A menudo encontramos nombramientos de repetidores tan solo de un año, aunque haya constancia de que habían ejercido en otras fechas. Por ejemplo, sabemos que Paula Lorenzo, Lucila Moltó y Evarista Díaz de la Quintana fueron nombradas en octubre de 1878<sup>435</sup>, pero en el mismo documento se habla de los buenos servicios prestados por ellas el curso anterior. Parece que aunque ejercieron mientras aún eran discípulas, solo aparecen los nombramientos producidos cuando ya habían terminado los estudios, lo cual contravenía claramente lo estipulado en el reglamento, aunque si bien esta hipótesis explicaría el caso de Lucila Moltó y Evarista Díaz, no lo haría en el de Paula Lorenzo, que había obtenido el primer premio de piano en 1870. Sí hay algunos nombramientos para ciertas asignaturas cuando aún son discípulas de otras disciplinas.

432 *Memoria acerca... París de 1878* (Doc. Bca. 1/26).

433 *El País*, Año IV, Nº 1212, 25-10-1890.

434 Eloísa Therón Prosper se define como “repetidora honoraria” (Leg. 26/13), aunque no hemos encontrado ningún documento que acredite su condición de honoraria.

435 Leg. 23/67.

Por tanto, los datos que ofrecemos son en algunos casos aproximados, susceptibles de contener algún error o confusión que, dado el exhaustivo análisis de las fuentes consultadas, confiamos serán pocos.

Estas dos figuras se convirtieron en un pilar fundamental de la plantilla del profesorado. Aunque en algunas ocasiones se concedieron gratificaciones, habitualmente trabajaban de forma gratuita. Hubo alguna iniciativa por parte del director para conseguir alguna recompensa y mejorar su situación, sin éxito<sup>436</sup>. En un periodo en el que el número de matriculados era imposible de atender por el profesorado del centro este tipo de figuras se convirtieron en imprescindibles. Se produjo una feliz combinación: el Conservatorio necesitaba profesores y pudo ofrecer ciertas plazas gratuitas que resultaron estar muy solicitadas. No faltan los agradecimientos a la labor desinteresada de estos maestros: “Mucho han contribuido a este plausible resultado la cooperación de la Srta. D<sup>a</sup> Natalia del Cerro, y de los Sres. D. Emilio Serrano, D. Apolinar Brull, D. Avelino Fernández, D. Salvador Sánchez y D. Serafín Larroca, discípulos distinguidos y premiados de nuestra Escuela, que han regentado clases gratuitamente con celo e inteligencia admirables”<sup>437</sup>.

Llegó a haber plantillas con veinte repetidores y cinco honorarios, junto a veinte auxiliares y veintinueve numerarios en el curso 1886-1887<sup>438</sup>, o treinta y dos repetidores (con y sin gratificación e incluyendo honorarios), veintiún auxiliares y treinta y dos numerarios (incluyendo algunos interinos) durante el curso 1888-1889<sup>439</sup>. Su elevado número llamó la atención de la Dirección General de Instrucción Pública, así como la excesiva carga de alumnos que, según esta instancia, tenían a su cargo, por lo que en 1893 instaba al director de la Escuela a no consentir más repetidores que los contemplados en el reglamento (discípulos aventajados) y a asignar a los profesores numerarios y auxiliares el mayor número de estudiantes “en proporción con su categoría en la enseñanza”<sup>440</sup>. Arrieta respondió afirmando que el reparto se había hecho siempre “con el mayor esmero”, y que una vez hecho muchos de ellos solicitaban cambios de clase por no poder asistir a las horas señaladas “unas veces por motivos de salud y otras por no convenir dichas horas con sus habituales ocupaciones”. Arrieta justificaba el número de repetidores en la insistencia de los aspirantes y en la bondad del

436 Por ejemplo en octubre de 1878 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 16-10-1878).

437 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875...* Similares palabras encontramos en el discurso del curso siguiente.

438 Legs. 27/78 y 28/14.

439 Leg. 28/74.

440 Oficio desde la Dirección General de Instrucción Pública a E. Arrieta del 9-6-1893 (Leg. 31/4).

propio Director General de Instrucción Pública, y aseguraba que nunca habían tenido más alumnos que los numerarios y los auxiliares<sup>441</sup>.

La situación se mantuvo los cursos siguientes. Pero el Real Decreto de 11 de diciembre de 1896 reorganizando el profesorado del Conservatorio obligaba a no nombrar más repetidores que los reflejados en el reglamento y a profesores honorarios “sin ejercicio”. También permitió a varios profesores que cumplieran ciertos requisitos de antigüedad, premios y retribución ascender a la ansiada plaza de supernumerario, como Natalia del Cerro, Enriqueta Dutrieu, Teresa Sarmiento o Francisca Samaniego que en ese momento eran auxiliares con sueldo, y a María Peñalver y Paula Lorenzo, entonces repetidoras con gratificación. Fue un intento de regularizar esta caótica situación que tuvo escasa repercusión: el 10 de diciembre de 1897 se publicaba otro Real Decreto, relativo al profesorado de Universidades, Institutos de segunda enseñanza y Escuelas especiales, permitiendo nombrar para las cátedras vacantes, si no hubiera auxiliares o ayudantes, auxiliares interinos sin sueldo. Esto abrió la puerta a la reaparición de numerosos profesores gratuitos. De hecho, encontramos nombres de profesores que habían ejercido como repetidores<sup>442</sup>.

Con el nuevo reglamento del 14 de septiembre de 1901 se suprimieron estas plazas de auxiliares interinos gratuitos, dejando solo el puesto de repetidor para los alumnos. En lo que entendemos como un gesto de buena voluntad para compensar a los profesores que quedaron sin plaza tras estas disposiciones, pocos meses después, por Real Orden de 22 de enero de 1902, se propuso la provisión de las vacantes de supernumerarios con los repetidores y auxiliares que habían pertenecido a la Escuela Nacional de Música (en 1901 cambia su nombre por el de Conservatorio de Música y Declamación), siendo preferidos los premiados. Esta disposición permitió acceder directamente a la ansiada plaza en propiedad, tras varios años de servicios no retribuidos. Fue una situación que afectaba tanto a hombres como a mujeres: no solo eran estas las que solicitaban plazas gratuitas en un intento de obtener una cierta categoría o beneficios en lo que hubiera podido parecer el único camino permitido para ellas, sometiéndose a unas condiciones de trabajo desfavorables.

Ante las numerosas peticiones para ser nombrados repetidores u honorarios, cabe preguntarse qué empujaba a tantos solicitantes a ofrecerse para ejercer un trabajo gratuito, a menudo durante muchos años. Se deduce que el prestigio que

441 Borrador de la contestación de Arrieta, 14-9-1893 (Leg. 31/4).

442 Aunque, desde nuestro punto de vista, estos auxiliares interinos sin sueldo no dejan de ser el mismo tipo de docentes bajo otra denominación, los incluiremos también en el apartado siguiente, dedicado a los auxiliares, repartiendo lo relativo a ellos entre ambos epígrafes.

les otorgaba ostentar dichas plazas les ayudaba a la hora de ejercer la enseñanza privada o de tratar de acceder a otros puestos de trabajo. Encontramos una clarificadora misiva en la que Adela García Duque, de diecinueve años, que había obtenido primeros premios en piano y armonía, solicitaba “conviniendo a su carrera y por las aspiraciones propias del que desea ganarse su subsistencia por medio del trabajo, desempeñar en ese centro de su digna Dirección, una clase de repetidora de piano, que para las alumnas de la enseñanza privada es una garantía”<sup>443</sup>. Tres días después se le extendió el nombramiento “para cuando puedan utilizarse sus servicios”. Matización esta que encontramos frecuentemente, lo cual plantea un interrogante: si se justifica la presencia de profesores gratuitos por la imposibilidad de que los que están en plantilla puedan atender a todos los alumnos, ¿por qué esta acotación en numerosos nombramientos? Porque así ocurre al menos en los recaídos en Carolina Hernando, M<sup>a</sup> Antonia Mathet, Luisa Lorenzo, Purificación Maciá, Josefa Agromayor, Matilde Valcárcel, Emilia Martínez Capellán o Manuela Núñez. Parece que, en último término, lo que interesaba a los aspirantes era el nombramiento para poder presentarse como tales maestras, siendo el hecho de dar clase en el Conservatorio un aspecto secundario. También es posible que, dado el elevado número de recomendaciones, fuera una forma atenderlas sin implicarse en exceso. Además se aseguraba así una serie de profesores a los que recurrir en caso de necesidad. Algunas repetidoras u honorarias parece que no llegaron a impartir docencia en el centro, como Manuela Núñez, Elena Sánchez, Esperanza Renovales, Encarnación Gibert, Asunción Mejuto, Pilar Pardiñas, Fausta Compagni, Carmen Yepes o Elvira y Carmen Vallés y López.

El haber recibido estos nombramientos no solo era una plataforma para ascender en el Conservatorio o un mérito para ejercer la enseñanza privada. Las numerosas solicitudes realizadas pidiendo certificados de los servicios prestados en aquel, a menudo años después de haber abandonado el mismo, prueban que servían como mérito para el acceso a otros trabajos<sup>444</sup>.

### 3.2.1. Circunstancias de las repetidoras y honorarias

Repetidores y honorarios impartían dos horas de clase al día. Los primeros en un principio lo hacían tres días a la semana<sup>445</sup>, pero en ocasiones solo tenían

443 Solicitud del 5 de mayo de 1890 (*Expedientes personales*: Adela García Duque).

444 Es el caso de Carmen Alcaide en 1905, Pilar Muñiz y Purificación Maciá en 1906, o Emilia Martínez Capellán en 1916 para realizar las oposiciones para ingresar en la Escuela Normal de Albacete (*Expedientes personales*).

445 Véase Leg. 21/42: Disposiciones interiores dadas durante el curso 1873-74.

que dar dos. Visto el elevado número de maestros dispuestos a realizar este trabajo y que lo hacían de forma gratuita, se debió intentar no recargarles demasiado. Sin embargo, algunos auxiliares interinos sin sueldo asistían tres días<sup>446</sup>.

En teoría, estos profesores solo tenían alumnos de los primeros cursos de instrumento, hasta cuarto en el caso del piano, encargándose los numerarios de los cursos superiores. Pero no era infrecuente que algunos tuvieran estudiantes de estos cursos superiores, dependiendo, se puede deducir, de su experiencia y capacidad. Así fue, al menos, en el caso de Paula Lorenzo, Sofía Salgado, Joaquina Pozo, Concepción Garriga, Purificación Maciá, Soledad López San Román, Adela Cristóbal Porta, Elisa Álvarez Madurga, Emilia Palmer y las auxiliares Teresa Sarmiento y María Peñalver.

En ocasiones no se comprende el nombramiento de algunos repetidores, ya que tienen muy pocos alumnos. Aunque habitualmente asumen entre doce y veinte, no es extraño que tengan cinco, dos o uno, lo cual sorprende aun tratándose de puestos honoríficos. Por ejemplo, los libros de clase del curso 1894-1895 proporcionan los siguientes números:

Tabla 15. Profesoras/alumnas 1894-1895

PROFESORA	NÚMERO DE ALUMNAS
Natalia del Cerro (auxiliar)	10
Francisca Samaniego (auxiliar)	18
Teresa Sarmiento (auxiliar)	15
Lucila Moltó (repetidora)	4
Pilar Muñiz (repetidora)	4
Paula Lorenzo (repetidora con gratificación)	14
Sofía Salgado (honoraria)	9
Joaquina Pozo (repetidora)	2
Purificación Maciá (repetidora)	4
M <sup>a</sup> Antonia Mathet (repetidora)	3
Dolores Casanova (repetidora interina con gratificación)	7
Carolina García Moreno (honoraria)	1
Concepción Ardois (repetidora)	8
María Peñalver (auxiliar interina)	5
Matilde Valcárcel (repetidora)	5

446 Para el curso 1899-1900 figuraban veintitrés profesores bajo el nombre de auxiliares, que, teniendo en cuenta la legislación vigente, deducimos eran interinos gratuitos. La mayoría asistía dos días a la semana. Pero cinco de ellos, Lucila Moltó, Carmen Alcaide, José Robles, Florencio Larrauri y Antonio Sánchez Jiménez, asistían tres; Mariana Grelet un solo día y Julio Francés todos (*Anuario... 1898 a 1899...*).

PROFESORA	NÚMERO DE ALUMNAS
Soledad López San Román (repetidora)	5
Adela García Duque (repetidora)	4
Socorro Otuna (repetidora)	8
Amalia Benito (repetidora)	3
Elisa Álvarez Madurga (honoraria)	4
Sagrario Dueñas (honoraria)	11
Enriqueta Dutrieu (honoraria)	6
Adela López Pulido (repetidora)	4
Emilia Palmer (repetidora)	2

En el caso de las mujeres, la mayoría de las repetidoras y honorarias se ocuparon de las clases de piano. Las excepciones fueron Dolores Bernis y Concepción Montejo, de la clase de arpa; Eulogia Oteiza, Guadalupe Gallud, Socorro Otuna y Emilia Martínez Capellán de solfeo, aunque las dos últimas atendieron la clase de piano; y Adela Cristóbal Portas de canto. El caso más destacable es el de Ascensión Martínez Ramírez, que tuvo a su cargo una clase de armonía como profesora repetidora y honoraria, llegando a presentar alumnas a los concursos. Es este un hecho excepcional, teniendo en cuenta las reticencias que había acerca de las capacidades de las mujeres para ejercer esta materia. Esta profesora fue la primera en impartir esta asignatura en el Conservatorio y la única en el siglo XIX<sup>447</sup>.

No todos los aspirantes se conformaban con el simple nombramiento: hubo casos en los que solicitaban, a veces con gran preocupación, alumnos para poder dar clase, bien porque nunca se les habían asignado, bien porque no los tuvieron algún año. Es el caso de Rosa Izquierdo que, tras no haber tenido ninguna durante el curso 1876-1877, se dirigió a Manuel de la Mata solicitando discípulas: “Muy Sr. mío y de todo mi aprecio: en vista de estar próximas las clases y no habiendo sido posible el curso pasado haberme dado clase por haber recurrido

447 En Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 238 aparece el prometedor dato de que Dolores Rodríguez Aguilar fue nombrada supernumeraria de armonía en 1900. En el acta de posesión de dicha plaza no figura la asignatura (RCSM: “Varios”, Rollo 20). Pero en las *Memorias...* de 1900 a 1905 aparece como supernumeraria de piano. En abril de 1901 fue nombrada supernumeraria interina: “Ha sido declarada cesante la Profesora supernumeraria interina de la Escuela Nacional de Música y Declamación doña Trinidad Ruiz Vecín, y nombrada en su lugar doña Dolores Rodríguez de Aguilar” (*Gaceta de Instrucción Pública*, Año XIII, Nº 501, 14-4-1901). Meses después fue propuesta por el claustro para una plaza en propiedad (*Actas del claustro, 1868-1921*, sesión de 22-9-1901), siendo nombrada por Real Orden de 27-9-1901 y tomando posesión el 1-10-1901 (“Varios”, Rollo 20). Por otra parte, Pedrell afirma en su *Diccionario...* que María Abella y Lasala fue nombrada profesora de armonía en 1891, pero no tenemos constancia de que así fuera.

cuando todas las alumnas estaban destinadas a sus respectivas clases, desearía de su amabilidad ahora que he recordado con tiempo se sirva destinar conmigo las alumnas que tenga por conveniente”<sup>448</sup>. O Ascensión Martínez en 1892, que escribía al mismo destinatario: “Mi distinguido amigo: me tomo la libertad de recordarle lo que me ofreció al terminar el curso de procurarme este un buen número de alumnas de 1<sup>er</sup> año donde mi trabajo sea fructuoso”<sup>449</sup>. A menudo dichas solicitudes venían apoyadas por recomendaciones: es el caso de Elena Sánchez, quien en 1892 “suplica que en la presente matrícula sea formado grupo de alumnas para dar clase en el curso próximo venidero, trabajo que desea desempeñar tal le está concedido”, y cuya solicitud va acompañada de una nota de Lope Barrón, miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, en la que se puede leer: “me tomo la libertad de enviar la nota adjunta [...] [ilegible] complacerme se lo agradeceré mucho y si no le ruego me envíe una carta con la cual yo pueda quedar bien”<sup>450</sup>. Parece ser que en este caso la recomendación no tuvo efecto, ya que no tenemos constancia de que Elena Sánchez llegara a impartir clase.

También eran frecuentes las solicitudes pidiendo alguna de las gratificaciones o requiriendo una plaza remunerada. La hermana de Pilar Muñiz solicitó para esta una plaza con sueldo en 1889, recibiendo como respuesta que no era posible ya que dichas plazas (tanto numerarias como auxiliares) se cubrían por oposición cuando hubiera vacantes<sup>451</sup>. Ya en su acceso al puesto de repetidora hubo intervención familiar: hay en el expediente una nota de su madre, sin fecha, pero deducimos por su contenido que escrita en diciembre de 1887, en la que, enterada de la renuncia de Concepción Díaz, repetidora con gratificación (que dimitió ese mes por problemas de salud), se dirigió a Arrieta recordándole la oferta que le había hecho de nombrar a su hija en la primera vacante que hubiera. No ocupó dicha vacante, pero sí otra sin gratificación el 11 de febrero de 1888<sup>452</sup>. La circunstancia de que todas las gestiones fueran realizadas por las mujeres de la familia evidencia que no debía haber padre ni hermanos.

448 Nota con fecha 22-9-1877 (Leg. 23/53 dupl.).

449 11-9-1892 (Leg. 30/41).

450 Leg. 30/41.

451 Borrador de la comunicación dirigida desde el Conservatorio al Director General de Instrucción Pública, 2-12-1889 (*Expedientes personales*: Pilar Muñiz).

452 *Expedientes personales*: Pilar Muñiz.



Imagen 17. Pilar Muñiz, en el centro, con sus alumnas<sup>453</sup>

Purificación Contreras también aspiró a la vacante remunerada de Concepción Díaz. En este caso la gestión la hizo su padre, profesor de la Escuela de Artes y Oficios<sup>454</sup>. Una anécdota relacionada con esta profesora y la implicación de su padre nos ilustran acerca del valor que tenía el ejercicio de este puesto. En octubre de 1889, encontrándose enferma, su progenitor se dirige a Arrieta: “El cariño con que ella mira la música y su enseñanza la tienen conternada por esta contrariedad y se atreve a suplicar a V. por mi conducto le permita dar la clase de sus alumnas en esta su casa, en los mismos días y horas que esa escuela les tiene designado. Yo creo Sr. Arrieta que hay antecedentes análogos en que se ha concedido esta gracia”. No recibió respuesta, por lo que unos días después insistía, escribiendo a Manuel de la Mata: “Ella no quiere en modo alguno abandonar su misión profesional pues tiene verdadero amor a la música y a su enseñanza y como no ha recibido contestación alguna sobre este punto, le ruego a V encarecidamente lo aclare de acuerdo con el director lo antes posible,

453 Fondos fotográficos de la Colección Museográfica del RCSM, Caja 4: Álbum de retratos de profesores y alumnos, curso de 1887-1888.

454 Carta con fecha 28-11-1887 (*Expedientes personales*: Purificación Contreras). Los méritos alegados son: tener 1<sup>er</sup> premio de piano, sobresaliente los tres cursos de armonía y tres años como repetidora en la clase de Zabalza, habiendo obtenido el último curso, de las seis alumnas que presentó a exámenes, cinco sobresalientes, contando con que una se presentó a dos años académicos en uno. La relación de José M<sup>a</sup> Contreras con el Conservatorio no era nueva: en 1881, con motivo de unas celebraciones en el centro, varias alumnas bordaron un estandarte cuyo dibujo había diseñado él (*Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 10-1-1881).

para evitar entorpecimiento en la enseñanza<sup>455</sup>. No sabemos si a causa de esta enfermedad o por otra razón parece que ya no siguió en el centro. Para su incorporación como repetidora también hubo recomendaciones: Arrieta respondía a Aureliano Fernández Guerra<sup>456</sup> sobre su interés en que Purificación Contreras obtuviera una plaza, manifestando su aprecio por la joven, a la que define como “insigne pianista”, y por su padre. Al parecer también un ministro (no especifica cuál) había “recomendado últimamente con gran empeño a esta señorita”. Aunque en ese momento el curso ya estaba organizado, Arrieta se comprometía cuando hubiera ocasión, “de acuerdo con su maestro Sr. Zabalza”, a concederle una plaza de repetidora “que es por donde la [sic] conviene [ilegible] a ejercitarse en la enseñanza<sup>457</sup>. Así fue, incorporándose en noviembre de 1885.

Observando el deseo que mostraban estas maestras por obtener una plaza remunerada sorprende que para cubrir la citada vacante por renuncia de la repetidora Concepción Díaz Castro, con gratificación de 1000 pesetas anuales, solo tres de ellas realizaran una solicitud para ello: Paula Lorenzo, María Peñalver y Purificación Contreras, según el acta de la sesión del claustro con fecha 16 de diciembre de 1887, en que se realizó el proceso para cubrirla; no se cita la petición de la madre de Pilar Muñiz. Aun así, se tuvo en cuenta a todas, realizando un listado por orden de antigüedad. Rafael Hernando pidió tener en cuenta, además, los “resultados artísticos de sus clases”. En la misma sesión se nombró un tribunal para tomar la decisión, constituido por Mendizábal, Zabalza, Tragó, Aranguren y Pinilla, que eligió por unanimidad a Paula Lorenzo, la que tenía más antigüedad. Lo curioso es que esta profesora ocupaba interinamente desde 1885, con sueldo de 1500 pesetas anuales, la plaza de auxiliar de Emilio Serrano, en aquella época pensionado en Roma. El cambio no era beneficioso para ella, salvo que actuara así por temor a perder su puesto cuando volviera Serrano y que entonces no hubiera otra vacante remunerada. Fue sustituida en esta interinidad por María Peñalver, que disfrutó de la plaza hasta septiembre de 1888. No tenemos datos sobre la inmediata labor posterior de esta en el centro; suponemos que se mantuvo como repetidora sin gratificación hasta que accedió a una plaza de repetidora con gratificación en agosto de 1893.

En 1895 ocurrió un hecho extraño: el 16 de diciembre Adela Cristóbal Portas fue nombrada repetidora de canto con gratificación, siendo cesada para ello Ma-

455 Cartas con fecha 12 y 20 de octubre de 1889 (Leg. 29/40).

456 Aureliano Fernández Guerra (1816-1891), escritor, historiador y arqueólogo entre otras ocupaciones, fue editor de Francisco de Quevedo, miembro de diversas y relevantes instituciones españolas y extranjeras, entre ellas la Real Academia de la Historia y la Real Academia Española.

457 Leg. 27/18: s/f, entre los documentos relativos al curso 1884-1885.

ría Peñalver en el puesto que ocupaba en la clase de piano. Este cambio no fue del agrado de Monasterio, que expresó su desacuerdo a la Dirección General de Instrucción Pública:

[...] tampoco puedo menos de hacer presente a V. por estimarlo, no solo propio y peculiar de mi cargo de director de este centro docente, sino también como estricto deber de conciencia, el hondo sufrimiento que me embarga al ver privada a una profesora dignísima, como lo es también la Srta. Peñalver, de la modesta retribución que disfrutaba, después de reunir los méritos siguientes: viene desempeñando en esta Escuela una clase de piano desde el año 1884. Ha sido dos veces opositora a plazas de profesores auxiliares de piano, habiendo obtenido, respectivamente en ambas ocasiones, los números 1 y 2 para la calificación de méritos relativos. Fue nombrada profesora honoraria a propuesta del Claustro y ha disfrutado del sueldo de 1500 pts. en concepto de profesora auxiliar interina. Al condolerme del perjuicio ocasionado a la Sra. Peñalver, séame permitido consignar con el debido respeto que, no es solamente por los méritos y circunstancias que en aquella Sra. concurren, sino que en toda ocasión sería de lamentar como en la presente, que resultara lesionado cualquier profesor cuyo comportamiento no justificara semejante medida.<sup>458</sup>

Adela Cristóbal Portas había solicitado una plaza numeraria en octubre del mismo año. Como era costumbre, la Dirección General de Instrucción Pública pidió un informe a Monasterio, que respondió en diciembre que, aunque alababa su trabajo, no poseía méritos suficientes para ejercer tal tarea; además, no había vacantes<sup>459</sup>. Parece que esta profesora tenía contactos, ya que en pocos días, se le concedió la plaza remunerada de María Peñalver. Ocupó poco tiempo este puesto, ya que falleció en noviembre de 1896<sup>460</sup>.

María Peñalver obtuvo de nuevo una plaza de repetidora con gratificación en septiembre de 1896, y en diciembre del mismo año ascendió a supernumeraria<sup>461</sup>.

Eulogia Oteiza, repetidora de solfeo desde 1887, solicitó una plaza con sueldo en 1890, aspiración denegada por estar todas las plazas cubiertas y no existir “crédito alguno con que asignar el sueldo que solicita”, aunque se le prometió tenerla en cuenta cuando ocurriera alguna vacante<sup>462</sup>. Leve consuelo, salvo que se refirieran

458 *Expedientes personales*: Adela Cristóbal Portas.

459 *Expedientes personales*: Adela Cristóbal Portas. Esta alegaba, entre otros méritos, haber recibido una pensión de la Diputación de Madrid de 3500 pts. para estudiar en el extranjero y haber sido contratada en varios teatros, sobre todo en Italia.

460 Al poco tiempo de incorporarse se publicaron en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* unas críticas durísimas acerca de su quehacer en el centro, ya que al parecer había recibido muchas reclamaciones (*Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 60, 25-3-1896).

461 En un apartado posterior nos detendremos en las circunstancias de esta profesora que, como hizo notar Monasterio en su carta, había participado en dos oposiciones para auxiliar en competición con colegas masculinos, hecho excepcional en esta época.

462 Comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública al director del Conservatorio, 24-4-1890

a alguna de las gratificaciones concedidas a los repetidores, ya que las plazas se cubrían por oposición. También lo hizo Antonia Mathet el mismo año, sin éxito<sup>463</sup>.

Teresa Sarmiento fue una de las profesoras más activas en la reivindicación de una plaza superior. Siendo repetidora desde 1879 pidió alguna remuneración en 1882; aun contando con el apoyo del director, no le fue concedido por no haber “consignación en el presupuesto más que para el personal de profesores numerarios y auxiliares”<sup>464</sup>. A pesar de las irregularidades producidas en el centro, en este aspecto no parecía haber favoritismos: era la hija de Pedro Sarmiento, conocido flautista y profesor de este instrumento en el Conservatorio desde 1857.

Algunas de estas maestras fueron más pacientes. Joaquina Pozo, repetidora al menos desde octubre de 1882, no solicitó una gratificación hasta 1896. La petición fue hecha por Juan de la Concha Castañeda, destacada figura política, en nombre del Gobernador del Banco de España, García Barzallana, para que “a ser posible, se la conceda alguna gratificación o sueldo por creerlo justo y atendiendo además a la situación angustiosa en que dicha Sra. se halla”<sup>465</sup>, aunque de nada sirvió. También tuvo apoyo Purificación Maciá, repetidora desde principios de 1890. Era sobrina del poeta y político Gaspar Núñez de Arce, el cual se dirigió a Jesús de Monasterio en 1895 “para que haga en obsequio cuanto en justicia pueda, porque la juzgo acreedora a la protección de Ud.”<sup>466</sup>, lo cual no obtuvo. Dolores Casanova, repetidora desde 1888, obtuvo gratificación en 1893, pero le fue retirada en mayo de 1896<sup>467</sup>. Unos días después Joaquín López Pui-gerver (que había sido ministro de Hacienda, de Gracia y Justicia, de Gobernación y de Fomento) escribió a Jesús de Monasterio, lamentando este hecho:

Mi querido amigo: Mucho he sentido que hayan privado a la Srta. Dolores Casanova la pensión de 1000 pts. que disfrutaba en esa escuela Nacional de Música y declamación. Lo he sentido porque la interesada es digna, según V. me dice en su carta por sus condiciones y por los servicios que venía prestando hace ya tiempo, de continuar en el disfrute de dicha pensión, y lo he sentido también, porque creo que no cuenta con otros recursos que aquellos y escaso producto de alguna lección particular. Yo agradezco a V. mucho el propósito que tenía de evitarle ese contratiempo y su afectuosísima carta, y la estima sé también que si en lo sucesivo encuentra V. ocasión propicia para que sea repuesta la aproveche en su obsequio.<sup>468</sup>

---

(Leg. 28/23 dupl.).

463 Leg. 29/10.

464 Comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública, 22-3-1882 (Leg. 24/18).

465 18-1-1896 (Documentación de J. de Monasterio, 3/546).

466 Carta con fecha 4-3-1895 (Documentación de J. de Monasterio, 3/546).

467 *Expedientes personales*: Dolores Casanova Garrido; *Registro de expedientes de personal*.

468 Carta del 14-5-1896 (Documentación de J. de Monasterio, 3/546).

En efecto, en septiembre del mismo año, tras el cese de Enriqueta Dutrieu al obtener una plaza de auxiliar interina, Dolores Casanova ocupó su puesto, recuperando la gratificación.

Las numerosas recomendaciones provenían de diversas personalidades de la sociedad española. También muchos hombres intentaron beneficiarse de ellas. No solo eran para conseguir alguna retribución; eran frecuentes también para obtener plazas gratuitas. Petra Barbieri apoyó a Matilde Valcárcel en 1890<sup>469</sup>. En 1893 aún no había tenido alumnos; ese curso encontramos una anotación “La recomienda D. Manuel M<sup>a</sup> Álvarez. Se la tendrá presente para darla alumnas en el caso que ingresen”<sup>470</sup>. Efectivamente, recibió un nuevo nombramiento. La pretensión de Sofía Salgado venía apoyada por Juan Riaño, Director General de Instrucción Pública; pocos días después de enviar su nota fue nombrada repetidora<sup>471</sup>. Josefa Agromayor estaba recomendada por José Álvarez de Toledo y Acuña, Conde de Xiquena y ministro de Fomento<sup>472</sup>. Emilia Martínez también tuvo una recomendación, tres días después de la cual fue nombrada repetidora<sup>473</sup>. No siempre funcionaron: Manuela Núñez, nombrada en octubre de 1889, no tuvo alumnos ese curso. Un año después intercedió por ella Manuel Silvela<sup>474</sup>, pero parece que no llegó a ejercer.

Guadalupe Gallud solicitó una plaza en la clase de armonía, algo poco habitual, “aunque sea sin gratificación”. De hecho fue también compositora. El Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá pedía a Monasterio el nombramiento ya que el ministro, “que la ha recomendado, está dispuesto a nombrarla si V. la propone”. La petición fue atendida parcialmente: fue nombrada repetidora, pero de la clase de solfeo. Aun así, el Arzobispo-Obispo escribió para agradecerlo<sup>475</sup>.

469 Leg. 30/30. Petra Barbieri, madre del famoso compositor, fue una relevante figura con gran influencia sobre su hijo y aguda observadora y crítica del mundo musical del momento (Véase Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri I: El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 60 y ss.).

470 Nota del 24-10-1893, sin destinatario ni firma (Leg. 30/93).

471 Nota de Riaño a Arrieta, 25-9-1882 (Leg. 25/76). Sofía Salgado fue nombrada el 1 de octubre de 1882.

472 *Expedientes personales*: Josefa Agromayor; Leg. 29/25.

473 La firma de la recomendación es ilegible. El nombramiento se realiza para cuando tuviera alumnas (*Expedientes personales*: Emilia Martínez Capellán).

474 Leg. 29/81.

475 Cartas de 3-3-1896 y 21-3-1896 (Documentación de J. de Monasterio, 3/546). En la primera aparece, erróneamente, como Matilda. Según Sopena fue repetidora desde 1895 (Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 249).



Imagen 18. Guadalupe Gallud<sup>476</sup>

También para obtener las plazas de profesoras honorarias había recomendaciones. Es el caso de Elisa Álvarez y Madurga, que solicitó en 1893 dicho título; el Director General de Instrucción Pública pidió a Mata que intercediera por ella ante Arrieta y le fuera concedido sin necesidad de reunir a los profesores, pues tenía mucho interés en ello. Una vez concedido, escribió para agradecerlo<sup>477</sup>. Aunque las recomendaciones eran habituales, resulta inapropiado que el propio Director General de Instrucción Pública sugiriera saltarse el reglamento para obtener este nombramiento.

La petición de favores iba más allá: tras la designación de Carmen Alcaide como “repetidora interina fuera de plantilla” de solfeo, con sueldo de 1000 pesetas anuales, desde el Ministerio de Fomento se pidió a Monasterio que “dicha Srta. sea atendida por V a fin de desempeñar su nuevo cargo en las mejores condiciones posibles”<sup>478</sup>. Este apoyo no le sirvió para conseguir alguna plaza supernumeraria, que solicitó en 1903, tras haber ejercido en el centro hasta 1896 con gratificación y hasta 1901 sin ella<sup>479</sup>.

Los nombramientos no solo se producían a petición de los interesados; hubo casos en que fueron sugeridos por sus maestros, como Zabalza a Pilar Gómez, o Eduardo Compta, que propuso a Ana Bressend en 1876 como “auxiliar de su

476 *España y América*, Año I, Nº 20, 15-5-1892.

477 Leg. 30/85.

478 Documentación de J. de Monasterio, 3/546.

479 *Expedientes personales*: Carmen Alcaide; *Registro de expedientes de personal*; AGA, Educación, Caja 31/14619, Leg. 4667-24: Expediente de Carmen Alcaide.

clase” para sustituir a Apolinar Brull. Había ejercido como repetidora el año anterior. Las palabras de Compta eran muy halagadoras:

[...] resolví confiar las alumnas que resultaron excedentes de dicha clase a la Sta. D<sup>a</sup> Ana Bresend [sic], por ser la que a mi juicio reunía mayores condiciones para la enseñanza. La observación hecha durante el curso pasado no ha hecho sino afirmar la idea que acerca de la aptitud de dicha Srta. tenía formada, y con este motivo me dirijo respetuosamente a VE con el objeto de que la Srta. D<sup>a</sup> Ana Bresend obtenga de la acertada dirección de VE el nombramiento que la acredite como profesora auxiliar de mi clase.<sup>480</sup>

Muchas de estas mujeres impartieron clase en el Conservatorio gratuitamente durante varios años. En algunos casos obtuvieron plaza, como Sofía Salgado, que quince años después de su nombramiento como repetidora y diez del de honoraria fue nombrada supernumeraria en 1897. Unos meses antes fueron varias las que lo habían obtenido, gracias al Real Decreto de 11 de diciembre de 1896, pero esta maestra no había conseguido hasta entonces ningún puesto retribuido.

Algunas no ejercieron más de dos o tres cursos, porque sus servicios no fueran necesarios, porque el acceso a un trabajo remunerado les impidiera o no les compensara continuar en él o por causas personales. En cuanto a la posibilidad de abandonar el puesto por haber contraído matrimonio, lo cual no era infrecuente, encontramos a varias profesoras casadas<sup>481</sup>. Es el caso de Mariana Grelet, Emilia Palmer, Pilar Gómez, Laura Romea, Adela García Duque, Concepción Garriga, Dolores Casanova, Francisca Samaniego, Laura Romea o Pilar Fernández de la Mora<sup>482</sup>. En algunos casos cambiaron su estado civil mientras trabajaban en el centro, como Adela García Duque, Emilia Palmer o Carolina García Moreno, que en 1894 aparece por primera vez como Carlina García de Madrigal<sup>483</sup>.

Apenas existen documentos que informen sobre los motivos que alegaban estas profesoras para abandonar sus plazas. Encarnación Martínez Corpas, tras tres años de servicio, renunció en 1889: “Por causas ajenas a mi voluntad tengo el sentimiento de participar a V que no me es posible continuar desempeñando la clase que de profesora repetidora se sirvió nombrarme”<sup>484</sup>, sin que sepamos si tal justificación era una mera fórmula de cortesía o realmen-

480 Leg. 22/82.

481 Si nos fiamos de su aparición como “señoras” o “señoritas”.

482 Incluimos mujeres pertenecientes a todas las figuras docentes.

483 *Actas 1892-1895*, año 1894. Si bien las firmas pueden ser un indicio, no son concluyentes. La misma profesora firmaba de nuevo en 1895 con su nombre de soltera.

484 Leg. 27/73.

te hubiera deseado continuar ejerciendo. Tampoco conocemos las causas que obligaron a Evarista Díaz de la Quintana en 1879 a “ausentarse de Madrid”, lo que forzó su renuncia<sup>485</sup>.



Imagen 19. Encarnación Martínez Corpas, en el centro, con algunas alumnas<sup>486</sup>

No obstante, son más frecuentes las profesoras que se mantuvieron entre ocho y quince años sin llegar a ascender, como Elvira Cebrián, Joaquina del Pozo, Carolina García Moreno, Concepción Garriga, Pilar Muñiz, Purificación Maciá, Matilde Valcárcel, Soledad López San Román, Adela García Duque, Amalia Benito, Sagrario Dueñas o Emilia Palmer. Aunque ya sabemos que muchas de ellas se dedicaban a la enseñanza privada<sup>487</sup>, sigue pareciendo muy llamativa su permanencia en esas circunstancias. La precariedad de estas condiciones la demuestra el caso de Concepción Ardois. Tras siete años como repetidora,

485 Carta de la interesada, 30-8-1879 (Leg. 23/67).

486 Fondos fotográficos de la Colección Museográfica del RCSM, Caja 4: Álbum de retratos de profesores y alumnos, curso de 1887-1888.

487 Además de las referencias en prensa o en las recomendaciones, recordemos los permisos que hubo que pedir al Ministerio para impartir clase privada y que fueron expedidos en 1898 y 1899, entre los cuales encontramos los siguientes nombres (de todas las figuras docentes): Matilde Valcárcel, Purificación Maciá, Elisa Álvarez, Adela García, Guadalupe Gallud, Mariana Grelet, Soledad López San Román, Socorro Otuna, Sagrario Dueñas, Dolores Casanova, Pilar Muñiz, Lucila Moltó, Enriqueta Dutrieu, Laura Romea, María Peñalver, Teresa Sarmiento, Pilar Fernández de la Mora, Francisca Samaniego, Clotilde Lombía, Dolores Bernis, Paula Lorenzo, Natalia del Cerro, Sofía Salgado, Carolina Casanova, Concepción Garriga y Emilia Palmer.

en 1895 debía desplazarse a La Habana por motivos personales sin saber cuándo podría volver, por lo que pidió un permiso de un año. La respuesta del Director General de Instrucción Pública al director del centro fue que “no constando que la interesada desempeñe cargo oficial cuyo nombramiento se haya hecho por este Ministerio, esta Dirección General ha acordado devolverle la instancia por si esa dirección estima oportuno concederle la licencia”<sup>488</sup>. Probablemente tal permiso no fue concedido: no volvió al centro, aunque independientemente de esta circunstancia, también pudo deberse a otros motivos.

La misma situación soportaron muchos hombres: José Pérez Irache fue repetidor desde 1878 hasta, al menos, 1895; Florencio Larrauri, repetidor y auxiliar sin sueldo entre 1888 y 1900; Martín Boj, lo mismo desde 1883; Saturnino Sainz del Castillo, repetidor y honorario desde 1877 hasta, al menos, 1895; Melecio Brull como honorario (a veces aparece como repetidor) y auxiliar interino sin sueldo entre 1890 y 1900. Robustiano Montalbán, tras quince años como honorario, fue nombrado supernumerario gracias al Real Decreto de 1896. También ellos reivindicaron mejores puestos. Venancio Monge, repetidor desde 1885, ante la desaparición de estas plazas por el mismo Real Decreto, y sabiendo que algunos serían ascendidos a supernumerarios, escribió a Monasterio exponiendo sus méritos por si llegado el caso fueran necesarios para revisar su situación y poder continuar en su clase<sup>489</sup>. Siguió ejerciendo como auxiliar interino sin sueldo y sustituto también sin sueldo, consiguiendo una plaza de supernumerario en 1904 y de numerario en 1931, con sesenta y ocho años<sup>490</sup>.

Martín Boj, que ejercía desde 1883, con motivo del mismo decreto de 1896 y el mismo temor a perder su plaza (gratuita), era más severo: recordaba que hizo una oposición en 1882, lo cual, aunque no la ganó, le daba superioridad sobre otros compañeros aunque alegaran la misma o mayor antigüedad; que nunca había reivindicado sus derechos, pensando que serían tenidos en cuenta llegado el caso, pero que “no es así como se recompensa en la actualidad, hoy se influye y se salta por toda clase de legalidades y consideraciones. Solo así se entiende que los Sres. Cantó, Mondéjar y la Srta. Peñalver disfruten de una gratificación anual”, pues aunque todos concurren a oposiciones lo hicieron más tarde que él. Aún era más duro con los “Sres. Larrauri, Rivera, Señorita Perlado y otra señorita que

488 Solicitud del 6-2-1895, respuesta del 7-3-1895 (Leg. 28/66 dupl.).

489 Carta de Venancio Monge a Jesús de Monasterio, diciembre de 1896 (Documentación de J. de Monasterio, 3/544). Los méritos expuestos eran: primeros premios de piano y armonía y once años y medio en la clase de piano, teniendo entre 16 y 20 alumnas cada curso, de las cuales siete habían obtenido primer premio y varias segundos y accésits, y tres de ellas habían ingresado en la clase de Música de Cámara, previo examen.

490 *Expedientes personales*: Venancio Monge Marchamalo.

nombraron al fallecimiento del Sr. Mendizábal, no se me oculta que estos señores no tienen más méritos (aparte de su saber) que la influencia y el favor”. También exponía como mérito haber sido nombrado repetidor a propuesta de Power sin que le uniera amistad con él. Finalmente, pedía ser tomado en cuenta para alguna de las plazas remuneradas que pudieran darse<sup>491</sup>, lo cual no consiguió. Continuó como auxiliar interino sin sueldo hasta la desaparición de esta figura en 1901, pidiendo un certificado de sus servicios como repetidor en 1902<sup>492</sup>.

El caso más extremo del que tenemos noticia es el de Lucila Moltó, que trabajó veintitrés años sin recibir recompensa económica y sin conseguir alguna plaza remunerada. Fue alumna entre 1872 y 1878, finalizando sus estudios con el 2º premio de piano, y nombrada repetidora en octubre 1878. En 1883 presentó una solicitud para obtener una plaza de auxiliar que debía cubrirse con alguna de las repetidoras<sup>493</sup>. En ella detallaba de forma exhaustiva las notas y premios obtenidos durante sus estudios<sup>494</sup> y destacaba, sin ninguna modestia, el hecho de haber sido nombrada repetidora por delante de otras candidatas que habían ganado el primer premio. Enumeraba las notas logradas por las alumnas presentadas a examen en los años que llevaba impartiendo clase en el centro y los nombres de discípulas destacadas que, habiendo comenzado sus estudios con ella, habían sido posteriormente premiadas. Indicaba también que, considerando insuficientes las dos horas que impartía dos días a la semana, se había ofrecido a dar una clase los sábados en su casa, gratuitamente, a las estudiantes que lo desearan. En noviembre de 1889 escribió al director de la Escuela, preocupada porque ese curso no le habían asignado clase, por lo que pensaba que estaba despedida. Se mostraba decepcionada por no haber obtenido ninguna recompensa tras doce años de servicio, cuando “abrigaba la esperanza de otro más satisfactorio resultado” y pedía que le expidieran el cese con las causas que lo motivaran<sup>495</sup>. Tal cese no se produjo. En marzo de 1894 solicitó alguna de las gratificaciones que existían para los repetidores, lo cual fue denegado ya que no

491 Carta del 8-12-1896 (Documentación de J. de Monasterio, 3/544).

492 *Actas del claustro*, sesión de 4-1-1902. Martín Boj pidió que dicha certificación se hiciera a través de un informe del claustro, pero no se concedió tal pretensión, ya que debía expedirse por secretaria.

493 Leg. 26/13.

494 En este documento afirmaba haberse matriculado de 1º de armonía en el curso 1874-75, aprobando, y de 2º en 1875-76, obteniendo sobresaliente. Lo cierto es que en su expediente figura que aprobó 1º de armonía en 1874, suspendiendo el 2º curso en 1875 y, tal como afirma en la solicitud, consiguiendo sobresaliente en 1876. También estuvo matriculada un curso en canto, “con el exclusivo objeto de conocer el mecanismo y la emisión del voz” (*Expedientes personales*: Lucila Moltó).

495 Leg. 23/67.

existía ninguna disponible<sup>496</sup>. A causa del Real Decreto de 1901 que suprimía las plazas gratuitas fue despedida. Solicitó entonces ser nombrada auxiliar (en realidad supernumeraria) cuando hubiera una vacante; petición también rechazada ya que tales nombramientos debían ser propuestos por el claustro<sup>497</sup>. Por tanto estuvo veintitrés años trabajando gratuitamente para el centro, una situación desalentadora de la que no fue el único ejemplo. A pesar de que su nombre figuraba entre los candidatas a tener en cuenta para proveer plazas de supernumerario en la Real Orden de 22 de enero de 1902, no tenemos constancia de que se reincorporara. No hemos encontrado información acerca de otras actividades fuera del Conservatorio, salvo los permisos para impartir clases privadas.

La provisión de una plaza auxiliar de piano en 1883, dotada con 1500 pesetas de sueldo anual, ilustra acerca del afán de muchos hombres y mujeres por alcanzar un puesto de este tipo, especialmente entre los profesores gratuitos, aunque encontramos una fuerte contradicción entre los deseos mostrados en los casos anteriores y el desarrollo de la provisión de esta plaza. Cuando quedó vacante, al obtener Dolores Bernis su plaza numeraria, se decidió que se dotaría para la clase de piano. En un principio hubo solicitudes, fechadas en el mes de junio, de cuatro candidatos: Eduardo Amigo (que había desempeñado una clase en 1868), Ignacio Carrillo (que había sido titular interino en el centro y profesor gratuito), Pablo Ruiz Giménez, León Alonso Pablos y tan solo la de una mujer, profesora del centro: Paula Lorenzo Perlado. Visto el interés que tenían estas mujeres por obtener una retribución no se entiende que no pretendieran esta plaza. Cabe la posibilidad de que hubiera solicitudes que se han perdido, más aún cuando, al decidir el claustro en la sesión del 5 de julio que se proveería con alguna de las repetidoras del centro “en atención al excesivo número de alumnas matriculadas en esta enseñanza con respecto al de los alumnos”<sup>498</sup>, sí la solicitaron todas ellas. Interesante la puntualización realizada en el claustro, ya que los profesores podían impartir clase a alumnas. De hecho, en dicha sesión se justificó la decisión no solo por el hecho de ser mucho mayor el número de discípulas, sino porque habiéndose provisto el año anterior dos plazas de auxiliares a favor de dos “señores profesores [...] era oportuno y equitativo proponer a la Dirección General una de las profesoras repetidoras de la escuela que actualmente desempeñaban clase y que por sus antecedentes, condiciones y resultados artísticos durante el

496 Ibidem.

497 Nota con fecha 22 de octubre de 1901 de Tomás Bretón, director del Conservatorio, al Subsecretario del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, acerca de la solicitud de Lucila Moltó (*Expedientes personales*: Lucila Moltó Ocampo).

498 Comunicación del director del Conservatorio al Director General de Instrucción Pública, 19-9-1883, borrador. Ya había hecho la sugerencia el 7 de julio del mismo año (Leg. 26/13).

tiempo que llevan desempeñando su cargo, merezcan mayores consideraciones por parte de la Dirección y del Claustro”, observación que muestra el interés en que también las mujeres mejoraran su situación en el centro. Una vez tomada esta decisión, todas las repetidoras presentaron sus solicitudes: Rosa Izquierdo, Paula Lorenzo, Teresa Sarmiento, Lucila Moltó, Elvira Cebrián, Eloísa Therón, Carolina García Moreno, Joaquina Pozo, Gloria Sánchez y Sofía Salgado<sup>499</sup>. Es posible que muchas de ellas no se sintieran capacitadas para competir con candidatos masculinos, pero sí mostraron interés cuando la convocatoria se ciñó a las repetidoras.

Entre ellas encontramos una de Trinidad Badiola, que se define como auxiliar de la repetidora Paula Lorenzo; que una profesora ocupando un puesto gratuito que tiene como objeto liberar de alumnos a los profesores titulares, y con no demasiadas alumnas, tuviera a su vez un auxiliar resulta muy chocante. En realidad, era la suplente de Lorenzo en caso de ausencias y enfermedades<sup>500</sup>. Badiola requería ser nombrada repetidora; parece que su petición se traspapeló entre las de la convocatoria para auxiliar.

Las solicitudes de las candidatas muestran el profundo deseo por obtener la plaza. Sorprende la contundencia con la que presentan sus méritos, defendiendo su superioridad frente a las demás candidatas casi con ferocidad. Además son unos documentos imprescindibles para conocer no solo su recorrido en la Escuela, sino sus actividades fuera de ella. También confirman la existencia de figuras que, como se ha detallado, resultan un tanto ambiguas. De este modo, Rosa Izquierdo se presenta como auxiliar sin sueldo, lo que muestra como mérito ya que es “superior al de repetidora”; también alega el poseer más premios que las demás aspirantes, entre ellos los de violín y piano, además de un Diploma de honor de violín del Ministerio de Fomento.

Algunas son relativamente escuetas, como las de Gloria Sánchez o Sofía Salgado, que exponen sus premios y las notas obtenidas por sus alumnas. O Joaquina Pozo, que sin demasiados rodeos enumera sus méritos. Así conocemos no solo los premios que obtuvo en la Escuela, sino los que ganó en El Fomento de las Artes los años 1872, 1873, 1874 y 1875, y que llevaba ocho años dedicados a la enseñanza pública [sic] y dos en la Escuela Nacional de Música, o la de Elvira Cebrián y Plo, que además de los premios habituales recuerda haber sido la ganadora del concurso de piano realizado en el Conserva-

499 Todas las solicitudes, así como otros documentos relativos a la provisión de esta plaza, se encuentran en el Leg. 26/13.

500 Leg. 26/10.

torio en 1874, cuyo premio eran unas alhajas<sup>501</sup>, y haber sido elegida para tocar en la inauguración del nuevo salón del centro. Tampoco se extiende demasiado Paula Lorenzo Perlado en su segunda solicitud, pero desvela que también obtuvo el primer premio de piano de El Fomento de las Artes en 1871 y que era profesora de piano y socia de honor y mérito del Ateneo de Señoras. Se constatan los estrechos lazos que había entre El Fomento de las Artes y el Conservatorio y la implicación de las mujeres ligadas a este con diversas iniciativas destinadas a la propagación de las artes y, en el caso del Ateneo de Señoras, con la formación femenina.

A diferencia de lo que sucedía años antes, aquí la solicitantes se consideran merecedoras de la plaza en base únicamente a sus méritos, sin alusiones personales, salvo en el caso de Carolina García Moreno, que añade que siendo huérfana de padre debe sostener a su madre “sin otros recursos que los que les proporciona su carrera”. No responde, desde luego, al perfil de una maestra aburguesada sin excesivas necesidades.

La solicitud más extensa es la ya citada de Lucila Moltó, que de forma prolija detalla los méritos obtenidos durante sus estudios de solfeo, piano, armonía y canto y los profesores con los que había estudiado, aclarando cualquier incidencia que pudiera enturbiar su expediente. Por ejemplo, al aparecer la nota de aprobado en varios cursos, explica que en aquella época era la única nota posible, para evitar el desmerecimiento que podría suponer no haber alcanzado el sobresaliente. Destaca que fue nombrada repetidora cuando aún no había terminado su carrera, siendo preferida por delante de otras que ya habían ganado el primer premio. Enumera las notas obtenidas por sus alumnas curso por curso desde que era repetidora, deteniéndose en explicar el porqué del único suspenso que obtuvo una de ellas (frente a diecinueve aprobadas, doce buenas, veintisiete notables y quince sobresalientes, presentando a examen entre ocho y diecisiete alumnas cada año), debido a que, aunque ella desaconsejó a la discípula que concurriera, ya que no la consideraba preparada, esta no tuvo en cuenta la advertencia. Además, como vimos, impartía clases de refuerzo, gratuitas, en su domicilio.

Muy interesante resulta la solicitud de Teresa Sarmiento. Era hija de Pedro Sarmiento, profesor de flauta del Conservatorio y reconocido intérprete, y de Concepción Revuelta, arpista del Teatro Real<sup>502</sup>. Poseedora de una prosa más rica que la de sus compañeras, advierte desde el principio de su carta sus propósitos: “Llamada la que suscribe a exponer en este documento sus cortos méritos así como algunas ideas acerca de lo que es y lo que debe ser la educación musical de la mujer”, felicita a los profesores del centro por haber planteado “una

501 En el capítulo dedicado a las alumnas ya se aludió a este concurso.

502 No hemos encontrado datos que confirmen si fue alumna del Conservatorio.

de las necesidades más imperiosas de estos tiempos, cual es educar a la mujer y abrir horizontes a su actividad en profesiones honrosas y adecuadas a sus facultades” al decidir proponer a una de las repetidoras del mismo para la plaza vacante. Insiste en la conveniencia de dicha decisión:

Acuerdos de esta índole contribuirán, repitiéndose, a promover la ilustración y su consecuencia más inmediata, la moralidad, en un sexo que tiene aún cerradas casi todas las puertas para una instrucción propia, independiente y digna. Es por tanto muy honroso y muy grato para la que suscribe concurrir a esta especie de certamen con el cual VE ha querido unir su nombre al de un adelanto que responde a tan altos y civilizados fines.

Aunque desgraciadamente no poseamos demasiados testimonios de estas mujeres, este demuestra que estaban comprometidas con las opciones que les ofrecía la sociedad en la que vivían. No deja de mostrar ciertos condicionamientos propios de la época: “Muchas mujeres han alcanzado considerable altura en la enseñanza de la música y aun de otras artes bellas menos adecuadas, por requerir mayor trabajo material, a las condiciones de nuestro sexo”, pero sí lamenta que aun así aún la enseñanza esté “encomendada, casi exclusivamente”, a los hombres. Reconoce que ello ocurre porque “con honrosas pero muy contadas ocasiones, la mujer no llega en la enseñanza al grado de perfección que el hombre alcanza”, lo cual justifica en un párrafo que no dice mucho en favor ni de las propias mujeres ni del centro en el que había estudiado, donde ejercía la docencia y en el que aspiraba a una mejor plaza:

La educación de la mujer es entre nosotros tan imperfecta, que a duras penas llegan algunas, las más beneficiadas, a poseer la habilidad de tocar un instrumento músico y transmitir después, copiándolas servilmente, las reglas que al aprender recibieron de sus maestros. Pocas, muy pocas tienen la fuerza de abstracción necesaria para separar en la enseñanza los detalles que son propios de la aptitud especial de cada discípulo, de las reglas invariables y fundamentales que son base de lo que aprendieron. Pocas también son las que, partiendo de los conocimientos adquiridos, aspiran a dar un solo paso en el camino de la perfección. La falta de conocimientos ajenos a la música; la falta de educación social; la falta del desarrollo intelectual que solamente produce el estudio son causas para que la enseñanza confiada a la mujer resulte casi siempre carente y poco eficaz, al par que muy ocasionada a desórdenes disciplinarios debidos a falta de carácter, de tacto social o de condiciones de respetabilidad en la profesora.

Expone lo que en cierta medida era una realidad, aunque caiga en ciertas contradicciones al acusar a muchas mujeres de falta de abstracción, de aspiraciones de perfección y de carácter, mientras culpa de ello a la falta de “conocimientos ajenos a la música” y de estudio en general. Precisamente apoya su solicitud en que ella sí tenía esas cualidades ya que la atención de “un padre dedicado durante largos años a la enseñanza de un instrumento músico, ha ocasionado

que la que suscribe haya recibido una educación, aunque modesta, bastante para servir de complemento y perfección a la musical que debe a ese Conservatorio”, citando los premios obtenidos, el ejercicio del puesto de repetidora sin sueldo “habiendo obtenido en su clase un resultado brillante”, conocimientos de armonía para acompañar, “conocimientos generales de geografía, historia, gramática, aritmética y demás asignaturas de la enseñanza elemental completa” y dominio de las lenguas francesa e italiana. Toda la exposición, más que para reivindicar una mejor formación femenina parece servirle para resaltar su superior preparación y erigirse en ejemplo de lo que debía ser una mujer bien formada<sup>503</sup>. Finalmente Teresa Sarmiento fue quien obtuvo esta plaza de auxiliar, siendo nombrada supernumeraria en diciembre de 1896.

### 3.3. Auxiliares

Esta figura fue la que sufrió más transformaciones durante este periodo. El reglamento de 1871 contempla la existencia de profesores auxiliares, nombrados a propuesta de la Junta de profesores, prefiriéndose a los premiados por la Escuela. Recibirían, según el caso, 750 o 1000 pesetas de sueldo anual. Mientras quedaran profesores excedentes estos tendrían prioridad para ocupar dichas plazas (así como las de numerarios). En 1877 se subieron los sueldos de 750 a 1000 pesetas, igualándose así el de todos los auxiliares, medida de la que se beneficiaron Francisca Samaniego y cuatro colegas masculinos en la misma situación<sup>504</sup>. En 1882 hubo otro aumento, a 1500 pesetas.

En 1882 Arrieta decidió, en claustro, dividir la enseñanza en superior, de la que se harían cargo los profesores de número, y elemental, responsabilidad de los auxiliares. Además sugirió que las plazas de estos se proveyeran alternativamente, una por oposición y otra por concurso, entre los alumnos premiados que hubieran hecho sus estudios en el centro, reformas que presentó a las autoridades competentes para su consideración<sup>505</sup>.

La Real Orden de 15 de mayo de 1884 estipulaba que las cátedras de solfeo se proveerían alternativamente una vez por concurso entre los auxiliares del centro de cualquier especialidad y otra por oposición. Esta norma ofreció una posibilidad de ascenso. Además, proponía cubrir todas las plazas de profesores auxiliares por oposición. La Real Orden de 16 de agosto de 1889 ordenaba

503 Bénard también analiza el contenido de esta carta, pero sin comentar la segunda parte, en la que Teresa Sarmiento enumera sus méritos (Bénard, H.: “Las profesoras de piano...”).

504 Legs. 23/21: 23-7-1877 y 23/37: 15-1-1878. Natalia del Cerro ya disfrutaba del sueldo de 1000 pesetas anuales.

505 Comunicación de Arrieta al Rector de la Universidad Central, 13-5-1882 (Leg. 25/51).

que las cátedras vacantes fueran desempeñadas, hasta su resolución, por los auxiliares de las asignaturas correspondientes, prohibiéndose el nombramiento de catedráticos interinos. En caso de no existir, se podrían nombrar auxiliares interinos gratuitos a propuesta de las Juntas de profesores. El Real Decreto de 11 de diciembre de 1896 reorganizaba el profesorado de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Manteniendo, lógicamente, a los profesores numerarios, recuperaba la figura de los supernumerarios y no contemplaba la de los auxiliares, facilitando el ascenso de estos (y también de los repetidores y honorarios) a las otras categorías cumpliendo ciertos requisitos de sueldo, antigüedad y premios obtenidos.

El Real Decreto de 10 de diciembre de 1897 establecía el nombramiento de auxiliares interinos gratuitos para desempeñar las cátedras vacantes. También esta figura, que se convirtió en la excusa para nombrar profesores sin retribución de forma casi incontrolada, fue suprimida en 1901 con la publicación del nuevo reglamento, desapareciendo los maestros gratuitos. Habían ejercido este puesto durante este tiempo, tras varios años como repetidoras, Lucila Moltó, Concepción Garriga, Pilar Muñiz, Purificación Maciá, Matilde Valcárcel, Soledad López, Adela García, Socorro Otuna, Elisa Álvarez, Sagrario Dueñas, Mariana Grelet, Emilia Palmer, Carmen Alcaide y Guadalupe Gallud, ninguna de las cuales accedió a una plaza con sueldo. La Real Orden de 22 de enero de 1902 ofreció una oportunidad a los auxiliares y repetidores que quedaron sin puesto con la normativa anterior, al ordenar que fueran ellos quienes ocuparan las posibles vacantes de profesores supernumerarios. Gracias a esta disposición Dolores Casanova fue la única auxiliar interina sin sueldo que obtuvo una plaza en el centro.

Existen además otras figuras, como interinos en el Real Decreto de 1896, sin más aclaración. Esta ambigüedad y el propio descuido o confusión que encontramos en muchas de las fuentes consultadas han complicado el estudio de la evolución exacta de las plantillas de profesores y de la carrera de algunos de ellos.

En definitiva, encontramos un vaivén de figuras que, aunque por una parte dificultó la estabilidad del profesorado, por la otra ofreció la oportunidad de realizar numerosos nombramientos de profesores gratuitos, recurso ampliamente utilizado por el Conservatorio para cubrir sus necesidades.

La plaza de auxiliar se convirtió, entre 1871 y 1896, en una de las más deseadas, ya que aseguraba un puesto dotado de cierta estabilidad y relativamente bien remunerado. Los auxiliares aparecen como profesores de la plantilla y tenían el mismo horario y obligaciones que los numerarios<sup>506</sup>. Así se acordó en 1872, igualando la participación de aquellos a la de los titulares en exámenes

---

506 En la *Memoria acerca...1892*, entre los profesores que habían pertenecido al establecimiento aparecen

y en derechos, ya que “reemplazan en sus funciones a los catedráticos numerarios”<sup>507</sup>. Pero en la práctica no tenían los mismos derechos. El más evidente es que no se les concedían los quinquenios (aumento de 500 pesetas anuales cada cinco años) de los que sí disfrutaban aquellos. Estos auxiliares reivindicaron en varias ocasiones la mejora de sus condiciones. En abril de 1878 Tomás Fernández Grajal, en nombre de sus compañeros, pedía un aumento de sueldo, ya que trabajaban lo mismo que los numerarios pero sin los beneficios del “cuerpo superior docente”<sup>508</sup>. Firmaban la carta los demás implicados, incluidas Francisca Samaniego y Natalia del Cerro. Las mujeres participaban también en las reivindicaciones laborales junto a sus compañeros. Arrieta apoyaba la petición para “el aumento de sus respectivos sueldos, teniendo en cuenta para ello la gran responsabilidad, trabajo e importancia que tiene el cargo que desempeñan en la enseñanza musical”<sup>509</sup>. En octubre del mismo año Arrieta informaba sobre el elevado número de alumnos y lo recargado de las clases, aun habiéndolos repartido entre los profesores de número, auxiliares, honorarios y repetidores. Aprovechaba la oportunidad de la creación de los nuevos presupuestos para que se tomara en cuenta el “cortísimo sueldo que disfrutaban los profesores auxiliares”<sup>510</sup>. Estos continuaron con sus reivindicaciones. En noviembre de 1880 solicitaban su equiparación con los auxiliares de universidad e institutos. Entre los firmantes también aparecen Natalia del Cerro y Francisca Samaniego<sup>511</sup>, no así Dolores Bernis, extraño en una mujer que ya entonces había dado muestras de una iniciativa poco común.

En un nuevo intento para mejorar sus derechos, Reventós y Almagro, en nombre de sus compañeros, solicitaron en diciembre de 1882 opción a concurso en las vacantes de número<sup>512</sup>. En este caso solo aparecen firmas de hombres, sin que figuren las de Dolores Bernis, Francisca Samaniego, Natalia del Cerro y Laura Romea<sup>513</sup>. Cabe preguntarse si no tenían interés en alcanzar una plaza nu-

---

auxiliares de este periodo, sin especificar la figura docente. Sin embargo, Elisa Arenas, supernumeraria en la etapa anterior, no figura.

507 El Ilmo. Sr. Rector de la Universidad Central, dando un traslado de la orden emitida por la Dirección General de Instrucción Pública acerca de los profesores auxiliares, 19-6-1872 (Leg. 20/70).

508 Solicitud del 9-4-1878 (Leg. 23/48).

509 Traslado al Director General de Instrucción Pública de la solicitud firmada por los auxiliares, 12-4-1878 (Leg. 23/48; AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105).

510 Comunicación dirigida al Director General de Instrucción Pública, 16-10-1878 (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105).

511 AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: 11-11-1880.

512 Solicitud del 18-12-1882 (Leg. 25/85).

513 Estamos omitiendo en toda esta información el nombre de Concepción Sampelayo, auxiliar de declamación, ya que no nos estamos ocupando de esta enseñanza en este trabajo. Aun así, creemos interesante

meraria. Sabemos que no era así en el caso de Bernis, que poco después realizó la oposición correspondiente para ello, pero desconocemos por qué no aparecen las demás. Laura Romea, como se ha visto más arriba, había solicitado una plaza de ese tipo para su ingreso en el centro. Si extraño nos parece que, en este momento y en contradicción con la actitud mostrada en otras ocasiones, estas profesoras manifestaran esta aparente falta de interés y ambición, peor sería la posibilidad de que sus compañeros no hubieran querido contar con ellas para esta reivindicación.

Esta solicitud se complementa con la realizada un mes después, en la que tampoco participaron las profesoras, pidiendo derechos para ascender. Los auxiliares firmantes manifestaban considerarse “desposeídos de todo progreso y aliciente en su carrera, por cerrarles el paso el reglamento” y en desventaja con los auxiliares de otros centros, y pretendían ser tenidos en cuenta para los concursos para las vacantes de maestros numerarios, ya que entre ellos había algunos con méritos como varios años de servicio, haber sido nombrados reglamentariamente, haber obtenido premios durante sus estudios, haber merecido terna en alguna oposición y “haber escrito alguna obra declarada de utilidad para la enseñanza”. Las profesoras cumplían los dos primeros requisitos y en algunos casos el tercero, pero hasta ese momento ninguna había opositado y solo Dolores Bernis había escrito un tratado para la enseñanza. Esta última petición llevó a la creación de distintas comisiones cuyos trabajos desembocaron en la Real Orden de 15 de mayo de 1884 que dictaminaba que en lo sucesivo las plazas de numerarios vacantes se proveerían alternativamente una por concurso entre auxiliares de la misma materia y otra por oposición, y las de auxiliares por oposición<sup>514</sup>. La lucha por conseguir unas condiciones dignas para todos los profesores del Conservatorio fue una constante a lo largo de este periodo.

### 3.3.1. Las profesoras auxiliares

Todas las profesoras auxiliares<sup>515</sup> de este periodo fueron nombradas a propuesta del claustro antes de 1884, previamente por lo tanto a que fuera necesario realizar una oposición para acceder al puesto<sup>516</sup>.

---

consignar el dato.

514 Los detalles de las solicitudes y el proceso que encaminó a la publicación del real decreto se encuentran en AGA, Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: 18-1-1883.

515 Nos referimos aquí a las auxiliares con sueldo o las interinas. Consideramos a los auxiliares interinos sin sueldo similares a los repetidores, a pesar de la existencia de sutiles diferencias, como explicamos en el apartado correspondiente. También excluimos de este apartado a los citados auxiliares interinos sin sueldo existentes entre 1898 y 1901 y acerca de los cuales también se ha hablado.

516 Tal y como figuran en la tabla de las profesoras, fueron auxiliares con plaza Natalia del Cerro, Francisca

Entre ellas figura Francisca Samaniego, esposa de José Gainza, el cual era auxiliar de solfeo desde 1870. Se casaron en 1873, hecho que se reseñó en la prensa: “Ayer contrajo matrimonio la conocida y brillante profesora de piano doña Francisca Samaniego con el reputado profesor del Conservatorio D. José Gainza”, asistiendo a la boda personalidades como Arrieta, Zabalza, Peña y Goñi y a la que estaba invitado Eslava, que no pudo asistir<sup>517</sup>. Destaca el hecho de que, en la noticia, ella aparezca en primer lugar y se subraye su relevancia profesional.

A principios de 1874, unos meses después de su matrimonio, Francisca Samaniego fue nombrada honoraria a propuesta de la Junta de profesores<sup>518</sup>. En septiembre del mismo año auxiliar de piano con el sueldo de 750 pesetas<sup>519</sup> que, al igual que el de sus compañeros en la misma situación, ascendió a 1000 pesetas en 1877 y a 1500 en 1882. Quedó viuda este año, con dos hijos pequeños<sup>520</sup>. Como cumplía los requisitos necesarios, fue nombrada supernumeraria en diciembre de 1896, puesto que ocupó hasta su fallecimiento.

Dámaso Zabalza, que había sido su maestro<sup>521</sup>, le dedicó una de sus obras: “a la eminente y distinguida pianista D<sup>a</sup> F<sup>a</sup> Samaniego de Gainza, profesora de la Escuela Nacional de Música”<sup>522</sup>.

A diferencia de la noticia sobre su boda, en la aparecida con motivo de su fallecimiento una vez más se invisibiliza la carrera profesional de una mujer, apareciendo como “viuda de Gainza y madre política del Catedrático electo del Instituto de Pontevedra, D. Julio Blanquer, querido amigo”, sin ninguna alusión a su larga carrera como docente<sup>523</sup>. Sí se recordó y lamentó su fallecimiento en el habitual discurso del director en 1903, junto al de Vicente Carvajal, interino de contrabajo:

---

Samaniego, Teresa Sarmiento, Dolores Bernis, Laura Romea y Adela Ramírez Maroto, y auxiliares interinas con sueldo Paula Lorenzo (propuesta para cubrir de forma interina la plaza de Emilio Serrano mientras este estaba en Roma, pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en esta ciudad, y siendo aceptada “por aclamación” del claustro - *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 1-7-1885-), Rosa Izquierdo, María Peñalver (ocupó la plaza de Emilio Serrano, tras Paula Lorenzo), Socorro Otuna, Emilia Martínez Capellán y Enriqueta Dutrieu.

517 *El Imparcial*, Año VII, Nº 2159, 24-5-1873.

518 Leg. 21/37.

519 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 20-9-1874.

520 Leg. 26/14. Tenía un hijo y una hija, que en 1884 tenían seis y nueve años, respectivamente.

521 En las Actas de 1870 anotaba su “brillantísima disposición”. Zabalza no escatimaba halagos hacia sus alumnas: de María Abella consideraba que tenía una “colosal disposición” (*Actas*, 1889).

522 “12 estudios de mecanismo 1<sup>er</sup> año de piano. Ob. 66” y “12 estudios de mecanismo 2<sup>o</sup> año de piano. Ob. 67”. Se encuentran en el RCSM bajo las signaturas S/8235 y S/8236 respectivamente. Recordemos que Zabalza también había dedicado una obra a Encarnación Lama. Parecía tener especial aprecio a sus compañeras.

523 *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XV, Nº 608, 24-3-1903.

[...] fueron alumnos distinguidísimos de la Escuela Nacional de Música y Declamación, al extremo de que en ella misma hallaron la justa recompensa de sus méritos, llegando a la ambicionada categoría de profesores los discípulos de año. Hace aun más sensible su pérdida la consideración de que por la edad que tanto una como otro contaban, parecía que el arte y la enseñanza podían todavía esperar abundantes y sazonados frutos de su celo y experiencia... pero la muerte es ciega como la fuerza del rayo, que lo mismo abate al fuerte roble que a la vestusta encina.<sup>524</sup>

Aun siendo una de las plazas más deseadas y asequibles para las mujeres en este periodo, el deseo de ejercerlas no impedía que las circunstancias familiares se impusieran en algún caso. Adela<sup>525</sup> Ramírez Maroto, que la obtuvo a petición propia y tras ser aprobada por el claustro en 1875, apenas llegó a ejercer: nombrada en el mes de mayo, renunció en septiembre del mismo año porque “debiendo tomar estado la que suscribe, en un plazo mucho más breve de lo que pensaba cuando en 25 de mayo último se dignó VI nombrarla Profesora auxiliar de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y no pudiendo con este motivo continuar en el desempeño de tan honroso cargo, ruega a VI se digne admitirle la renuncia que del mismo hace”<sup>526</sup>. Contaba con treinta y tres años, una edad elevada para contraer matrimonio en la época. Saldoni afirma que fue repetidora dos años, circunstancia de la que no tenemos constancia; es posible que lo fuera durante sus estudios, pero que lo dejó por “las muchas lecciones particulares que la ocupaban todo el día”<sup>527</sup>. También hay informaciones acerca de que era una reconocida pianista, actividad que abandonó para dedicarse a la enseñanza<sup>528</sup>. Con motivo de su fallecimiento, en 1916, aparece en la prensa como “viuda de Samaniego”, sin alusiones a su pasado artístico, un ejemplo más de la omisión de la actividad pública de las mujeres<sup>529</sup>.

Acerca de los nombramientos de Teresa Sarmiento<sup>530</sup>, Laura Romea y Dolores Bernis ya se ha hablado en otros apartados. Los casos de las dos primeras,

524 *Memoria del curso de 1902 a 1903...*

525 También aparece como Adelaida y Adelina.

526 *Expedientes personales*: Adela Ramírez Maroto. Recordemos que en esta plaza se reincorporó a Encarnación Lama. Al ser esta nombrada de nuevo numeraria unos días después, se decide suprimir esta plaza de auxiliar, dotada con 1000 pesetas, y crear dos de 500, aunque en la reglamentación no existían plazas con esa dotación, ni tenemos constancia de que se cubrieran (AGA: Educación, (05) 16 32/16342. Ant. Leg. 6105: 8-10-1875).

527 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 220-221.

528 Dulín Iñiguez, Ana: “Ramírez Maroto, Adelina”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 30. En esta entrada no figura el año de su muerte, que consignamos en este trabajo.

529 *El Globo*, Año XLII, N° 14081, 16-11-1916.

530 Fue propuesta para la plaza de auxiliar por el director, previo el concurso del que hablamos.

así como el de Francisca Samaniego, son ejemplos de mujeres que accedieron a una carrera musical probablemente favorecidas o impulsadas por pertenecer a familias dedicadas a este campo.

A pesar de la presencia de estas profesoras, en principio en las mismas condiciones que sus compañeros, aunque en menor número, se dan ejemplos de cómo las convenciones de la época y los impedimentos que tenían las mujeres para acceder a ciertos estudios se imponen en determinadas situaciones. En 1882, ante la necesidad de cubrir la vacante de auxiliar de solfeo producida por el fallecimiento de José Gainza se pidió, en Junta de profesores, una lista de honorarios y repetidores para elegir a los candidatos. Aunque en ella aparecían hombres y mujeres<sup>531</sup>, una vez comprobados los méritos ninguna de estas fue propuesta. Pinilla hizo notar la conveniencia de elegir a una de ellas para el puesto atendiendo a que había el doble de alumnas matriculadas que de alumnos. Este comentario se presta a una doble lectura. Por un lado, parece indicar la confianza depositada en la profesionalidad de las posibles profesoras, ya que no era una condición necesaria que las alumnas asistieran a clases regentadas por maestras. Pero, por otro, podría reflejar la actitud paternalista, frecuente en la época, según la cual no se consideraba que las mujeres necesitaran una formación igual a la de sus compañeros ni, por tanto, que sus profesoras poseyeran la misma preparación que sus colegas masculinos. Ante el comentario de Pinilla, el director manifestó que en las juntas del Consejo de Instrucción Pública se daba gran importancia a todo lo referente a la instrucción de la mujer, lo cual prueba, de nuevo, que era un tema relevante en este periodo, aunque Arrieta no añadió nada más. Hernando contestó que si bien estaba conforme con esa idea, no lo estaba en colocarlas en puestos como el que se trataba, “donde son necesarios conocimientos superiores de armonía y composición unidos al del instrumento o enseñanza que ha de desempeñar”<sup>532</sup>. Esta observación no deja de ser llamativa, ya que la asignatura de la que se estaba tratando era solfeo, aunque su comentario abarcaría todas las materias, en la cual ejercían en ese momento al menos dos profesoras: una auxiliar (Laura Romea) y una numeraria (Encarnación Lama). Por otra parte las alumnas accedían a las enseñanzas de armonía y composición desde hacía tiempo, en muchos casos con el propio Hernando, por lo que debían existir mujeres con la formación adecuada. Es posible que las candidatas no cumplieran

531 Integran la lista de repetidores y honorarios en esa fecha los siguientes nombres: “Sres. Santamarina, Cobeña, Sainz del Castillo, Monge, Pérez Irache, Montalbán; y las Srtas. Rosa Izquierdo, Paula Lorenzo, Sarmiento, Moltó, Cebrián, Carolina García”. Se añade a Salvador Sánchez Bustamante, primer premio de armonía, composición y piano, jurado en varios concursos y suplente en alguna ocasión, a Antonio Trueba, también premiado en composición y piano, y a los Sres. Brull y Ruiz.

532 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 7-3-1882.

los requisitos, aunque al menos Lucila Moltó y Paula Lorenzo habían cursado estudios de armonía. La presunción por parte de Hernando de que no había mujeres que los poseyeran es una muestra más de la opinión acerca de la incapacidad de estas para asimilar y desarrollar dichos conocimientos, paradójica en un profesor de armonía que había manifestado en numerosas ocasiones opiniones muy positivas acerca de las capacidades de sus discípulas.

Varios meses después, ante la necesidad de cubrir otra plaza de auxiliar, la actitud fue muy diferente<sup>533</sup>. La plaza vacante era la que ocupaba Dolores Bernis. Hubo un debate sobre la asignatura más necesitada de docentes, concluyendo que era la de piano. Se prescindió de la de arpa por considerarse suficiente una sola maestra. Se decidió también que, habiendo muchas más alumnas que alumnos y habiéndose cubierto el año anterior dos plazas con dos señores profesores, era oportuno y equitativo proponer a una de las profesoras que presentara mayores méritos<sup>534</sup>. Parece que la observación hecha en su momento por Hernando no tuvo más consecuencias, o bien para la enseñanza de piano no consideraron tan relevantes los conocimientos de armonía y composición. Por otra parte, es muy llamativa esta preocupación por que hubiera equidad en los nombramientos entre docentes de ambos sexos. En realidad, en lo que se refiere a la labor de hombres y mujeres, todo indica que, en general, no existían sospechas de que la labor de ellas pudiera ser inferior a la de ellos. En más de una ocasión se sustituyó a profesores por profesoras. Ya hemos visto como la clase de Emilio Serrano estuvo a cargo de dos profesoras durante su viaje a Roma. Pero hay otros casos, como el de Socorro Otuna, que fue contratada como auxiliar interina para cubrir la plaza de Clemente Santamarina en la clase de armonía tras el fallecimiento de este<sup>535</sup>. En realidad, la plaza que este ocupaba en la clase de armonía se cedió a Socorro Otuna para la de solfeo. Esta profesora había sido cesada también del puesto de auxiliar interina de la clase de solfeo<sup>536</sup>, un mes antes, para poner en su lugar a Emilia Martínez Capellán, por alguna razón que desconocemos. Por otra parte, esta tardó más de dos semanas en incorporarse al puesto<sup>537</sup>. El hecho de que volvieran a contar con Socorro Otuna prueba la confianza en su labor, el

533 Aunque ya hemos hablado de este caso, consideramos relevante recordarlo.

534 *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 5-7-1883. En el epígrafe anterior analizamos las solicitudes de las candidatas.

535 Aunque no tenemos la fecha exacta, podemos afirmar que falleció en mayo de 1893, completando la información aparecida en Sobrino, Ramón: "Santamarina Guijarro, Clemente", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 743, donde no figura este dato.

536 Había sido nombrada directamente a propuesta del director, sin pasar por el claustro.

537 *Expedientes personales*: Socorro Otuna. No sabemos por qué este documento se encuentra en el expediente de Socorro Otuna y no en el de Emilia Martínez Capellán.

interés por facilitarle una plaza en el centro y, probablemente, la idea de que su anterior sustitución fue una injusticia. De hecho, en el borrador de la comunicación del director del Conservatorio al Director General de Instrucción Pública informando de la incorporación de Martínez Capellán, hace notar (aunque este párrafo está tachado) los inconvenientes que había causado tal cambio de profesoras. Enlazando con la polémica descrita más arriba acerca de las mujeres y la armonía, Socorro Otuna había ganado un primer premio de esta disciplina. En 1903, ya fuera del centro, solicitó la plaza supernumeraria de armonía vacante por fallecimiento de Juan Cantó<sup>538</sup>, prueba indiscutible de que sí había mujeres con conocimientos, capacidades y deseos de encargarse de esta materia.

Ambos nombramientos fueron breves, ya que en agosto del mismo año se suprimieron tres plazas de auxiliares, encontrándose las dos entre ellas<sup>539</sup>. Tras el cese Martínez Capellán fue nombrada honoraria pero parece que abandonó el centro. Socorro Otuna continuó como repetidora de solfeo hasta 1896 y desde esa fecha como auxiliar de piano sin sueldo hasta 1901, cuando las plazas gratuitas fueron suprimidas. Además de la plaza de armonía, solicitó otra de piano en 1904, sin conseguir ninguna de las dos<sup>540</sup>.

Tanto Natalia del Cerro como Francisca Samaniego y Teresa Sarmiento habían sido nombradas a propuesta del claustro, sin haber competido con otros aspirantes masculinos. La primera oposición tras la Real Orden de mayo de 1884 fue para una plaza de piano, vacante por haber ascendido Antonio Sos a numerario de solfeo. La convocatoria apareció en prensa, resaltando *La Correspondencia Musical* que por primera vez podían presentarse mujeres a una oposición para una plaza de auxiliar de piano, afirmación que muestra un profundo (y desconcertante, ya que en este diario se publicaban todo tipo de noticias relacionadas con el centro) desconocimiento del funcionamiento del Conservatorio, dado que era la primera vez que se cubría una plaza de auxiliar mediante este procedimiento. En cualquier caso, resulta muy interesante se cómo expresa este hecho. Tras transcribir el programa de los exámenes, el autor del artículo añade:

Una interesante noticia: a dichas oposiciones pueden concurrir las señoras a disputar la plaza al sexo fuerte, siendo de advertir que esta circunstancia ocurre ahora por primera vez en esta clase de certámenes. No se dirá, pues, que la mujer no va ensanchando su esfera de acción y que el hombre la tiene relegada

538 *Expedientes personales*: Socorro Otuna. En la *Historia...* de Sopena figura como Socorro Otuna, “repetidor” en 1893 (Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 249). Lo cierto es que este año comenzó a ejercer, dado que el nombramiento se produjo en diciembre de 1892.

539 Fue cesada de esta plaza por Real Decreto de 31-8-1893 suprimiendo tres plazas de auxiliar del Conservatorio tras la aprobación de los presupuestos del Estado.

540 *Expedientes personales*: Socorro Otuna.

a los cuidados domésticos con menoscabo del progreso científico y artístico de la humanidad.<sup>541</sup>

Significativo comentario que ilustra el debate acerca de los límites de la educación y el trabajo de las mujeres. Lo curioso es que destaque la posible presencia de mujeres en estas oposiciones pareciendo olvidar no solo que era la primera vez que se realizaban para acceder a esas plazas sino que ya había varias auxiliares (Natalia del Cerro, Teresa Sarmiento, Francisca Samaniego y Laura Romea) y tres numerarias, entre ellas Dolores Bernis, que lo era por oposición.

A dicha oposición se presentaron cuatro hombres<sup>542</sup> y una mujer, María Peñalver, repetidora desde 1884. Entre los candidatos se encontraban Javier Jiménez Delgado y Andrés Monge, ambos ligados al centro. Celebradas las oposiciones en noviembre de 1886, tras dos votaciones ganó Jiménez Delgado, quedando segundo Andrés Monge y tercera María Peñalver. Ambos maestros ya se habían presentado a la oposición para la plaza numeraria vacante por fallecimiento de Teobaldo Power, que ganó José Tragó, en 1884<sup>543</sup>. El primero, además, había quedado segundo en otra oposición en 1882. Enlazando con las consideraciones sobre las mujeres y el estudio de la armonía, hay que apuntar que María Peñalver, junto a los opositores Salvador Albiñana y Andrés Monge, no tuvo que realizar una de las pruebas, consistente en “armonizar un bajete”, por tener “aprobado el estudio de la armonía en esta Escuela”<sup>544</sup>. No serían tan escasos los conocimientos que recibían las alumnas de esta materia cuando eran eximidas de la realización de pruebas para demostrar sus conocimientos, asumiendo que ya los poseían. María Peñalver fue nombrada honoraria en 1887, y el mismo año auxiliar interina para sustituir a Emilio Serrano, puesto que estaba desempeñando Paula Lorenzo. Cuando tuvo que abandonar la interinidad, suponemos que siguió impartiendo clases como honoraria. En 1890 se presentó a otra oposición para una plaza de auxiliar de piano, junto a Andrés Monge (honorario, auxiliar interino y repetidor con gratificación) y José Mondéjar (repetidor con gratificación). Los ejercicios se celebraron en noviembre de 1891, quedando en primer lugar Andrés Monge, en segundo María Peñalver y en tercero José Mondéjar<sup>545</sup>. Ya vimos que su presencia en

541 *La Correspondencia Musical*, N° 223, 9-4-1885.

542 Otros tres, entre ellos Salvador Bustamante y Pedro Fontanilla, profesores del centro, presentaron la solicitud pero no participaron en las pruebas.

543 Leg. 26/80.

544 Acta de la sesión de 14 de noviembre de 1886 (Leg. 27/1: Expediente de la convocatoria a las oposiciones que han de verificarse en esta Escuela para la provisión de la plaza vacante de Profesor auxiliar de piano, por ascenso de D. Antonio Sos, a la de número de solfeo).

545 Leg. 29/39.

estos ejercicios fue uno de los argumentos esgrimidos por Monasterio para defender a María Peñalver cuando fue cesada de su plaza de repetidora con gratificación para ser sustituida por Adela Cristóbal Portas.

Hubo otra oposición, en 1891, en la que compitieron mujeres y hombres, para cubrir la plaza de auxiliar vacante de solfeo por haber ascendido Antonio Llanos a numerario. Se presentaron catorce solicitudes, entre ellas las de Elvira Pérez Donaz, Ascensión Martínez Ramírez y Eulogia Oteiza, aunque esta última y otro de los candidatos renunciaron antes del comienzo de los ejercicios. Durante estos, se consideró que cuatro aspirantes masculinos no poseían la capacidad suficiente para optar a la plaza y se realizó la votación entre los demás, quedando en primer lugar Salvador Sánchez Bustamante, que ya se había presentado al menos a otra oposición para numerario en 1883<sup>546</sup>. En las votaciones para resolver el puesto de los demás opositores, quedaron las últimas Ascensión Martínez Ramírez y Elvira Pérez Donaz, circunstancia no muy halagüeña<sup>547</sup>.

Los casos de oposiciones a auxiliar descritas aquí y la que ganó Pilar Fernández de la Mora a numeraria son los únicos casos encontrados en los que se presentaron mujeres junto a hombres para la misma plaza. Ya se ha recalado la extrañeza que produce el hecho de que habiendo pasado por las aulas del Conservatorio tantísimas alumnas y estando tan extendida su presencia en la enseñanza musical no hubiera más candidatas. Muchas de ellas pretendían puestos remunerados, por lo que no sería una explicación un cierto conformismo con unas plazas gratuitas que como mucho les ayudaban en su actividad privada. Resulta más plausible pensar que no se consideraran preparadas para competir con hombres, como apuntaba Teresa Sarmiento, a pesar de los muchos años de estudios, que consideraran que hacerlo les daría mala imagen o que tuvieran otras aspiraciones (por ejemplo formar una familia) y no quisieran comprometerse con un trabajo que exigiría una mayor dedicación.

### 3.4. Supernumerarias

La figura de profesor supernumerario, eliminada en 1866 con retribución y en 1868 sin ella, no reapareció hasta 1896. Según el Real Decreto de 11 de diciembre de 1896 habría un máximo de dieciocho supernumerarios, cuyo orden de provisión se concretaba<sup>548</sup>.

Gracias a este real decreto ascendieron a supernumerarias Francisca Sama-

546 Leg. 25/87.

547 Leg. 29/68 dupl.

548 Véase Apéndice 2.3.

niego, Laura Romea, Paula Lorenzo, Teresa Sarmiento, María Peñalver<sup>549</sup> y Enriqueta Dutrieu<sup>550</sup>.

Sofía Salgado lo hizo en 1897, cuando cumplió diez años en el cargo de honoraria con clase<sup>551</sup>. Aunque su nombramiento se realizó teóricamente por cumplir una de las condiciones contempladas en la ley<sup>552</sup> (profesor honorario con al menos doce años de servicio ininterrumpido y que hubiera ganado los premios correspondientes), en realidad no era así. Es posible que se tuvieran en cuenta los años que llevaba, además, como repetidora, o que alguien intercediera por ella.

De todas estas supernumerarias, solo Laura Romea obtuvo una plaza de numeraria. Francisca Samaniego apenas ocupó el puesto seis años, falleciendo en 1903. Teresa Sarmiento trabajó hasta 1914, año de su muerte. María Peñalver tuvo que jubilarse en 1923 “por imposibilidad física”<sup>553</sup>. Sofía Salgado lo hizo en 1933<sup>554</sup>. Enriqueta Dutrieu se jubiló en 1940. Sufrió los efectos de la Guerra Civil española: como ocurrió con otros trabajadores, el director del Conservatorio envió el 23 de mayo de 1939 un informe al Jefe del Servicio de Escuelas Especiales en el Ministerio de Educación Nacional “sobre la conducta moral, social y política de Doña Enriqueta Dutrieu”, afirmando “que los muchos años de convivencia artística y docente con la interesada me permiten afirmar [...] su conducta moral, política y social nada dejan que desear, habiendo desempeñado su cargo hasta el 18 de julio de 1936 con verdadero entusiasmo”<sup>555</sup>.

Paula Lorenzo abandonó el centro de una forma un tanto abrupta. A comien-

549 El ministro de Fomento, Aureliano Linares Rivas, remitió a Jesús de Monasterio el nombramiento de María Peñalver, “para el que [Monasterio] había interesado al Sr. Director General de Instrucción Pública” (Documentación de J. de Monasterio, 3/546). María Peñalver debía gozar del especial respeto de Monasterio: ya vimos los elogios que le dedicó cuando fue cesada de su plaza de repetidora con gratificación en diciembre de 1895 nombrando en su puesto a Adela Cristóbal Portas.

550 También lo hicieron los profesores Juan Cantó, Avelino Fernández, Tomás Lestán, Javier Jiménez Delgado, Andrés Monge, Saturnino Sainz, José Mondéjar, Robustiano Montalbán y Salvador Sánchez Bustamante.

551 Ejerció como supernumeraria hasta su jubilación en 1933. Se presentó para una plaza como numeraria en 1931, sin éxito.

552 Comunicación del Rector de la Universidad Central dirigida al Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, 10-11-1897 (*Expedientes personales*: Sofía Salgado).

553 *Expedientes personales*: María Peñalver. Con los aumentos correspondientes llegó a alcanzar el sueldo de 3500 pesetas anuales.

554 Alcanzó, en 1931, el sueldo de 4000 pesetas anuales (*Expedientes personales*: Sofía Salgado y Raimundo).

555 Comunicación del director interino (tachado) del Conservatorio al Jefe del Servicio de Escuelas Especiales en el Ministerio de Educación Nacional, con fecha 23-5-1939, “Año de la Victoria”, en respuesta al informe solicitado el 11 de mayo, a fin de incoar el expediente de depuración de esta profesora (*Expedientes personales*: Enriqueta Dutrieu). Actualmente apenas disponemos de datos personales sobre esta maestra, por lo que no sabemos si estuvo implicada en actividades políticas que pudieran haber causado problemas con el régimen. Alcanzó el sueldo de 5000 pesetas.

zos del curso 1908-1909 alegó no poder reincorporarse por motivos de salud, pero ante su incomparecencia durante todo el año, en noviembre de 1909 el subsecretario de la sección de Bellas Artes pidió explicaciones a Tomás Bretón. Este confesaba pensar que el motivo alegado no era cierto y que tampoco lo había justificado. Añadía que, aunque no por ella, sabía que había ingresado en una comunidad de religiosas. Aun así reconocía que hasta entonces su conducta profesional, celo en la enseñanza y competencia habían sido dignos de encomio. De este modo abandonó Paula Lorenzo su puesto<sup>556</sup>.

En el Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación del 14 de septiembre de 1901<sup>557</sup> se ordenaba que los supernumerarios fueran nombrados a propuesta del claustro, prefiriéndose a los premiados por el centro. Este reglamento suprimía las plazas de auxiliar interino sin sueldo, única figura gratuita existente en ese momento. Un número significativo de profesores, entre veinte y veinticinco, se vio afectado por esta decisión. Como ya se ha apuntado, en lo que parece un gesto para compensar a dichos maestros, se publicó una Real Orden el 22 de enero de 1902 ordenando que se cubrieran las vacantes de supernumerarios con los que fueron repetidores y auxiliares de la Escuela Nacional de Música y Declamación, siendo preferidos los premiados, para lo cual se elaboró una lista con los siguientes nombres: Martín Boj, Venancio Monge, Antonio Cobeña, Florencio Larrauri, José Robles, Luis Morro, Melecio Brull, Camilo Coll, Antonio Sánchez-Jiménez, Julio Francés, Lucila Moltó, Concepción Garriga, Pilar Muñiz, Purificación Maciá, Adela García Duque, Soledad López San Román, Emilia Palmer, Socorro Otuna, Carmen Alcaide y Mariana Grelet. Sin embargo ninguna de estas mujeres ascendió, sin que sepamos si no tuvieron la ocasión o la tuvieron y la rechazaron. Sí sabemos que Carmen Alcaide, apelando a aquella Real Orden, y conocedora de la existencia de dos vacantes, solicitó una de ellas en 1903, añadiendo sus méritos. Insistió en 1907 y 1909, sin llegar a obtener la ansiada plaza. No conocemos los detalles de las supuestas vacantes ni las respuestas que recibió la interesada.

Curiosamente, como consecuencia de la Real Orden solo fueron nombrados dos supernumerarios, Dolores Casanova y José María Guervós<sup>558</sup>, ninguno de los cuales figuraba en la lista anterior. El no aparecer en ella no fue un obstáculo para que algunos profesores solicitaran una plaza amparándose en esta disposición. Este fue el caso, por ejemplo, de Asunción Mejuto y de Juan Ribera, que

556 *Expedientes personales*: Paula Lorenzo Perlado. En 1925 solicitó un certificado de los servicios prestados.

557 Publicado en *Gaceta de Madrid*, N° 258, 15-9-1901.

558 *Memoria del curso de 1903 a 1904...*

solicitaron ser incluidos en dicha orden y disfrutar de los mismos derechos<sup>559</sup>.

En cuanto a los profesores que sí estaban incluidos en la lista, Venancio Monge ascendió en 1904<sup>560</sup> y José Robles en 1910<sup>561</sup>. Melecio Brull fue nombrado interino de solfeo en octubre de 1915<sup>562</sup>. Al parecer, ninguno de los demás se reincorporó al Conservatorio. Como vemos, no fueron solo mujeres las que no se acogieron a esta oportunidad.

Ya en el siglo XX hubo profesoras que habían realizado sus estudios en el periodo que nos ocupa. Para conocer algunos casos, remitimos al Diccionario que forma parte de este trabajo.

---

559 *Expedientes personales*: Asunción Mejuto Martín. Nombrada honoraria en 1893, no disponemos de documentos que demuestren que impartiera clase.

560 *Expedientes personales*: Venancio Monge.

561 Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 240.

562 Acta de posesión 12-12-1915 ("Varios", Rollo 20).



## **IV. REPERCUSIÓN DE LA FORMACIÓN RECIBIDA EN EL CONSERVATORIO: MUJERES MÚSICAS**

La formación recibida en el Conservatorio permitió a muchas mujeres el desarrollo de una carrera profesional ligada a la música, desplegada en cuatro ámbitos que se analizan en este apartado: docencia, interpretación instrumental, canto y composición.

### **1. MUJERES MÚSICAS**

Para comprender la actividad musical femenina hay que aclarar varios conceptos. Uno de ellos, aunque parezca obvio, es el de músico. Después, hay que clarificar a qué nos referimos cuando hablamos de mujeres músicas. En el primer caso, algunas definiciones tomadas de varios diccionarios muestran distintas concepciones: “persona que compone música o toca algún instrumento”<sup>1</sup>, quizás algo limitada; “persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor”<sup>2</sup>, algo más amplia; o “persona que ejerce, profesa o sabe el arte de la música”<sup>3</sup>, definición aún más abierta.

En general, se considera músicos a los intérpretes, a los directores y a los compositores. Se sobreentiende que para ello no solo deberán considerarse profesionales, sino que deberán disfrutar de un cierto éxito. Hay muchas otras actividades ligadas a la música, pero a menudo parecen no existir. Por ejemplo, la indispensable dedicación docente es frecuentemente considerada una labor de segunda categoría, el refugio de los que no han tenido la capacidad o la suerte de triunfar. Aún hoy en día la diversificación de las actividades musicales está mal considerada.

---

1 Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Tomo II, 2ª edición, Madrid, Gredos, 1998, p. 418.

2 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, vigésima segunda edición, 2001, p. 1559.

3 *Diccionario enciclopédico Salvat*, 2ª edición, Barcelona, Salvat, 1952.

Esta visión, en el siglo XIX, en algunos casos y entornos, es especialmente acusada. Es un periodo en el que prima la exaltación del virtuoso y del genio creador. A las mujeres, por numerosos motivos, les resultaba (y les resulta) especialmente complicado ajustarse a este perfil. Como consecuencia, y aun cuando su actividad musical fuera destacable, el hecho de desarrollarse habitualmente en los terrenos menos prestigiados ha influido en su ocultación y desvalorización. Siguiendo esta línea, las primeras investigaciones de la musicología feminista se volcaron en la recuperación de compositoras que pudieran figurar junto a los grandes compositores<sup>4</sup>. Se ha obviado, en gran medida, a las intérpretes, y aún más a las docentes, las estudiosas, las mecenas, etc., si bien eso está cambiando. Sin embargo, para comprender con mayor precisión la relación entre mujeres y música es necesario conocer a aquellas trabajadoras anónimas cuya labor, aunque modesta en muchos casos, es relevante tanto en su momento como para entender su papel en la historia. Tal y como apunta Ballarín:

Sin embargo, todavía será necesario rescatar muchas más mujeres singulares del olvido, pero recordando que es necesario comprender y explicar la formación y surgimiento de estas mujeres con respecto a las demás de su sexo y clase social, así como sus relaciones con los varones y la interacción entre su vida pública y privada, so pena de correr el riesgo de quedarse con una tribuna de elite poco representativa de la experiencia colectiva de las mujeres.<sup>5</sup>

En cualquier actividad musical, como en cualquier otro campo, hay una jerarquización por razones de género. La actividad interpretativa y docente de los hombres, aunque por debajo de la compositiva, a menudo es ensalzada. La primera, cuando es ejercida por las mujeres, es considerada una tarea emocional, irracional, y por tanto carente de mérito; su acceso a los instrumentos se encuentra limitado por numerosos prejuicios. Se tolera la labor de las mujeres cantantes, si bien la dedicación profesional se ve acompañada de connotaciones morales negativas. La docencia se considera una actividad natural para ellas, pero casi irrelevante en su caso, lo máximo a lo que pueden aspirar dada su incapacidad para tareas más nobles, y, en cualquier caso, salvo contadas excepciones, no se espera que aporten nada de provecho a sus (normalmente) alumnas. Si el haber sido discípulo de ciertos maestros puede ser un mérito, parece que, en general, no ocurre lo mismo en el caso de las mujeres. En resumen, se trivializa la actividad musical femenina, independientemente de su formación o su dedicación a ella.

4 Como afirma Delgado, “al centrar el discurso histórico en los aspectos de creación-composición se elimina de un plumazo los principales aspectos de la actividad musical de la mujer” (Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*, p. 487).

5 Ballarín, P.: *La educación de las mujeres...*, p. 24.

Por otra parte, los imprecisos límites entre la actividad profesional y la *amateur* complican la categorización de muchas de las mujeres objeto de este estudio. Es habitual encontrar artistas reconocidas pero que, debido a los entornos en los que se desenvolvían, son consideradas aficionadas. Es clarificador que, con frecuencia, en los propios testimonios de la época se destaque que muchas de ellas, debido a numerosos condicionantes sociales, se limiten a esa actividad como diletantes aunque posean el talento y la técnica de un profesional. A este respecto afirma Connolly:

La muy compleja relación entre lo que se consideraba compromiso con la música “profesional” o “amateur” se articulaba en términos de lo que podía ser considerado apropiado o inapropiado con respecto a la participación de la mujer en una actividad en la que se la veía en “público”.<sup>6</sup>

La división entre profesionalización y afición no se considera aquí un obstáculo relevante<sup>7</sup>. El objetivo principal, el estudio de la actividad musical femenina a partir del Conservatorio de Madrid, necesariamente implica la dedicación *amateur*, cuya baja consideración, por otra parte, habría que reconsiderar.

El problema más grave, desde nuestro punto de vista, aunque importante, no es que la labor de las mujeres, históricamente, haya sido despreciada; lo peor es cómo se ha transmitido la consideración de esta labor, la evidencia de que aun acudiendo a fuentes primarias, a menudo se seleccionan aquellas que tergiversan o ridiculizan su papel, descartando aquellas en las que se destaca y ensalza.

Se impone la necesidad de revisar esta estrecha visión de la actividad musical y sus jerarquías. Algo que si bien ya se tiene en cuenta en ciertos estudios musicológicos, aún permanece incrustada en gran parte de la sociedad y de los estudiantes y profesionales de la música. Como afirma Bennet, “los músicos son mucho más que intérpretes y [...] su éxito debería medirse no en función de la cantidad de recitales y grabaciones, sino en la capacidad para desarrollar una carrera sostenible con distintas ocupaciones capaces de satisfacer tanto las necesidades personales como profesionales”<sup>8</sup>. Si bien Bennet se refiere a los tiempos actuales, sus reflexiones son extrapolables a nuestro periodo de estudio, teniendo en cuenta además que son estas ideas las que influyen, en gran medida, en la interpretación y la transmisión de la actividad musical femenina a lo largo del tiempo y su valoración incluso actualmente.

6 Connolly, Justin: “La diferencia no reside en el sexo”, *Scherzo*, 109, 1996, p. 109.

7 Para Carreras, el término “aficionada” no tiene que implicar “un juicio de valor acerca de la capacidad musical, sino una mera categoría social” (Carreras, Juan José: “El siglo XIX musical”, en Juan José Carreras (ed.): *La música en España en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 114).

8 Bennett, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Barcelona, Graó, 2010.

## 2. PERCEPCIONES ACERCA DEL TRABAJO MUSICAL FEMENINO EN EL SIGLO XIX

Las trabas que encontraban las mujeres para estudiar y trabajar en el siglo XIX se entremezclan en una red sutil de normas sociales y estereotipos que las condicionaban tanto a ellas como a los hombres, y que dificultaban ampliar la consideración de sus posibilidades intelectuales y profesionales; estereotipos que a pesar de los logros alcanzados aún permanecen. En 1969 se afirmaba:

La música y la pintura han sido de antiguo las artes preferidas por las mujeres, y al mismo tiempo, disciplinas obligadas en la educación de una señorita pero ninguna descollaba como compositora o pintora. Falta de imaginación y de esfuerzo han resultado ser siempre las causas de la mediocridad artística de nuestro sexo.<sup>9</sup>

En las numerosas publicaciones acerca de la formación y el trabajo femeninos en este periodo raramente se habla de las mujeres dedicadas a la música o del Conservatorio<sup>10</sup>. Por ejemplo, en las valiosas investigaciones de Ballarín acerca de la educación y el trabajo de las mujeres en el siglo XIX tan solo se cita, para las clases populares, la posibilidad de ser corista o comparsa<sup>11</sup>. Entre los estudios accesibles para las de las clases medias, no se refiere a los de música<sup>12</sup>. En ocasiones se menciona como materia habitual en la instrucción femenina<sup>13</sup>, pero en general apenas se contempla en las aproximaciones a este tema<sup>14</sup>.

9 Marco, Concha de: *La mujer española del romanticismo*, Vol. 2, Madrid, Everest, 1969, p. 209.

10 En investigaciones sobre la enseñanza el Conservatorio tampoco recibe especial atención. Por ejemplo, en el trabajo de Vicente de la Fuente sobre los establecimientos de enseñanza en España, realizado en 1889, apenas le dedica media página, narrando cómo su nacimiento fue auspiciado por la reina Cristina, criticado por los enemigos políticos del rey, dirigido por Piermarini, según el autor “con acierto, tanto que [...] mereció los elogios de Rossini [...] aunque de estos elogios hay poco que fiar” (Fuente, Vicente de la: *Historia de las Universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Tomo IV. Reimpresión de la ed. de Madrid, Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1889, Madrid, Verlag Sauer & Auverman KG; Verlag Detlev Auvermann KG & Glashütten im Taunus, 1975, pp. 394-395).

11 Ballarín, P.: *La educación de las mujeres...*, p. 61.

12 Habla de la formación de las comadronas o parteras, el magisterio o la enfermería (Ballarín, P.: “La educación de la mujer...”, pp. 252-254; Ballarín, P.: *La educación de las mujeres...*, pp. 66-68; Ballarín Domingo, Pilar: “La construcción de un modelo educativo de ‘utilidad doméstica’”, en Georges Duby; Michelle Perrot (dirs.): *Historia de las Mujeres, 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus Ediciones, 2000, pp. 631 y ss.).

13 Véanse López-Cordón Cortezo, M<sup>a</sup> Victoria: “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, en Rosa María Capel Martínez, (coord.): *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1986, p. 75; Anadón, Juana; Fernández, Antonia: “El profesorado femenino de la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid. 1858-1900”, en María Jesús Matilla; Margarita Ortega (eds.): *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. Jornadas de Investigación Interdisciplinarias sobre la Mujer (6<sup>a</sup>. 1987. Madrid)*, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, 1987, pp. 232-239.

14 Véanse Folguera Crespo, Pilar: “¿Hubo una revolución liberal burguesa para las mujeres? (1808-1868)”, en Elisa Garrido (ed.): Pilar Folguera; Margarita Ortega; Cristina Segura: *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Ed. Síntesis, 1997, 421-449; Perinat, Adolfo; Marradés, María Isabel: *Mujer*,

Cuando se habla de la formación musical femenina se suele considerar de adorno, sin contemplar la posibilidad de que les permita acceder a un trabajo. Por ejemplo, Delgado apunta que en torno a 1900 entre las enseñanzas profesionales más demandadas se encontraban las de Música y Declamación, recalcando que eran muy apreciadas entre las jóvenes acomodadas, pero sin plantear la eventualidad de que posibilitaran una carrera profesional<sup>15</sup>.

Entre las pocas alusiones a la formación musical femenina, no es extraño que aparezca reflejada como una actividad improductiva. Así, la educación de las mujeres era “un noviciado de la seducción, en el arte de la música, del baile, del traje, del canto, del dibujo, en todo lo que pueda poetizar y abreviarle la distancia que le separa del matrimonio”<sup>16</sup>. O, más crítico aún, el siguiente testimonio:

Llámeseme vulgarmente educar bien a una joven, enseñarle algunas labores, el baile y la música; he aquí lo que constituye la ciencia de las que un día van a gobernar familias!... Una educación frívola, cuyo primordial objeto se reduce a inspirarle desde la más tierna niñez la pasión por el ornato, la vanidad y el orgullo de las gracias corporales.<sup>17</sup>

Encontramos por tanto, con demasiada frecuencia, una visión sesgada y despectiva de la educación y la práctica musical de las mujeres<sup>18</sup>.

En cuanto al Conservatorio, son también pocas las referencias como centro educativo femenino. Scanlon se refiere a los estudios de declamación que se impartían en el centro entre los asequibles a las de clase media, considerando que el teatro era una de las pocas profesiones en las que eran toleradas<sup>19</sup>, pero no cita los de música. Lo cierto es que la carrera teatral no estaba bien considerada entre las familias acomodadas. En general, las mujeres que se dedicaron a ello lo hicieron por tradición familiar o por necesidad. Scanlon reconoce las dificult-

---

*prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, pp. 195-223 y 352-377, en los apartados dedicados a cómo se reflejan en la prensa femenina las cuestiones de la instrucción y educación y al trabajo de las mujeres en este período.

15 Delgado Granados, Patricia: “La formación profesional en la mujer: 1900-1928”, en Consuelo Flecha García; Marina Núñez Gil (eds.): *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, Universidad de Sevilla, 2001, p. 75.

16 *La Moda Elegante*, abril 1861, citado en Perinat, A.; Marradés, M. I.: *Mujer, prensa y sociedad...*, p. 199.

17 “Defectos de la educación de la mujer”, por E. de T., *Ellas*, Nº 7, noviembre 1857, cit. en Perinat, A.; Marradés, M. I.: *Mujer, prensa y sociedad...*, p. 353.

18 Delgado destaca esta omisión. Tras exponer datos acerca del número de mujeres que realizaban distintos estudios en el siglo XIX, superando los musicales con diferencia a los demás, rebate la afirmación, citando a Capel, de que el magisterio era el único estudio no elemental donde se aceptaba a las mujeres y “el único sector de las profesionales liberales cualificadas que hasta bien entrado el siglo XX se permite ejercer a la mujer” (Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*, p. 485).

19 Scanlon, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 65.

tades a las que se enfrentaban, afirmando que solían llevar una “vida modesta y oscura” y que habitualmente abandonaban la escena al casarse<sup>20</sup>. La misma autora habla de algunas percepciones acerca de las mujeres dedicadas a la literatura, las cuales se pueden aplicar al campo de la música:

Se solía mantener que, incluso en el campo artístico, las mujeres eran inferiores a los hombres, porque su imaginación creadora era, por naturaleza, deficiente; las artistas que habían logrado distinguirse eran consideradas como excepciones, fenómenos de sospechosa sexualidad. Las feministas alegaban que las mujeres artistas estaban en desventaja: educación deficiente, escasez de oportunidades u hostilidad de la opinión pública.<sup>21</sup>

También son escasas las referencias al Conservatorio de Madrid en el interesante trabajo de Solé Romero acerca de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer cuando habla de las posibilidades educativas y profesionales de estas. Afirma que con frecuencia la formación recibida en el centro se quedó en adorno, limita las salidas profesionales a la clase particular y destaca que ellas no conseguían empleos como compositoras<sup>22</sup>. Lo cierto es que la mayoría de los varones que estudiaron en el centro no cursaron composición, e incluso entre los que lo hicieron no fueron muchos los que pudieron dedicarse a esta disciplina. Sí cita el centro como opción para las niñas tras la primera enseñanza y la música entre las carreras con más alumnas en 1901<sup>23</sup>.

Del Amo sí se refiere al Conservatorio como uno de los centros donde las mujeres podían estudiar, conseguir un título oficial y obtener un trabajo, apuntando que de él salieron muchas de las profesoras que cubrieron la demanda de formación musical, especialmente de adorno, de las familias burguesas. Explica también algunos detalles de los requisitos para estudiar y trabajar en él, y algunas estadísticas sobre el profesorado masculino y femenino del mismo<sup>24</sup>.

Ya en algunos textos de la época o algo posteriores, la música no suele aparecer entre las posibilidades profesionales de las mujeres, o lo hace como una opción no muy apetecible. Por ejemplo, Nash reproduce un texto de San Martín, que en 1883 planteaba los trabajos que podían ejercer las mujeres dentro y fuera de casa y según su clase social. Entre los que podían ejercer solteras y casadas

20 Ibidem, pp. 65-66.

21 Ibidem, pp. 66-67.

22 Solé Romeo, Gloria: *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la enseñanza de la mujer*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, pp. 26 y 145.

23 Ibidem, pp. 166 y 315.

24 Amo del Amo, María Cruz del: *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2008, pp. 391-394.

(ya que según él algunos solo podían realizarlos las primeras), incluye a las coristas y comparsas de teatro:

[las coristas] pueden ser de ópera y de zarzuela; claro está que las de ópera ganarán más, sobre todo en teatros de importancia; pero se les exige un trabajo diario pesadísimo y muchos conocimientos de música. Durante buena parte del año han de cantar todas las noches, y las más de las veces vestirse durante las representaciones tres o cuatro veces; además asisten por la mañana a los ensayos y deben aprenderse de memoria dos o tres óperas nuevas en la temporada. Las coristas de zarzuela están aún menos consideradas y retribuidas, y tienen más trabajo, porque tienen que estudiar mayor número de obras nuevas, si bien se les exige menos conocimientos de música. En cuanto a comparsas y figurantes, todas ellas ganan escaso jornal, teniendo que ensayar papeles mudos y actitudes violentas y asistir diariamente al teatro por la noche y durante los ensayos.<sup>25</sup>

El panorama que describe San Martín no es muy alentador. Llama la atención que destaque, además de la dureza de los horarios, la necesidad de “poseer muchos conocimientos de música”, como si fuera motivo para disuadir a quien pensara emprender este camino, bien porque suponía que las mujeres eran incapaces de alcanzar el nivel necesario o bien porque los considerara lo suficientemente serios como para requerir una intensa dedicación. Más adelante el autor apunta que las mujeres podían dedicarse a tres “carreras oficiales [...]”: la de maestra de instrucción primaria, la escasamente concurrida de matronas y la de música y declamación<sup>26</sup>, aunque sin dar datos acerca de la última ocupación. San Martín pone de manifiesto las dificultades que sufrían las mujeres de las clases medias:

[...] en la mujer no hay clase media, sino dos lejanas categorías sociales; la mujer de dinero y la mujer pobre [...] y con la dolorosa particularidad de que la señorita nacida y educada en la clase media es mucho más pobre y desvalida por sí misma que la muchacha del pueblo [...] hay seres más desgraciados que el obrero, la mujer y la hija de éste, y hay todavía mujeres más desamparadas que las obreras: la viuda y la huérfana de las clases medias trabajadoras.<sup>27</sup>

Estas palabras reflejan las contradicciones que se pueden encontrar en un estrato social muy complejo en el que coexisten sustanciales diferencias económicas, educativas y de mentalidad.

En el caso de la composición, además de los prejuicios, un problema añadido es la falta de los nombres de las autoras o la omisión de los de pila, siendo atribuidas sus obras a hombres, lo cual enmascara su actividad creadora y dificulta

25 Nash, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 322.

26 *Ibidem*, p. 341.

27 *Ibidem*, p. 342.

su consideración. Por ejemplo, la pianista Penelope Bigazzi interpretó una obra de su creación en un concierto en 1860 celebrado en el Teatro de la Zarzuela, evento descrito por Cambronero, que aporta los datos de todas las obras del programa salvo, precisamente, los de esta pieza, de la cual tan solo comentaba que era “un nocturno con el siguiente título, muy de circunstancias, aunque un poco largo: *Los españoles rogando a Dios por el ejército de África*. Fue muy aplaudido”<sup>28</sup>. Cambronero hace lo mismo al comentar un concierto ofrecido por Eloísa D’Herbil unos meses después: “tocó al piano una obra de Weber y un capricho fantástico, y cantó *El Arco Iris* y *La Lola*, composiciones de Iradier”<sup>29</sup>. Constatado que el capricho había sido compuesto por la intérprete, deducimos que se trataba de *Éxtasis. Capricho fantástico para piano y canto*, publicada años más tarde<sup>30</sup>. Hay que añadir que sí apunta que en un recital que dio Teresa Carreño en 1866 esta tocó una *Balada* de su creación<sup>31</sup>.

A pesar de esas omisiones e imágenes negativas, lo cierto es que no faltan alusiones a las mujeres músicas en fuentes de la época, si bien de forma desigual. En un texto de 1914, dedicado a las profesiones para la mujer, sí figura la posibilidad de ser profesora particular de música, dado el interés en que las jóvenes de familias distinguidas la estudiaran, especialmente piano. Según el autor, estas clases estaban muy bien retribuidas; además estas maestras podían ejercer en distintos centros oficiales u obtener provecho con la compra-venta de pianos eligiendo los apropiados para los clientes. Añadía que para que estuvieran bien consideradas debían realizar sus estudios en el Conservatorio de Madrid, explicando a continuación algunas cuestiones relativas al centro<sup>32</sup>. No contemplaba como posibles opciones la interpretación ni, por supuesto, la composición.

Fuentes de especial interés son las compilaciones de personalidades notables. Si no se dedican específicamente a la música, la aparición de mujeres en este campo es escasa o nula. En el *Año biográfico español* de Fernández y Sánchez, publicado en 1899, no aparece ninguna mujer música, si bien hay que puntualizar que los hombres músicos son pocos y las figuras femeninas se limitan a varias reinas, alguna escritora y un número anecdótico de actrices<sup>33</sup>.

28 Cambronero, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, ¿1913?, p. 290.

29 Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 294.

30 *Éxtasis. Capricho fantástico para piano y canto*, Madrid, Calc. de S. Mascardó, 1870.

31 Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 304.

32 Abenza, Aureliano: *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1914, pp. 97-103.

33 Fernández Sánchez, Ildefonso: *Año biográfico español. Hechos, caracteres y producciones de 365 patricios, de uno y otro sexo, que han dejado huella en nuestra historia patria*, Barcelona, Librería de Antonio J. Bastinos, 1899.

Sin embargo, en 1924, en los *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX* de Ezquerro del Bayo y Pérez Bueno las cantantes y las actrices sí tienen una presencia destacada<sup>34</sup>.

En las recopilaciones dedicadas a músicos la aparición de mujeres es irregular. Pedrell y Viada, responsables de la sección española del libro *Celebridades musicales*, publicado en 1886, apenas dedican su atención a las artistas femeninas. Figuran la violinista catalana Clara Sanjuan de Lengo, las pianistas y compositoras Concepción Ginot y Riera y María Luisa Guerra, la famosa arpista Esmeralda Cervantes y la cantante Elena Sanz. También aparece la infanta María Isabel Francisca de Borbón y Borbón, en cuya reseña se cita a Mariquita (María) Martín como su profesora de piano. Realmente los autores podrían haber realizado una muestra mucho más representativa. Lo cierto es que hay constancia de que Pedrell no desdeñaba la actividad musical femenina<sup>35</sup>. En el texto al que se ha aludido, con un lenguaje pomposo y afirmaciones dudosamente halagadoras, habla de la inclinación a la música de las mujeres en la biografía de Concepción Ginot y Riera:

Quando las bellas artes, ese idioma del sentimiento, llega a hacerse inteligible para la mujer; cuando el fuego sagrado tiene a su cuidado esas sacerdotisas, que, a manera de aquellas Vestales, que fueron el pensamiento más puro del paganismo, hacen solemne voto de velar junto a las aras, la divina llama; cuando en fin, la mujer, que al fin es belleza, siente la belleza y va en busca de ella, parece que el arte bello se dilata, se colora y se inflama; porque entre la mujer y el arte existe tan íntima relación como la del sol con la aurora, la de la flor con el perfume [...] Lo cierto es, por misteriosa que sea la causa, que una mujer artista con facilidad atrae en torno suyo las miradas de la humanidad, así por lo de artista, como por lo de mujer, cuando ambos conceptos se completan.

En los anales de las bellas artes resplandecen, como líneas de oro, los nombres de cien mujeres cuya fantasía o cuyo corazón les ha llevado en pos de ese anhelo sin expresión que engendra el deseo de la belleza.

Nuestra patria tiene, como todas, sus Vestales, sus mujeres artistas. Pero no todas ellas han ido en pos de aplausos y coronas, legítimo goce, al fin, de sus desvelos. Muchas en el apartado y apacible hogar de la familia, han encerrado su ambición, a ruegos de su modestia. Esta circunstancia, no obstante, no mengua su valer, antes lo aquilata.<sup>36</sup>

34 Figuran Elisa Zamacois, Enriqueta Toda, Antonia Uzal, María G. Mantilla, Dolores Cortés, Elena Sanz, Trinidad Ramos, Dolores Franco, Carolina Casanova de Cepeda, Clotilde Lombía, Lorenza Correa, María Malibrán, Isabel Colbrand (de quien se hace constar que compuso cuatro colecciones de canciones) o Dionisia Fité de Goula (Ezquerro del Bayo, Joaquín; Pérez Bueno, Luis: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. (Memoria premiada en 1921 en el concurso de la Junta de Iconografía Nacional), Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924).

35 Como muestra, su propio *Diccionario biográfico...*, en el que abundan las entradas de cantantes, profesoras y algunas compositoras, o los artículos que escribió acerca de Lluïsa Casagemas, de los que se hablará más adelante.

36 Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*, p. 644.

No puede evitar reflejar los habituales prejuicios acerca de las mujeres y la música. Refiriéndose a la misma artista, dice:

Ante todo y como cualidad poco común en la mujer pianista, nótase en ella fuerza de pulsación, así en los pasajes agitados, como en los que exigen soltura de muñeca, asombrosa facilidad en salvar las más arduas dificultades, y en especial una claridad de criterio en el conocimiento de cada estilo y en el modo de traducirlo e interpretarlo, venciendo todo lo difícil u obstruso; cualidad poco común en su sexo.<sup>37</sup>

No faltan nombres de mujeres en historias de la música o diccionarios musicales de la época, como los de Saldoni, Pedrell, Lacal o Ruiz de Lihory, donde figuran numerosas intérpretes y hasta compositoras. También es frecuente su presencia en calendarios y anuarios de efemérides o musicales. Asimismo, tienen un peso importante en otras obras relevantes: Soriano Fuertes enumera varias cantantes notables formadas en el Conservatorio y destaca, al detenerse en la sociedades musicales, a “las señoritas aficionadas más distinguidas de la corte”, como Sofía Vela o “las distinguidas compositora y cantante señoritas doña Paulina Cabrero y doña Natividad Rojas”<sup>38</sup>. De igual modo, Mitjana, al describir los salones y asociaciones del siglo XIX, cita a varias mujeres que despuntaron junto a los “acompañantes y compositores” que frecuentaban estos entornos<sup>39</sup>.

Estos datos confirman la idea de que el desconocimiento posterior de la existencia de mujeres dedicadas a la música en este periodo no se puede achacar a la falta de fuentes.

En este bloque se comprobará la repercusión que tuvieron los estudios realizados por las mujeres en el Conservatorio en una posible trayectoria profesional. Si bien organizado en cuatro apartados para las distintas actividades (docencia fuera del Conservatorio, interpretación instrumental, canto y composición), lo habitual era que se dedicaran a varias de ellas, por lo que muchas aparecerán en varios de esos apartados.

### 3. LAS MUJERES PROFESIONALES COMO ESCAPARATE DEL CONSERVATORIO

Es interesante comenzar el acercamiento a la actividad laboral de las mujeres desde el propio centro. Se ha resaltado el interés del Conservatorio por formar profesionales de ambos sexos y el empeño de muchas jóvenes y sus familias

37 Ibidem.

38 Soriano Fuertes, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Tomo IV, Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar; Barcelona, Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez, 1859, pp. 366-367, 372.

39 Mitjana, Rafael: *Historia de la Música en España (Arte religioso y arte profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993 (Orig. París, 1920), p. 448.

para que así tuvieran un empleo. Ya se han repasado varios testimonios y medidas que así lo acreditan, además del camino seguido por algunas de ellas y las vicisitudes de las propias profesoras. Profundizamos aún más en el tema. ¿Cómo se veía desde el Conservatorio a estas mujeres profesionales? ¿Qué valor y trascendencia se les daba?

Se han citado los documentos escritos en plena crisis en 1841, entre ellos el listado de alumnos trabajando que acompañaba a la misiva que enviaron los maestros al Gobierno recordando los beneficios que la institución reportaba a la nación:

Las utilidades que reporta a la Nación el Conservatorio de Música y Declamación son las siguientes: más de 100 jóvenes [...] viven, mantienen a sus familias [...] con los recursos que el arte les proporciona; y bien, ¿el dar carrera a un crecido número de jóvenes de ambos sexos que por este medio adquieren una profesión y llegan a disfrutar una suerte cual no se podían esperar, atendido su escasa fortuna, no es un beneficio conocido? ... Pues no es solo; [...] les inspira también ideas de buena educación, de buenos sentimientos; eleva a la sociedad personas que difícilmente podrían alternar en ella: jóvenes ha recibido el Conservatorio de Música en el mayor abandono de su educación, y a poco tiempo de permanecer en él se notaron sus hábitos más regulares [...] pues es un axioma demasiado conocido el que la Música ejerce una influencia extraordinaria en las costumbres.<sup>40</sup>

Una muestra de la inquietud social que había al respecto es que parte de este texto fue reproducida y comentada en el diario *La Constitución*<sup>41</sup>.

En ese listado, de unos ciento cincuenta nombres treinta y dos eran mujeres; es decir, contando con que el número sería bastante más elevado (se reconocía la falta de información de un número indeterminado de alumnos), más de un veinte por ciento de los antiguos discípulos que se ganaban la vida gracias a las enseñanzas recibidas en el Conservatorio una década después de su apertura. No es un porcentaje desdeñable en el año 1841. De ellas, once estaban escrituradas como cantantes, una era la maestra de arpa del establecimiento, trece habían estudiado declamación y trabajan en diversos teatros y siete se encontraban bajo el epígrafe “Alumnos que ejercen eventualmente en lecciones, funciones, etc.”.

Se hacían recuentos de este tipo periódicamente para constatar la efectividad y utilidad de las enseñanzas. En un borrador de agosto de 1854 se recuerda el estado de 1841 y se asegura que desde entonces “se puede triplicar el n° de los

40 Breve Relación dirigida a las Cortes, 25-6-1841 y Estado de los alumnos de ambos sexos que han recibido enseñanza en el Conservatorio de Música y declamación María Cristina y se hallan ejerciendo la profesión, ya en destinos fijos, ya eventualmente, con expresión de los sueldos y utilidades que les reporta, desde su creación en 1830 hasta la fecha, borrador ms. (Leg. 4/18). También en *Memoria acerca... 1892*, p. 153. Véase también Leg. 5/84.

41 *La Constitución*, N° 176, 25-6-1841.

que se hallan en iguales circunstancias”, y que en todos los teatros de la corte y demás instituciones se “halla dignamente representado el conservatorio por sus alumnos”. Entre otros nombres, se destacan los de las cantantes Latorre, Aparicio, Ramírez, Mora, Istúriz, Santafé y Inglés. En cuanto a los profesores de piano, “se puede asegurar que las dos terceras partes de los buenos que hay en Madrid han hecho en el Conservatorio su completa educación o se han perfeccionado”<sup>42</sup>.

En 1866 se realizó un estado similar, transcribiendo el de 1841 y añadiendo aquellos alumnos de los que se tenía noticias desde entonces<sup>43</sup>, entre ellos a cuarenta y siete mujeres cantantes junto a cincuenta hombres; veintidós pianistas femeninas frente a cuarenta y nueve masculinos y solo cuatro instrumentistas mujeres junto a ciento veintinueve hombres, circunstancia que no sorprende, dada la escasa presencia de las alumnas en las clases de instrumentos que no fueran el piano y el arpa.

Las antiguas alumnas también están presentes en las listas que se realizaron, en enero de 1847, para responder a una solicitud de Madoz para incluir en el diccionario que estaba elaborando. En el punto correspondiente a los alumnos más notables que había dado el centro, la presencia femenina es considerable en las clases de canto, piano, declamación y composición<sup>44</sup>.

En 1855 Hernando redactó unos apuntes sobre la conveniencia y necesidad del Conservatorio que fueron remitidos al gobierno y las cortes. Tras comparar el presupuesto del centro con el de otros europeos, dice que la cantidad no puede considerarse excesiva “aun por aquellos que de muy buena fe suponen es un objeto [la música] de lujo, y mucho menos si se atiende a que la educación que en él se dispensa recae en jóvenes pertenecientes a las clases poco acomodadas de la sociedad”<sup>45</sup>. Cita los beneficios que disfrutaban “los artistas que a él [el Conservatorio] deben una carrera honrosa y lucrativa”. Alude al estado de alumnos trabajando de 1841, continuando:

Esto demuestra la ligereza con que también proceden los que intentan rebajar su importancia artística atribuyéndole pocos resultados, siendo así que tanto en los teatros de esta corte, como en las demás instituciones donde el arte tiene lugar, se halla dignamente representado el Conservatorio por sus discípulos.

42 Leg. 9/66: 22-8-1854. Se citan algunos sueldos. Para la preparación de este documento se había pedido información a los profesores, como lo demuestra el listado de la clase de trompa, con fecha 1-8-1854 (Leg. 9/63).

43 *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...1866* (Leg. 17/1).

44 Leg. 6/91.

45 “Apuntes sobre la conveniencia y necesidad de del Conservatorio, formadas por el Secretario Rafael Hernando y enviadas por el viceprotector al Gobierno y las Cortes”, 3-2-1855 (Leg. 10/21).

Recuerda que la zarzuela, nuevo género nacional “y que, abriendo una carrera lucrativa a nuestros artistas constituye una gran industria, con la que un considerable número de familias ganan diariamente su subsistencia y aseguran su porvenir”, a lo que añade:

En cuanto a cantantes que hayan contribuido al sostenimiento y acrecentamiento de este género y que deben su educación musical al Conservatorio, ahí están la Moscoso, Latorre, Istúriz, Aparicio y Ramírez, [...] En la actualidad está escriturada para La Habana la alumna Josefa Santafé. En la ópera italiana [...] también han salido del Conservatorio artistas dignos de figurar entre los extranjeros. Las Lemas, Campos, Villós y últimamente la Anglés-Fortuni que después de haber obtenido una brillante reputación en los primeros teatros de Italia, Lisboa y Londres, acaba de presentarse en el Imperial de la gran Ópera de París, donde fue escriturada después de una competencia artística, con el sueldo de 54000 francos y de cuya salida en la *Lucia* hacen los periódicos más acreditados de París, muy lisonjeros y entusiastas elogios.<sup>46</sup>

Hernando enumera después otros cantantes e instrumentistas, resaltando el hecho de que la mayoría de los músicos de las distintas orquestas y bandas habían estudiado en el Conservatorio. En cuanto a los profesores, insiste en que la mayoría de los buenos que había en Madrid habían realizado en él su completa educación o habían perfeccionado sus conocimientos, entre ellos muchos de los profesores del propio establecimiento. Además, justifica la existencia de la institución y la necesidad de la formación musical como un medio para que muchísimos jóvenes pobres y desfavorecidos pudieran optar a una carrera digna y lucrativa.

Aunque en general desde el Conservatorio se valoraban los logros alcanzados por sus alumnas, hay hechos que pueden cuestionar esta percepción. Un caso sumamente anecdótico es el sucedido en 1893. La Junta de Señoras que se encargó de recoger evidencias acerca de los trabajos de la mujer para enviar a la Exposición Universal que se iba a celebrar en Chicago solicitó información al respecto al establecimiento. Sorprendentemente, Arrieta respondió que “en la actualidad no hay en la escuela ninguna alumna en disposición de hacer un trabajo para dicho certamen”<sup>47</sup>. Si se toma la respuesta literalmente quizás podría justificarse. Pero más bien parece probar una cierta desidia, ya que la convocatoria abarcaba numerosos apartados entre los que se encontraban composiciones, pudiendo haber recurrido a las de antiguas alumnas, y datos acerca del estado de la educación femenina, punto acerca del cual hubiera sido posible hacer un exhaustivo e ilustrativo informe. Acerca del primer punto, de hecho se presentaron en la Exposición una cartilla musical realizada por la antigua alumna Gloria

46 Ibidem.

47 Leg. 20/36.

Keller y la ópera *Schiava é regina*, de Lluïsa Casagemas<sup>48</sup>, si bien esta no tenía relación directa con el centro.

Desde el Conservatorio no se desaprovechaba la ocasión de hacer alarde de todos los beneficios proporcionados por sus enseñanzas, cuya mejor demostración eran los profesionales salidos de sus aulas, considerando a las mujeres dignas de ser puestas como ejemplo. También se puede observar en los discursos que anualmente realizaba el director en los actos de inauguración del curso y en los que se entregaban los premios del curso anterior. En ellos se reflejaban los hechos más destacados del año, ensalzando los logros obtenidos, aunque no faltaban autocríticas y propósitos de enmienda. Una de las mayores pruebas que podía alegar el centro para mostrar su valía era la utilidad de los estudios allí realizados. Este argumento, profusamente utilizado en todo tipo de documentos, se plasma en estos discursos. Lo que nos interesa es comprobar si las mujeres eran consideradas un reclamo suficientemente importante.

### 3.1. Las mujeres en los discursos de los directores del Conservatorio

Entre los hechos que se destacaban en los discursos y anuarios del Conservatorio figuraba el fallecimiento de las personalidades relacionadas con el centro, incluyendo a numerosas mujeres. En 1874 Arrieta recordaba a los desaparecidos aquel año:

Profesores eminentes y discípulas distinguidas de nuestra Escuela, roto el engaño de la vida, nos abandonaron para siempre.

D. Camilo Melliez, D. Miguel Sacristá, Doña Teresa Istúriz y Doña Arsenia Velasco, no existen ya [...] Todos habéis oído y aplaudido ciertamente a Teresa Istúriz, cantando obras de nuestro repertorio y del repertorio italiano.

¿Qué podría decirnos, que no lo sepáis, acerca de su excelente método de canto, su expresión delicada, y su severidad en la interpretación del pensamiento del autor, del que tan poco se cuidan muchos artistas?

Yo que tuve la fortuna de confiarle para su desempeño varias de mis obras, jamás oí de sus labios la más pequeña de las exigencias, a que tan propensa suele ser, por desgracia, la generalidad de las cantantes; lejos de eso, siempre la encontré respetuosa y modesta, y con ardientes deseos de salir airoso en su empresa, mostrándose constantemente partidaria acérrima de la Música española.

Dignísima compañera suya fue Arsenia Velasco, cuya temprana e inesperada muerte ha sido para nuestro teatro lírico, una pérdida inmensa de difícil reparación. Noble y expresiva en los papeles serios; graciosa en los cómicos; e ingeniosa y chispeante en los humorísticos; dominó la escena, que para ella “resonó en frecuente aplauso” durante su brillante carrera artística. A pesar del ímprobo trabajo que ordinariamente le confiaban las Empresas, sus hermosas facultades vocales

48 Pardo Bazán, Emilia: “La exposición de trabajos de la mujer”, *Nuevo Teatro Crítico*, Año III, N° 27, Marzo de 1893.

no amenguaron nunca en lo más mínimo, y el timbre agradable de su voz, hería las fibras del alma con dulce y fascinador encanto.<sup>49</sup>

Entre otros fallecidos, Arrieta recordaba a la “distinguida discípula pensio-nada doña Pilar Laborda, cantante de excelentes condiciones”<sup>50</sup> o a Adela Cris-tóbal Portas, “Profesora honoraria de la de Canto”<sup>51</sup>.

En los discursos también subyace la imperiosa necesidad de justificar la exis-tencia y la productiva labor del centro. En 1884, Arrieta destaca la felicitación recibida por parte de la Dirección General de Instrucción Pública por los re-sultados obtenidos en todas las clases y habla de la misión de los Conservato-rios: “Educar hábiles profesores de orquesta, organistas y pianistas distinguidos, jóvenes compositores que sigan la huella de los grandes maestros, cantantes expertos que sepan interpretar con acierto las obras que les confíen, aportar, en fin, a la ilustrada clase media de la sociedad moderna un contingente artístico inteligente y laborioso”. Se defiende también de los que acusan a los Conser-vatorios de no producir genios. Adjudica el poder de crearlos a “la Divinidad”, pero defendiendo la labor del centro: “La inmensa mayoría de los distinguidos Profesores de nuestras orquestas de conciertos y de teatro son discípulos de nuestra Escuela, como asimismo los que se dedican a la enseñanza, que son mu-chos y muy entendidos”. A continuación se encuentra el párrafo dedicado a las discípulas de piano, ya citado, acerca de las leccionistas que alivian las penurias de sus familias manejando los pedales del piano en vez de los de una máquina de coser. No deja de mostrar una realidad incuestionable, si bien podría haber cierta condescendencia en la alusión al aprecio conseguido no por su trabajo, sino por su “irreprochable comportamiento”, que bien es cierto podría aludir a aquel, y, sobre todo, en el hecho de hablar de ellas en un párrafo distinto al dedicado a otros profesionales, entre los que incluía a los profesores, como si la labor de estas leccionistas perteneciera a otra esfera de diferente categoría.

En 1886 cita el antedicho estado que reflejaba el número de alumnos que vivían gracias a la música. Arrieta recuerda que son ciento cuarenta y nueve nombres de “alumnos y alumnas”, entre los que cita a Cristina Villó y a Ma-nuela Oreiro de Lema. Continúa con las estadísticas reflejadas en el estado de 1866, destacando a las cantantes, “en su mayoría muy conocidas y populares en aquella época. Emilia Moscoso, las dos hermanas Istúriz, Amalia Ramírez, Elisa Zamacois, Trinidad Ramos, Amalia Anglés, Adelaida Latorre y muchas más”. Curiosa la frase dedicada a los pianistas, que “aparecen en número de

49 *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875...*

50 *Discurso leído en la solemne distribución... 1892 a 1893...*

51 *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896...*

49 alumnos y 23 alumnas. ¡Cómo han cambiado los tiempos en la proporción numérica de esta enseñanza entre ambos sexos!”, aunque no da pistas sobre si esa proporción también se refleja en la dedicación como intérpretes; entre los pianistas destacados solo cita a varios hombres<sup>52</sup>. En el mismo discurso apunta: “No hace muchos años que apenas llegaban a seis las leccionistas de piano en Madrid, y hoy forman una clase numerosa y brillante, siendo amparo y consuelo de sus familias”<sup>53</sup>, frase que repite en el discurso de 1890, distinguiendo también entre los profesores “que se dedican a la enseñanza privada, que son muchos y muy entendidos” y “las leccionistas”, distinción que puede suscitar la sospecha de una consideración diferente para unos y otras profesionales. Destaca en 1886 a Elisa del Rey:

La Srta. D<sup>a</sup> Elisa del Rey, que ha manifestado su envidiable talento, buen gusto y correcto mecanismo, fue discípula muy estimada del malogrado Profesor D. Eduardo Compta. Después de haber alcanzado el primer premio y la pensión, como Ruiz de Tejada, se dirigió a París a continuar sus estudios con Mr. Mathias, Profesor de Piano de aquel Conservatorio.

Tenemos los certificados más honrosos para la señorita del Rey, que nos los remitió su respetable profesor desde París.

Reciba nuestro cumplido la antigua y distinguida alumna, ahora artista notable, que viene a dedicarse a la enseñanza, en la que indudablemente ha de prestar grandes servicios.<sup>54</sup>

Se detiene en Fausta Compagni, que había dejado la escena al casarse<sup>55</sup>. Se lamenta Arrieta del abandono de una prometedora carrera a causa del matrimonio. En el mismo texto da datos sobre el destino de otra antigua alumna: “el donativo de Doña Rosario Zapater, que, al retirarse a la vida contemplativa de un claustro, abandonando el trato de la alta sociedad que frecuentaba, nos legó las óperas y piezas eruditas que tantos aplausos le valieron en el mundo de las pasiones”<sup>56</sup>.

Con motivo del centenario del Conservatorio hubo una serie de actividades, entre ellas varias conferencias que fueron publicadas. En estos textos son pocas las alusiones a las mujeres. En un apartado dedicado a la declamación hay pequeñas biografías de todos los profesores y profesoras que habían impartido esta materia, pero en la sección musical solo se cita a vuelapluma a algunas numerarias (Roaldés, Bernis, Tormo, Casanova y varias veces a Fernández de la Mora)

52 *Discurso leído en la solemne distribución... 1885 a 1886...*

53 *Ibidem.*

54 *Ibidem.*

55 *Ibidem.*

56 *Ibidem.*

y ni siquiera en el largo pasaje dedicado a la zarzuela se nombra a las cantantes; cierto es que tampoco a los cantantes<sup>57</sup>.

Aunque haya olvidos sorprendentes, las mujeres aparecen como parte importante del Conservatorio y de sus objetivos académicos y profesionales, y su actividad laboral fue utilizada como reclamo por el mismo.

#### 4. LAS PROFESORAS DE MÚSICA

Son muy numerosos los trabajos dedicados a la incorporación de las mujeres al mundo laboral en el siglo XIX. En ellos se explica lo que se esperaba de ellas, los condicionantes que limitaban su educación y los empleos que podían ejercer. Fueron muchos los debates al respecto, centrados sobre todo en las mujeres de las clases medias: en las altas, independientemente de la necesidad o conveniencia, ni se planteaba; en las bajas estaba asumido<sup>58</sup>. Estas mujeres se convirtieron en un elemento clave en las disquisiciones acerca de la formación del nuevo ciudadano. Ellas debían recibir una educación que les ayudara a inculcar en sus hijos los valores adecuados. Se plantea además otra cuestión relevante: la necesidad que tenían muchas de ellas de mantenerse por sí mismas. Bien por ser solteras o viudas o bien por tener que ayudar a sostener la economía familiar, muchas se encontraban en una situación dramática: no tenían medios para sobrevivir, pero tampoco la formación ni las habilidades para hacerlo, ni un entorno social que lo favoreciera. Según Amo, si bien la educación de estas mujeres era similar a la de las de las clases privilegiadas, económicamente estaban más cerca de las mujeres del pueblo. Sin embargo, eran escasos los trabajos “dignos de su estatus social”, entre los cuales estaban el de institutriz y el de maestra de piano<sup>59</sup>. La docencia se convirtió, de este modo, en la salida profesional recurrente entre las mujeres de clase media con alguna preparación.

Hubo muchos factores que propiciaron su incorporación a este campo: el interés por potenciar la educación en todos los estratos sociales, la mejora en la formación de las maestras o los debates acerca de la instrucción femenina, gra-

57 *Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Conferencias pronunciadas y programa desarrollado durante la semana artística organizada para conmemorar el primer centenario de su fundación, 1931.*

58 La paradoja de que a las mujeres no se les permitiera trabajar por múltiples razones, como la falta de fuerza física, pero que si lo hicieran de las clases bajas, la resuelve Mad. Mercey expeditivamente: “Pues porque ‘para satisfacer exigencias perentorias naturales, Dios ha dispuesto que la mujer pobre trabaje y no hay más que resignación y paciencia’” (en Simón Palmer, Carmen: *La mujer madrileña del siglo XIX*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982, p. 21). Acerca de las diferentes posibilidades y expectativas laborales véase, entre otros, Pérez, P.: *Las mujeres y...*

59 Amo del Amo, M. C.: *La familia y el trabajo femenino...*, p. 370.

cias a los cuales se abrieron muchos colegios para niñas. Por otra parte, creció el interés por la música, como adorno y como opción profesional, creándose numerosas academias y secciones de música en sociedades, y aumentando la oferta de clases particulares. De este modo, un elevado número de alumnas (y de alumnos) que estudiaron en el Conservatorio con el afán de poder trabajar lo hicieron en el terreno de la docencia.

Gran parte de la demanda de la formación musical emanaba de un público que apenas deseaba adquirir los rudimentos necesarios para cubrir la imprescindible formación de adorno. La música apenas aparece en los programas de estudios de las escuelas públicas, pero sí en las privadas, lo que refuerza la idea de que era una enseñanza para las clases pudientes<sup>60</sup>. Lo cierto es que la exigencia de esa formación de adorno fue lo que facilitó el que muchas mujeres (y también hombres) pudieran desarrollar su profesión. Esta visión de una formación musical superficial y un tanto frívola parece que ha condicionado el escaso interés que ha suscitado la investigación de las docentes de música. Son varios los factores que se dieron y que se retroalimentan, y que provocan también muchas contradicciones. Indudablemente, la formación musical era indispensable para las niñas de clase media y alta. Espín y Guillén en 1842 escribía lo siguiente:

De todas las diferentes clases que concurren a formar la educación de nuestras jóvenes, acaso sea la música la que contribuye más esencialmente a dar realce a nuestras niñas, colocándolas a una altura elevada, donde se dejan admirar por su talento y bellísimas prendas físicas y morales.<sup>61</sup>

Este requisito llega a convertirse incluso en una penosa obligación, como vemos plasmada en la ficción por Pérez Galdós a través de las inseguridades de Rosarito en *Doña Perfecta*: “Mira, Pepe, yo soy una lugareña, yo no sé hablar más que de cosas vulgares; yo no sé francés; yo no me visto con elegancia; yo apenas sé tocar el piano; yo...”<sup>62</sup>. Sin duda un testimonio elocuente de lo que se esperaba de las jóvenes casaderas. Pero esa obligatoria educación de adorno y el lucimiento de las dotes musicales también fueron criticados y ridiculizados.

Se coloca así a las mujeres en una situación paradójica. Para Labajo, se propicia la imagen de “mujer inútil, dedicada a las frivolidades de la música, incapaz de tocar un instrumento convenientemente y que, en definitiva, pierde y

60 Véanse las consideraciones que hace al respecto Fontestad (Fontestad, A.: *El Conservatorio de música de Valencia...*, pp. 36-49).

61 Espín y Guillén, Joaquín: “*Primeras inspiraciones musicales* de la señorita Doña Paulina Cabrero y Martínez”, *La Iberia Musical*, Año I, Nº 27, 3-7-1842.

62 Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*, Luarna Ediciones, s/f, p. 96.

malgasta su valioso tiempo”<sup>63</sup>. Según Ballarín, se plantea la contraposición entre dos modelos: la formación de adorno frente a la de “utilidad doméstica”, la imposición de enseñar lo necesario y no lo superfluo, saber coser antes que tocar el piano<sup>64</sup>, aunque no falta este instrumento en ningún hogar.

Lo cierto es que esta demanda propició la necesidad de docentes, lo que explica que muchas mujeres desearan recibir una formación rigurosa y que la matrícula femenina del Conservatorio creciera exponencialmente a lo largo del siglo. Aun así, se vieron sometidas a las críticas de los que no comprendían por qué invertían tantos años en unos estudios que no les servirían cuando tuvieran que dedicarse a sus familias.

En este apartado se muestra a estas mujeres que se dedicaron a la enseñanza en instituciones de distinto carácter, frecuentemente en varias de ellas. Se demuestra que la presencia de profesoras formadas en el Conservatorio en todos los ámbitos docentes fue más que relevante, lo que apuntala la premisa de que muchas alumnas que estudiaron en el centro tenían aspiraciones profesionales que pudieron cumplir gracias a la formación en él recibida.

#### 4.1. La clase particular

Hubo varios factores que propiciaron el desarrollo de las clases particulares en el siglo XIX.

La legislación educativa a lo largo de este periodo apenas se ocupó de la formación de las niñas. A pesar de las importantes transformaciones producidas y las nuevas medidas que se fueron tomando a lo largo del tiempo, en gran parte permaneció la idea de que era un asunto privado y de que no era necesario que adquirieran más conocimientos que los necesarios para dirigir sus hogares correctamente y contribuir al avance social a través de la educación que dieran a sus hijos<sup>65</sup>. De este modo, la educación femenina recayó, cuando las familias podían permitírselo, en las clases particulares o en colegios privados. En esa educación la música tenía un peso importante, lo que abrió las posibilidades de las mujeres que habían estudiado en el Conservatorio, así como el desarrollo de la afición musical.

Dadas las dificultades para que estas maestras pudieran ejercer en el propio centro, la clase particular se convirtió en la opción más asequible, llegando a

63 Labajo, J.: “El controvertido significado...”, p. 88. En este trabajo se citan varias de estas críticas y se profundiza en el porqué de estas condenas.

64 Ballarín, P.: “La construcción de un modelo educativo...”, p. 629.

65 Véanse, por ejemplo, el Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública, 9 de septiembre de 1813; Araque Hontangas, Natividad: *Manuel José Quintana y la Instrucción pública*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013.

superar a los hombres en este terreno, lo cual podría justificar en gran medida el desprecio generado hacia ellas: invadieron un espacio antes masculinizado, lo que provocó un cambio en la consideración de este, algo que no es infrecuente.

A través de los anuncios publicados en la prensa se pueden conocer los detalles de esta actividad. Las clases se impartían en los domicilios de las propias profesoras o de los alumnos: “Doña Dolores Vargas Machuca, de 17 años de edad, profesora de piano del gran colegio de Chamartín, da lecciones en esta corte a las personas de su sexo que gusten recibirlas”<sup>66</sup>. Este caso es un ejemplo de cómo habitualmente simultaneaban varias ocupaciones. A veces se ofertaban en forma de academias en sus propios domicilios<sup>67</sup>. En este contexto, en contra de lo habitual, a veces tenían alumnos de sexo masculino<sup>68</sup>.

El imparable ascenso de la matrícula en el Conservatorio a lo largo del siglo XIX, el afán por obtener los premios en los concursos o por conseguir una plaza como repetidora, aun sin compensación económica, cobran sentido cuando se analizan los anuncios de las clases particulares, circunstancias todas que servían como reclamo y garantía, como se puede observar en muchos de ellos de forma recurrente: “Una señorita de educación esmerada, profesora de piano, del Conservatorio, desearía encontrar un colegio de primera clase donde dedicarse a su profesorado o bien en casas particulares”<sup>69</sup>. Este anuncio muestra el deseo de ingresar en un colegio, algo muy frecuente, una ocupación más estable que la clase privada, pero era difícil descartar esta opción.

El propio Conservatorio propició, indirectamente, esta demanda. El exceso de alumnos en el centro provocó en ocasiones el descenso en la calidad de la enseñanza y la atención prestada a los alumnos, carencias que muchos intentaron paliar a través de clases particulares. Por otra parte, la implantación de los exámenes de enseñanza libre y la inexistencia de otros centros oficiales de música impulsaron la docencia privada y las academias en todo el país, impartándose enseñanzas que con frecuencia distinguían claramente entre las de adorno y las profesionalizadoras, preparando las segundas a menudo para ingresar en el Conservatorio de Madrid o para los citados exámenes libres<sup>70</sup>.

Este contexto ofreció un abanico de posibilidades a las mujeres que querían ejercer la docencia, aprovechando cualquier resquicio. Algunas supieron ver

66 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 1639, 6-11-1866.

67 Así se anunciaba Josefa Pieri en 1853 (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 838, 26-2-1853).

68 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 629, 22-7-1849. Se puede observar también en las dedicatorias de las obras que compusieron algunas profesoras.

69 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, N° 291, 18-10-1878. Véanse otros ejemplos en el Diccionario.

70 Como la academia abierta en Valladolid a la que se aludió en el capítulo dedicado a las alumnas. Véanse

la oportunidad, cubriendo el vacío existente en muchos lugares de España, como Emilia Martínez Capellán. En 1888 envió al Ayuntamiento de Albacete un certificado donde constaban los premios obtenidos en el Conservatorio y una solicitud manifestando su intención de trasladarse a dicha ciudad para impartir clases privadas, alentada por las peticiones de varias familias de la localidad. Como esto implicaba abandonar sus clases en Madrid, solicitaba una pensión de mil pesetas anuales, ya que iba a prestar un importante servicio a la población. Se comprometía a cambio a dar clase a cuatro niñas pobres, que realizarían “sus estudios por adorno, o bien, seguir la carrera realizando los exámenes correspondientes”<sup>71</sup>, dando así la oportunidad a algunas jóvenes a “desarrollar una carrera lucrativa”, además de facilitar esa educación a las jóvenes que lo desearan<sup>72</sup>. El Ayuntamiento accedió, convirtiéndose en maestra de piano de niñas pobres. Además, un año después la Excelentísima Diputación Provincial creó una escuela de música en la Casa de Maternidad (institución caritativa para madres solteras), de la que fue nombrada profesora. En 1890 se suprimió la primera plaza y en 1892 la segunda. Se dedicó entonces a la enseñanza particular<sup>73</sup>.

La publicación de los resultados de sus alumnos daba a conocer a las propias profesoras y suponía un reconocimiento a su labor. Por ejemplo, en esta reseña sobre Emilia Miquel:

Jóvenes que se dedican al arte músico no faltan en Alicante, y todos los años, perfectamente preparados por la distinguida profesora doña Emilia Miquel, se presentan en el Conservatorio de Música y Declamación de esta corte gran número de discípulos.

Este año han obtenido la calificación de sobresaliente las señoritas María Sánchez, Conchita Bossio, Pilar Sendra, Juana Puerto, Adela Esteban, Nieves Amat y D. Rafael Rodas.<sup>74</sup>

También se veían reconocidas a través de los conciertos públicos que organizaban con sus discípulos, en ocasiones con artistas invitados. Es el caso del organizado por Fernanda de Letre y Signoret en el Salón Montano, en la reseña del cual, tras la descripción de las interpretaciones, se felicitaba “a la distinguida y afortunada profesora señora de Letre de Rey por el gran partido que sabe sacar

---

los casos de Carmen Yepes o de Emilia Miquel, entre otros, en el Diccionario incluido en los Apéndices de este trabajo.

71 Sánchez, O.: *La actividad artístico-musical de Albacete...*, pp. 170-171.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*, pp. 171-172. Emilia Martínez fue nombrada auxiliar interina en 1893.

74 *La Correspondencia de España*, Año LVIII, N° 18129, 1-10-1907.

de sus discípulas, lo que demuestra sus grandes méritos para la enseñanza”<sup>75</sup>.

La clase particular se compatibilizaba habitualmente con la docencia en otras instituciones, con la práctica interpretativa o la compositiva. Era también frecuente que cantantes de renombre, normalmente tras retirarse de los escenarios, abrieran academias, como Matilde Esteban o Dolores Escalona.

La docencia privada fue una de las salidas más recurrentes para las profesoras (y profesores) de música del siglo XIX, esporádica o habitualmente, de forma exclusiva o simultaneándola con otras actividades. Algunos factores como la gran demanda, la escasa inversión, la flexibilidad horaria o la privacidad<sup>76</sup> la convertían en un empleo accesible y, aun cuestionada desde algunos sectores<sup>77</sup>, una de las pocas actividades consideradas dignas para las mujeres de clase media.

## 4.2. Las maestras

La formación de las maestras sufrió importantes transformaciones a lo largo del siglo XIX. Durante mucho tiempo no se consideró que tuvieran que recibir una preparación rigurosa, dado que no se esperaba que sus discípulas necesitaran tampoco una instrucción amplia. Fue este uno de los grandes debates a lo largo de este periodo, objeto de numerosas disposiciones<sup>78</sup>, ampliándose y consolidándose poco a poco los requisitos que debían cumplir. Todavía 1839 a menudo ni siquiera sabían leer y escribir. Las primeras escuelas normales fueron

75 *La Correspondencia Militar*, Año XXXVI, Nº 10538, 11-6-1912.

76 Si bien esa privacidad garantizaba una escasa exposición a los peligros que conllevaban otras actividades, no estaba libre de riesgos, como muestra un chiste publicado en 1891: “Entre madre e hija. - Vamos, niña, dale un beso a la profesora de piano. - No porque me pegaría. Ayer papá le dio un beso y ella le dio un bofetón que lo dejó sin sentido” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIV, Nº 241, 31-8-1891). Anécdotas aparte, se podría interpretar también como un aviso a las incautas que se exponían a ciertos peligros por querer realizar ese trabajo.

77 La literatura de la época presenta numerosas mujeres que se dedican a la docencia musical, lo que prueba lo extendido de su práctica. En ocasiones se muestra como una tarea noble, normalmente el único recurso de una mujer o una familia con problemas económicos, pero en otras la visión es más negativa. En la novelita *El epílogo del amor*, de 1881, se puede leer: “¿Cuál era su ocupación? Un oficio penoso, es cierto, pero ejercido con valor. Eliana era profesora de piano [...] tú [Eliana] no eras más que una modesta y virtuosa mujer” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIII, Nº 220, 8-8-1881). Otro ejemplo, aunque aquí el verdadero problema es un conflicto de clases, en un folletín, cuando un joven de buena familia presenta a su prometida, hija de una baronesa –de nueva nobleza- viuda y pobre. Un personaje exclama: “¡No recibiría en mi casa a esa bachillera que enseñaba música a mis sobrinas aunque hubiera sido bastante astuta para atrapar a un Borbón!”, a lo que sigue: “Esto era cierto. Afligida por ver a su madre privada de las comodidades necesarias a cierta edad, Paulina se había resignado a dar lecciones de piano a algunas señoritas del país” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVIII, Nº 305, 1-11-1895).

78 Véase, por ejemplo, Melcón Beltrán, Julia: *La formación del profesorado en España (1837-1914)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.

masculinas; las mujeres se formaban en colegios privados, frecuentemente religiosos, y pasaban un examen que solía consistir en “prueba de labores, conocimiento de religión, moral y normativa escolar, rudimentos de lectura y escritura y nociones de las cuatro reglas”<sup>79</sup>. Al crearse las escuelas normales femeninas, su formación fue sustancialmente inferior a la de los maestros, formación en la que primaba el aprendizaje de las “labores”. No hubo un programa oficial y unificado hasta 1881, hasta 1898 no se equipararon los estudios para ambos sexos y fue en 1914 cuando hubo un solo título para todos<sup>80</sup>.

La Ley Moyano articulaba que se implantarían Escuelas Normales femeninas, pero dado su carácter voluntario su desarrollo fue irregular; además, las escuelas modelo no llegaron a crearse, aunque en la misma ley se estipulaba que para acceder a la docencia en colegios privados debían acreditarse dos años de experiencia en ellas. De ese modo, hubo muchas maestras que ejercieron sin garantías sobre su formación<sup>81</sup>.

La creación de colegios privados, a menudo en forma de academias en sus propios domicilios, fue una de las opciones laborales elegida por numerosas mujeres. Por ejemplo, María Landi<sup>82</sup> así lo hizo en Madrid al menos desde 1873<sup>83</sup>. Otras eran contratadas en este tipo de centros o en colegios religiosos. Josefa Pieri fue maestra en el del Pretil de los Consejos, en Madrid, dirigido por Martina Cestero. Como era habitual en la época, la prensa describía los exámenes públicos. Acerca de la clase de música en los celebrados en 1844 se publicaba lo siguiente: “Las discípulas de la escuela de música, que dirige Doña Josefa Pieri, manifestaron las más brillantes disposiciones, desempeñando con la mayor afinación y soltura cuantas piezas se ejecutaron, mereciendo se hiciesen repetir algunas”<sup>84</sup>. La contratación de estas profesoras se consignaba también en la prensa:

Ha sido agraciada con la plaza de profesora de piano del colegio de las Hijas de la Cruz de Santurce (Bilbao), la Srta. D<sup>a</sup> Lorenza Palacios y Díez, alumna del Conservatorio de Madrid, que ha obtenido notas brillantes en su carrera y el primer premio de piano por unanimidad en el concurso público de este último año, celebrado en dicho establecimiento.<sup>85</sup>

79 Cortada Andreu, Esther: “De la ‘calcetera’ a la maestra de escuela: expectativas y activismo profesional”, *Arenal, Revista de historia de las mujeres*, Vol. 6, Nº 1, enero-junio 1999, p. 42.

80 Melcón Beltrán, J.: *Las enseñanzas del profesorado...*, pp. 201-203.

81 *Ibidem*, p. 208.

82 María Landi ilustra el afán de superación de muchas de las mujeres que aquí se tratan, aprovechando todas las opciones que el contexto en que vivió le ofreció (Véase el Diccionario incluido en los Apéndices).

83 *La Correspondencia de España*, Año XXIV, Nº 5672, 11-6-1873.

84 *El Heraldo*, Nº 607, 6-6-1844.

85 *La Correspondencia Musical*, Nº 93, 11-10-1882.

Además de estos colegios privados, las alumnas del Conservatorio también se incorporaron a las Escuelas Normales femeninas. Las primeras abrieron en la década de los años cuarenta y en 1858 lo hizo la Central de Madrid, bajo la dirección de la Junta de Damas de Honor y de Mérito. Debía estar regida por una mujer, ayudada por cuatro auxiliares designadas por la Junta de Damas. Hasta 1882 la enseñanza estaba en manos de profesores y las alumnas podían obtener los títulos de maestra elemental y superior; hasta ese año no se implantó el grado normal. En la Escuela Normal Central de Maestras la docencia no estuvo a cargo de mujeres hasta 1884<sup>86</sup>, al establecerse la plantilla con una profesora normal como directora, tres profesoras normales, una especial para las enseñanzas de canto, dibujo y labores y dos auxiliares<sup>87</sup>. Las maestras especiales no necesitaban título<sup>88</sup>, lo que abrió las puertas a muchas mujeres que tenían formación musical pero no titulación de maestras.

Las asignaturas relacionadas con la música, generalmente como canto o como música y canto, aparecen en los programas de las escuelas normales; en la Central lo hace desde 1882<sup>89</sup>. El profesorado de estas escuelas normales variaba continuamente, ya que cambiaban sus condiciones y los requisitos de acceso, así como los sueldos. Se producían constantes ceses, a veces seguidos de nuevos nombramientos en la misma o en otras escuelas o en puestos interinos. Las peculiaridades de las maestras especiales las colocaban en una situación aún más vulnerable. Las disposiciones acerca de las incompatibilidades afectaron a todo el profesorado público, pero especialmente a estas docentes, que frecuentemente solicitaban permiso para impartir clases particulares<sup>90</sup>, dado lo inestable de sus puestos. A pesar de estos inconvenientes, fue otro camino que emprendieron muchas alumnas del Conservatorio, como Emilia Miquel, Asunción Mejuto, Elisa del Rey, Josefa Lloret e Iracheta, María Medaaldea, Concepción Montejo Ortiz o Rosa Izquierdo<sup>91</sup>.

### 4.3. Las profesoras de música en asociaciones

Uno de los fenómenos característicos de la sociedad decimonónica fue el asociacionismo, especialmente a partir de los años treinta<sup>92</sup>. Las sociedades

86 Por Real Decreto de 3 de septiembre de 1884.

87 Melcón Beltrán, J.: *Las enseñanzas del profesorado...*, p. 238.

88 Las plazas se proveían a partir de una terna propuesta por la Junta de profesores (masculinos) de la Normal a la Dirección General de Instrucción Pública

89 Melcón Beltrán, J.: *Las enseñanzas del profesorado...*, pp. 310 y ss.

90 Anadón, J.; Fernández, A.: "El profesorado femenino...", pp. 235-237.

91 Véase el Diccionario.

92 Fenómeno presente ya en el siglo XVIII, sufre vaivenes a lo largo del tiempo.

cubrían el vacío en muchos aspectos educativos y en algunas de ellas se transmitieron los nuevos ideales políticos, pedagógicos y filosóficos. Según Barba:

La fundación de estas sociedades fue el resultado de una ciudadanía que, frente a los conflictos políticos y simultáneamente a una guerra civil asoladora, realizó la condición del intelectual, del literato, del artista, generando un verdadero espectáculo para la ciencia, la literatura y las artes.<sup>93</sup>

Apoyándose en la fe en sus beneficios, surgieron asociaciones dedicadas a casi cualquier disciplina; predominan las de recreo y las instructivas y culturales; más adelante surgieron las obreras y mutualidades. Había distintos tipos de acuerdo a sus objetivos, los estratos sociales y la actividad de sus asociados. En cuanto a las sociedades filarmónicas, se pueden dividir en tres grupos: aquellas en las que los socios se limitaban a asistir a las actividades musicales; aquellas en las que se impartía algún tipo de formación, participando entonces los socios en los conciertos; y sociedades con carácter profesional, tanto por el perfil de sus miembros como por el tipo de objetivos<sup>94</sup>.

La formación musical impartida en estas asociaciones frecuentemente tan solo pretendía que los socios pudieran participar en los conciertos con cierta dignidad. Pero a menudo compensaban la ausencia de otros centros formativos, en ocasiones ayudando a personas sin recursos y facilitándoles un medio de subsistencia.

Los distintos tipos de asociaciones se relacionaban con las distintas clases sociales. En el caso de las más bajas, habitualmente se organizaban en forma de orfeones: el canto se consideraba “como entretenimiento de finalidad didáctica y moralizante”<sup>95</sup>. Díez Huerga destaca como signo de modernidad la inclusión de mujeres en algunas de estas sociedades<sup>96</sup>. Pero la presencia femenina también se articulaba a través de la participación de muchas profesionales o, en el caso de Madrid, de alumnas del Conservatorio que así se presentaban en público, así como de maestras que se encargaron de las secciones de música.

En los años cuarenta y cincuenta las asociaciones filarmónicas entraron en crisis debido a la pérdida de su espíritu formativo, la falta de socios, la pobre

93 Barba, M.: *La música en el drama romántico...*, pp. 38-39.

94 Esos tres grupos engloban los ocho tipos de asociaciones filarmónicas propuestos por Encina y Sobrino (Cortizo, María Encina; Sobrino, Ramón: “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 13-14).

95 Alonso, Celsa: “Un espacio de sociabilidad en la España romántica: las sociedades instructivo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, (2001), p. 38.

96 Díez Huerga, M<sup>a</sup> Aurelia: “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 58, 2003, p. 271.

preparación de sus músicos y haberse convertidos en simples escaparates de la burguesía<sup>97</sup>. Años más tarde se produjo un importante resurgir.

Como se ha apuntado, en ocasiones las clases en estas sociedades fueron impartidas por mujeres. Fue el caso de Josefa Pieri, que lo hizo en el Instituto Español. Fundado en 1839, contaba con una sección de Música y otra de Damas. Sin olvidar el componente lúdico, había un fuerte compromiso con la educación<sup>98</sup>. Más allá de facilitar conocimientos para que los socios pudieran participar en los recitales, había un verdadero interés por la instrucción de los grupos desfavorecidos. Se crearon escuelas gratuitas de primera enseñanza y clases de música, declamación, danza y pintura<sup>99</sup>. El mismo año de su fundación se creó la Sección de música, y en 1841 una Escuela Lírico-Práctica<sup>100</sup>. En la plantilla de 1842 solo había profesoras de labores y una de música, la socia Josefa Pieri<sup>101</sup>. Su labor en esta asociación fue celebrada en la prensa en más de una ocasión:

La señora Pieri, discípula (premiada dos veces) del conservatorio de María Cristina, de esa escuela que ha producido a una Lema y a una Villó, es más que una aficionada, es una profesora. [...] La señora Pieri es acaso la persona a quien más tienen que agradecer las sociedades artísticas. Fundadora ha sido de todas y por todas se ha sacrificado, trabajando sin descanso; el que escribe estas líneas lo ha podido apreciar debidamente y justo es que lo consigne. Muchas faltas se han evitado; muchas sesiones se han verificado, merced a la bondad y condescendencia de la señora Pieri, que jamás ha negado su cooperación ni aun en ocasiones en que se ha hallado enferma, como tenemos entendido sucedió la noche del sábado. Y en galardón de tan recomendable celo ¿qué pruebas ha recibido de las sociedades? ninguna; fuerza es decirlo, ni aun la de rutina de *un beneficio* se ha otorgado a dicha señora, que, no rehusamos repetir, es de las personas que más han contribuido al buen éxito de aquellos establecimientos; irreparable es por cierto que a esta profesora no la señale el establecimiento igual dotación que a las otras asignaturas:

- 97 Díez, M. A.: “Las sociedades musicales...”; Nagore, M.: “Un aspecto del asociacionismo...”, p. 214.
- 98 García Fraile, Juan Antonio: “Notas para la historia de la educación madrileña en la primera mitad del siglo XIX: El caso del Instituto Español (1839-1853)”, *Revista Complutense de Educación*, Vol. 7, Nº 1, 1996, p. 155.
- 99 Díez, M. A.: “Las sociedades musicales...”, p. 225.
- 100 La primera presidida por Ángel Inzenga, profesor de canto en el Conservatorio, y con Joaquín Espín, Lorenzo Zamora, José Sobejano (hijo) y Manuel Ocón como director de orquesta; la segunda a cargo de José M<sup>a</sup> de Reart (Cortizo, María Encina: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, p. 225).
- 101 *El Gratis*, Nº 73, 18-10-1842; *Diario de Madrid*, Nº 26, 26-11-1843; Cortizo, M. E.: “El asociacionismo en los orígenes...”, p. 55. El hecho de que fuera socia plantea dudas acerca de si cobraba por su actividad. En distintos documentos de la asociación se articula que algunas de las cátedras serían impartidas gratuitamente por los socios, lo que les eximia de pagar las cuotas (García Fraile, J. A.: “Notas para la historia...”, pp. 155, 156 y 160), pero también se habla de las retribuciones abonadas a los profesores de las “enseñanzas de adorno”, entre las que se incluía la música (Ibidem, p. 160).

hacemos esta indicación que deseáramos tuviese en cuenta el presidente; hemos querido manifestar estos pensamientos que de largo tiempo teníamos acerca de una señora que conocemos solo de sociedades.<sup>102</sup>

Tras la crisis de los años cuarenta, el fenómeno asociativo resurgió en los sesenta. La música se convierte en un agente más en un momento de renovación pedagógica y social, especialmente a partir del Sexenio, en el que participaron las nuevas asociaciones: “Ya se tratase del Ateneo, del Fomento de las Artes, de la Institución Libre, de la Sociedad de Amigos del País, por todos sitios se ocupaban de educar a los jóvenes o a los adultos, a los obreros o a los patronos”<sup>103</sup>.

La música en muchas de estas sociedades era parte del ornato y el pasatiempo, pero en otras servía como vehículo educativo y de utilidad social, especialmente en el caso de las sociedades corales<sup>104</sup>. En muchas de aquellas se crearon clases de música, algunas a cargo de maestras formadas en el Conservatorio. También se alentaba el cultivo de la música a través de otras iniciativas, como el concurso convocado por El Fomento de las Artes que ganaron varias alumnas del centro.

El Fomento de las Artes fue una de las asociaciones más importantes entre las comprometidas con la formación de las clases populares. Fue fundada en 1847 con el nombre de Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores, cambiando su nombre en 1859, momento en que los krausistas se implicaron en ella<sup>105</sup>. Se impartieron enseñanzas de párvulos, de primera enseñanza para niñas y para niños y de música, dibujo, caligrafía y francés. Se celebraban conferencias divulgativas, veladas y conciertos, exposiciones, concursos, etc. Contó además con un orfeón de existencia algo azarosa<sup>106</sup>. Según Sánchez de Andrés, “sus objetivos prioritarios fueron: la instrucción primaria, la educación de la mujer y la introducción de la cultura artística y la formación del buen gusto ciudadano de las clases trabajadoras”<sup>107</sup>. Según García Fraile, la formación femenina recibió una especial atención durante la década de los ochenta bajo la presidencia de Rafael M. de Labra<sup>108</sup>.

102 *Gaceta Literaria y Musical de España*, Nº 6, 12-11-1843. Aquí sí se habla de la dotación concedida a la profesora. Véase también *El Heraldo*, Nº 97, 4-10-1842, *Diario de Madrid*, Nº 296, 23-8-1844.

103 Y. Turín citado en Villacorta Baños, Francisco: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 97.

104 Sobre este tema, véanse Nagore, M.: “Un aspecto del asociacionismo...”; Nagore, M.: *La revolución coral...*

105 Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 558.

106 *Ibidem*, pp. 558-559.

107 *Ibidem*, p. 558.

108 García Fraile, Juan Antonio: “‘El Fomento de las Artes’ durante la Restauración (1883-1912)”, en Jean-Louis Guereña; Alejandro Tiana: *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, UNED,

Las clases de música sufrieron diversas reorganizaciones, pero siempre se mantuvieron, incluyendo las de niñas. Fueron impartidas por profesores de ambos sexos. La asignatura de piano y solfeo lo fue por Elisa García entre 1870 y 1874, Eloísa Cantón Salazar entre 1883 y 1902<sup>109</sup>, con Luisa Lorenzo Díez como auxiliar, y Ángela y Concepción Pérez entre 1903 y 1912<sup>110</sup>. Al menos tres de ellas fueron alumnas del Conservatorio. La primera podría ser Elisa García y Pedrosa, alumna de Zabalza y que ganó el primer premio de piano en 1873<sup>111</sup>. Las dos últimas son Ángela y Concepción Pérez y Menéndez. Ángela obtuvo el primer premio de piano en 1889 y el de armonium en 1893; Concepción el segundo de piano en 1893<sup>112</sup>. De Luisa Lorenzo Díez ya se habló en un capítulo anterior. Desconocemos las fechas exactas en las que ejerció en El Fomento de las Artes; es posible que abandonara su puesto como repetidora para dedicarse a esta institución. Saldoni afirma que en 1880 la clase de solfeo y piano estaba a cargo de Dolores Recio, también alumna del Conservatorio<sup>113</sup>.

En el Ateneo Científico y Literario, una de las sociedades más importantes, la presencia de la música fue escasa en sus inicios, incrementándose a lo largo del tiempo. Esta presencia se materializó a través de algunas conferencias y veladas<sup>114</sup>. Hasta 1895 no se creó la sección de música<sup>115</sup>, formando parte de la Escuela de Estudios Superiores (1896-1907) y de las actividades divulgativas de la Extensión universitaria desde 1904. Además de las clases de idiomas y taquigrafía, algunos años se impartieron de piano<sup>116</sup>. De las dirigidas a señoritas

---

1989, pp. 441-442.

109 En al menos algunos de los años intermedios se hizo cargo de la clase Ricardo Oyanarte (Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 569).

110 *Ibidem*, pp. 568-570.

111 AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 27-7-1873. Es posible que fuera la Elisa García que participó en 1874 en el concurso especial de piano cuyas incidencias ya se han descrito y que ganaron Elvira Cebrián y Soledad Arroyo. Si fuera así, sorprende que concurriera, ya que estaba dirigido a alumnas del centro y ella ya había terminado los estudios de piano, aunque cabe la posibilidad de que estuviera matriculada en alguna otra asignatura.

112 *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1892 a 1893...*

113 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 24.

114 Sánchez de Andrés, Leticia: "La actividad musical del Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid en el último tercio del siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 25-26, enero-diciembre 2013, p. 313.

115 Durante los primeros años fue presidida por Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Félix Arteta, Félix Borrell, Borrell, Cecilio de Roda, Tomás Bretón y Amadeo Vives (Véase Villacorta Baños, F.: *El Ateneo Científico...*).

116 Villacorta Baños, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 222.

se encargaron Josefa Lloret de Ballenilla y Blanca Llisó<sup>117</sup>.

Las clases de música fueron ofertadas por numerosas sociedades que en principio nada tenían que ver con ella. Por ejemplo la Asociación General de Funcionarios Civiles, que en 1896 ofrecía clases para señoritas de solfeo y piano, a cargo de Asunción Mejuto y Laura Bustos López, además de adornos, dibujos e idiomas, entre otras<sup>118</sup>. En 1898 las impartidas por profesoras eran primera enseñanza, corte, francés y solfeo y piano<sup>119</sup>. Asunción Mejuto fue docente en esta asociación al menos desde 1896. En 1910 era maestra en la sociedad el Centro Gallego<sup>120</sup>, cuyo profesorado era elegido por concurso convocado cada año<sup>121</sup>, y seguía en la clase de solfeo y piano en 1913<sup>122</sup>.

También se impartieron clases de música en la Unión Ibero-Americana. Su objetivo principal era estrechar las relaciones entre España, Portugal y los países americanos en los que se hablara español o portugués, para lo que se proponía una serie de iniciativas<sup>123</sup>. En 1904 firmó un acuerdo con la Asociación para la Enseñanza de la Mujer con el compromiso de establecer centros para la educación femenina<sup>124</sup>. En 1906 se anunció la creación de dos cátedras de violín y piano, de las que se encargarían Carmen Ferrando y Elisa del Rey respectivamente<sup>125</sup>.

En algunas de estas asociaciones se preparaba a los alumnos para presentarse

117 *El Globo*, Año XXXIV, N° 1768, 1-7-1908; *La Época*, Año LXI, N° 20982, 25-3-1909; *El País*, Año LXI, N° 21200, 31-10-1909.

118 *El País*, Año X, N° 3430, 20-11-1896. Las clases comenzaron en febrero del año siguiente (*El Globo*, Año XXIII, N° 7750, 7-2-1897).

119 *Gaceta de Instrucción Pública*, Año X, N° 366, 30-5-1898. El curso siguiente se ofertaban las siguientes asignaturas para alumnas y alumnos: caligrafía, dibujo de adorno y figura y francés; solo alumnos: dibujo lineal y topográfico; solo alumnas: confección de ropas y corte de trajes. No se especifica nada en la clase de solfeo y piano, por lo que es posible que Asunción Mejuto se encargara de los alumnos de ambos sexos. Tampoco se concreta en las de preparación para la carrera de comercio, taquigrafía e inglés (*La Correspondencia de España*, 15-9-1898).

120 El Centro Gallego fue fundado en 1893. En la velada celebrada con motivo de su inauguración Asunción Mejuto tocó el piano (*La Correspondencia de España*, Año XLIV, N° 12775, 28-3-1893).

121 *La Correspondencia de España*, Año LXI, N° 19254, 30-10-1910. Se impartían clases de corte, ropa blanca, sombreros, francés, labores, solfeo, piano, dibujo y caligrafía (*El Liberal*, Año XXXIII, N° 11538, 5-6-1911). Los objetivos educativos para las niñas estaban claros. Como mínimo las clases de caligrafía también se ofrecían a alumnos.

122 En *El Liberal*, Año XXXV, N° 12319, 7-11-1913, figura también que la de labores, pero podría ser una errata. En *La Correspondencia de España* aparecen solo las musicales (*La Correspondencia de España*, Año LXIV, N° 20359, 8-11-1913).

123 Véase Unión Ibero-Americana: *Estatutos y Reglamento. Reformados en Junta General Extraordinaria de los días 15 y 16 de enero de 1886, y aprobados por la autoridad competente en 28 del mismo mes y año. Memoria anual, estado económico, Consejo de Gobierno y Junta Directiva, listas de socios protectores, de méritos y de número, de adheridos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Roderó, 1886.

124 Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*, p. 344.

125 *El Globo*, Año, XXII, N° 11037, 1-3-1906.

a los exámenes libres del Conservatorio. Fue el caso de dos alumnas de Asunción Mejuto en la Asociación de Funcionarios Civiles, que obtuvieron sobresaliente en 1897<sup>126</sup>.

En este contexto, marcado por los debates en torno a la educación que debían recibir los grupos más desfavorecidos, incluidas las mujeres, surgieron iniciativas específicamente para ellas. La primera fue el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, fundado por Faustina Sáez de Melgar. Los estatutos describen los objetivos y aspectos organizativos de la sociedad<sup>127</sup>. Su artículo 1º dispone que:

El Ateneo es una asociación de enseñanza universal, artística, literaria, científica, religiosa y recreativa que se propone instruir a la mujer en todos los ramos de una educación esmerada y superior, para que por sí misma pueda instruir y educar a sus hijos, haciéndolos buenos ciudadanos y excelentes padres de familia.<sup>128</sup>

Para alcanzar estos objetivos, se organizarían cátedras diurnas y conferencias nocturnas, “desempeñadas por personas de capacidad con el objeto siempre de instruir y moralizar a la mujer, para que educando a las madres pueda regenerarse la sociedad”<sup>129</sup>. Se pretendía establecer una biblioteca, un gabinete de física<sup>130</sup> y salas de conversación y de lectura, además de publicar un periódico. Este último punto se materializó: en enero de 1870 se publicaba la reapertura de *La Violeta*<sup>131</sup>, la revista que había dirigido Faustina Sáez de Melgar, que contaría con la colaboración de la asociación. Poco después figura como “órgano oficial del Ateneo de señoras”<sup>132</sup>.

En los estatutos y reglamento de la sociedad se describen los requisitos y objetivos. Los cargos de la Junta y los de vocales auxiliares serían ocupados por socias del Ateneo. Los socios de mérito y los protectores sí podrían ser de ambos sexos. Las alumnas debían tener al menos doce años y superar un examen de instrucción primaria. Podrían matricularse en las materias que deseasen, ofreciendo a su vez sus conocimientos a la asociación. La financiación se conseguiría a través de las cuotas de las socias<sup>133</sup> y de donativos, rifas y funciones

126 *El Día*, Año XVIII, Nº 6146, 19-6-1897.

127 *Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid*, Madrid, Imprenta de los Sres. Rojas, 1869. Habían sido aprobados el 11 de enero de 1869.

128 *Ibidem*.

129 *Ibidem*.

130 Al parecer ya disponían de él al comenzar las clases, prestado al Ateneo por un “reputado y conocido catedrático” (*La Iberia*, Año XVII, Nº 3764, 14-1-1869).

131 *El Imparcial*, Año IV, Nº 496, 15-1-1870.

132 *La Correspondencia de España*, Año XXI, Nº 4468, 15-2-1870. Esta iniciativa debió extinguirse con el propio Ateneo.

133 Las socias de honor, 500 reales de entrada y 100 cada mes, o lo que decidieran desde 100 y 40 reales

lirico-dramáticas celebradas en el propio Ateneo o en teatros. Se ofertarían las siguientes asignaturas: música, piano, arpa, declamación, teneduría de libros, sistema métrico, física experimental, geografía, historia sagrada, natural y profana, religión y moral, retórica y poética, idiomas, botánica, higiene, economía doméstica, grabados, caligrafía, dibujo, pintura, flores, labores de adorno y las que fuera necesario añadir<sup>134</sup>.

Las conferencias tenían como objetivo instruir en los deberes de esposa y madre, siendo impartidas por “aquellas señoras que se hallen con la capacidad necesaria para ello, y a falta de estas, se invitará a los hombres más competentes y de reconocida ilustración, considerándoles en este concepto como socios protectores”<sup>135</sup>. Fue pionera en este aspecto, primando a las mujeres en la instrucción de sus congéneres.

Si bien era evidente que no pretendían revolucionar el papel de las mujeres, la iniciativa provocó suspicacias y reacciones controvertidas. Sáez de Melgar y la Sra. Otal se disputaban el mérito de haber iniciado el Ateneo, disputa desplegada a través de cartas en la prensa. Ante esta situación, se publicó una nota en *La Correspondencia de España* instando a que llegaran a un acuerdo “porque el asunto no merece la pena de molestarse todos los días con cartas”<sup>136</sup>, comentario que más parece mostrar menosprecio por la creación del Ateneo que una actitud conciliadora. El periódico satírico *Gil Blas* añadió al comentario anterior: “¿De acuerdo, y mujeres? ¿Y poetisas? Ya baja. Por mi parte pediría que antes se pusieran de acuerdo en si es o no una gloria el tal Ateneo; y no porque a mí me disguste ver reunidas tantas señoritas, nada de eso... Pero me gustan más una a una...”<sup>137</sup>. El autor del comentario deja bien clara su opinión acerca de la creación de la sociedad.

En el número siguiente del mismo periódico se publicaron varios chistes alusivos a este acontecimiento:

---

respectivamente; las de número, 60 de entrada y 20 mensuales, teniendo en ambos casos derecho a la entrada libre a las cátedras y salones en sesiones ordinarias y recreativas.

134 En *La Iberia*, tras enumerarlas se añade “y otras varias, cuya índole se halle en armonía con las obligaciones domésticas a que debe prestar la mujer su perfeccionamiento” (*La Iberia*, Año XVII, Nº 3764, 14-1-1869).

135 *Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico...*, Artículo 13.

136 *La Correspondencia de España*, Año XX, Nº 4063, 4-1-1869.

137 *Gil Blas*, Año VI, Nº 123, 7-1-1869.



—Pero, mujer, ¿a dónde vas?  
—Al club: hoy se nombra presidenta.  
—Haz el favor de volverte a casa a presidir la educación de nuestros hijos.



**República conyugal.**

—Aprovechemos el tiempo, que mamá está en el club!



—¿Y mi mujer?  
—En el Ateneo de señoras, hablando sobre los males de la patria.  
—¿Y por ellos se olvidan los míos!



—Yo me voy al club de señoras, con que cuida tú de la cena.  
—Yo entro hoy de guardia.  
—Pues entonces que venga el gobierno a cuidar el puchero.



Imagen 20. Chistes sobre el Ateneo Artístico y Literario de Señoras<sup>138</sup>

Esta publicación se ensañó con la sociedad: “El Ateneo de señoras ha nombrado socios de honor y mérito: al duque de la Torre; al Sr. Ruiz Zorrilla. Es decir, al hombre más guapo, al más robusto, y al más joven de la situación. ¡Ah picarillas, picarillas!”<sup>139</sup>.

Ante las reacciones que provocó la fundación del Ateneo, Faustina Sáez de Melgar se vio obligada a publicar un largo texto en el que, tras informar acerca del interés que habían mostrado muchas señoras por la asociación y que casi todos los periódicos se habían ocupado de ella, consideraba que debía hacer algunas puntualizaciones:

para que sugerencias malévolas no interpreten en mal sentido las tendencias generales y humanitarias de una Asociación, que se propone única y exclusivamente dar trabajo a la mujer pobre, y educación intelectual completa a las señoritas, propagando entre las mujeres todas de la sociedad la instrucción y la cultura que reclaman los adelantos y el espíritu del siglo.<sup>140</sup>

138 *Gil Blas*, Año VI, N° 124, 10-1-1869.

139 *Gil Blas*, Año VI, N° 143, 18-3-1869. Esta publicación utilizó el Ateneo para otras críticas: en la larga diatriba que dirige al diputado Vinader, “todo un señor católico, apostólico, catalán”, que al parecer había dicho que “no hay derecho de asociación, porque las españolas no pueden asociarse”, Luis Rivera, firmante del texto y director del periódico, exclama: “¡Ángel de mi vida, y qué cosas ha dicho! ¿Con que las señoras no pueden asociarse? ¡Húndete, Ateneo de señoras, antes que desmentir al borrego de Cristo Sr. Vinader!” (*Gil Blas*, Año VI, N° 138, 28-2-1869). Al parecer el comentario del diputado fue hecho a raíz del traslado de unas monjas a otro convento.

140 *La Iberia*, Año XVII, N° 3764, 14-1-1869.

Tras hablar de la pobre educación de la mujer y la necesidad de subsanarlo para que España pudiera ocupar el lugar que le correspondía, y tras insistir en que el objetivo del Ateneo era instruir a las madres, afirmaba: “Lejos de mí la idea lanzada en otros países de pedir para la mujer derechos políticos; lejos toda idea de emancipación”. Y continúa:

La misión del Ateneo será instruir a la mujer para que pueda guiarse por sí sola sin necesidad de auxilio alguno, que se baste a sí propia y tenga los conocimientos necesarios para adquirir una posición en caso preciso, dejando de ser para el hombre una carga pesada, ya insostenible, según las tendencias de lujo y desenfreno, cada vez más devoradoras, de la sociedad.

De este modo, las que carecían de recursos sabrán ganarse la vida honradamente, y las de buena posición tendrán la inteligencia necesaria para hacer valer sus intereses, auxiliando a sus maridos o a sus padres en la administración de los negocios [...] No se asusten los espíritus tímidos que critican la fundación del Ateneo, ni crean que allí vamos a ocuparnos de política, ni de las graves cuestiones de Estado [...] aquí no se permitirán las tendencias a invadir el terreno del hombre: respetando sus derechos respetarán también los nuestros, y tendremos en ellos los más poderosos auxiliares.<sup>141</sup>

A pesar de estas controversias y burlas, el Ateneo tuvo muchos defensores y sus beneficios fueron glosados por distintas publicaciones<sup>142</sup>. Fue inaugurado por Fernando de Castro en febrero de 1869<sup>143</sup>. Tuvo su sede en el Conservatorio<sup>144</sup>. La plantilla de profesores era la siguiente:

Directora de la sección de música, la socia de número y vocal de la junta de gobierno, doña Paulina Cabrero de Ahumada.

Profesoras de piano y solfeo, doña Purificación San Pedro y doña Mariana Mochales y Cabrero.

Profesora de arpa, doña Luisa Jardín<sup>145</sup> y doña María Collado.

141 Ibidem. Recomendamos la lectura del artículo entero, por lo significativo de la argumentación completa acerca de los objetivos de la asociación. Aún más humilde es el texto de Joaquina Balmaseda sobre la conveniencia del centro y sus objetivos. Parte de este texto se reproduce en Jagoe, C.; Blanco, A.; Enríquez, C.: *La mujer en los discursos de género...*, pp. 165-166, así como el de Faustina Sáez tomado de *La Iberia*.

142 Entre ellas *La Correspondencia de España*, a pesar de que, a tenor del comentario que citamos anteriormente, no parecía valorar en exceso la iniciativa.

143 En varias fuentes (por ejemplo, Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 550.; Vázquez Ramil, Raquel: *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Madrid, Ediciones Akal, 2012) se afirma que fue el 3 de febrero, pero en *El Imparcial* de la misma fecha que fue el día 1 (*El Imparcial*, Año III, N° 606, 3-2-1869). Fernando de Castro leyó también el discurso en la inauguración de las clases en septiembre del mismo año (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXI, N° 271, 28-9-1869).

144 Orden concediendo a D<sup>a</sup> Faustina Sáez de Melgar una de las salas de esta Escuela para la fundación de un Ateneo de Señoras y varias comunicaciones referentes a dicha señora Melgar, 16-12-1868 (Leg. 18/75).

145 Luisa Hoefler y Jardín era una intérprete habitual en veladas y conciertos. Sobrina de Josefa Jardín, la

Profesora de canto, doña Marieta Albini.  
 Profesoras de Idiomas, Mad. Herroy, francés; Mad. Carlota Wiel, alemán; Mad. Isabel Perry, inglés; doña Mariana Albini, italiano.  
 Directora y profesora de la sección de dibujo, la socia de número, doña Florentina Decreen, viuda de Seco de Cáceres.  
 Profesora de flores artificiales, doña Rosario Daleito de Álvarez.  
 Mad. Julie Grasselle, profesora de aritmética, historia, geografía y cosmografía.  
 Mad. Perry y Leslye, profesora de teneduría de libros, caligrafía y taquigrafía.  
 Director de la sección de declamación, D. Joaquín Arjona.<sup>146</sup>

Paulina Cabrero fue una reconocida compositora e intérprete. Su implicación con el Ateneo revela su compromiso con la mejora de la situación de las mujeres, algo que ya había demostrado al entrar en un terreno de tan difícil acceso para ellas como era la composición; actividad, por otra parte, que no se contempla entre los atributos que debía tener el modelo femenino defendido por el propio Ateneo e instituciones con objetivos similares.

Nuevamente se puede encontrar a alumnas del Conservatorio en la sección de música. Purificación San Pedro obtuvo el segundo premio de piano en 1864<sup>147</sup> y Mariana Mochales el mismo en 1867<sup>148</sup>. María Collado ganó el segundo premio de arpa en 1865<sup>149</sup>. Además de ser socia de honor y de mérito del Ateneo, al parecer Paula Lorenzo Perlado impartió clases de piano en algún momento en el mismo<sup>150</sup>.

A pesar de su efímera existencia, este Ateneo fue una iniciativa pionera en el campo de la formación femenina. No pretendía ser revolucionaria, pero sí fue innovadora y perfectamente imbricada en los principios que propugnaban las teorías krausistas.

Apenas inaugurado el Ateneo de Señoras, Fernando de Castro instituyó las Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer<sup>151</sup>. Se dictaron quince,

---

primera profesora del Conservatorio, Luisa no estudió en este centro. Según Saldoni se formó con su tía (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 140).

146 *El Imparcial*, Año III, N° 606, 3-2-1869.

147 AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 4-7-1864*. Se presentó para optar al primero en 1865, pero no lo ganó. En las listas del centro aparece como Sampedro.

148 AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 2-7-1867*.

149 Leg. 16/49: Antecedentes de los exámenes y concursos del presente año y remisión al Ministerio de Fomento de los estados relativos, 30-6-1865.

150 Así lo hacía constatar como mérito en la solicitud que hizo para obtener una plaza de auxiliar en el Conservatorio (Leg. 26/13: Solicitud con fecha 19-6-1883).

151 La coincidencia en el tiempo llevó a la confusión a algunas personas, de modo que en el anuncio de una de las conferencias del Ateneo se insertó el siguiente aviso: "Se advierte a las señoras que confunden estas conferencias con las dominicales de la Universidad, que son completamente independientes unas de otras: aquellas son públicas, las del ateneo privadas, y solo para las socias que pueden asistir sin

entre el 21 de febrero y el 30 de mayo de 1869, en la Universidad Central, en aquel momento bajo la influencia del krausismo, impartidas por personas afines a esta corriente. Se trataron distintos temas dirigidos a las mujeres: educación social, historia de otras mujeres, educación literaria, influencia del cristianismo, legislación castellana, higiene, influencia de las madres en la vocación de los hijos, estudios de las ciencias físicas, influencia de las ciencias económicas y sociales, consideraciones sobre el matrimonio, música y mujer, influencia de la mujer en la sociedad, educación conyugal y misión de la mujer<sup>152</sup>. La dedicada a la música fue pronunciada por Barbieri<sup>153</sup>. No es un texto especialmente relevante, y está dominado por un tono “paternalista y condescendiente”, acorde con la época<sup>154</sup>, pero sí es importante por al menos dos razones: muestra la relación del compositor con los krausistas y refleja el valor que para estos tenía la música en la educación femenina<sup>155</sup>.

Estas conferencias tuvieron una gran acogida, y aunque sus contenidos fueron desiguales tuvieron el mérito de “haber franqueado a las mujeres las selectivas puertas de la Universidad, aunque fuera en domingo”<sup>156</sup>. Además, inspiraron la creación de la Escuela de Institutrices, inaugurada el mismo año, cuyo éxito animó a Fernando de Castro a fundar la Asociación para la Enseñanza de la Mujer en 1871, que en principio acogió a la citada escuela. Posteriormente se crearon las Escuelas de Comercio (1878), Correos y Telégrafos (1882), Primaria Superior (1883), Elemental (1884), Primaria para adultas (1894), Bibliotecarias y Archiveras (1895), Mecnógrafas, Preparatoria (1895) y Clases especiales, desde 1878, que se irían ampliando hasta incluir labores, idiomas (inglés, francés, alemán e italiano), dibujo, pintura y modelado y música (solfeo, canto, etc.)<sup>157</sup>.

---

necesidad de invitación” (*La Correspondencia de España*, Año XX, N° 4133, 15-3-1869).

152 La lista completa de conferenciantes, títulos y fechas aparece en Vázquez Ramil, R.: *Mujeres y educación...*. Solé Romeo analiza someramente algunas de ellas (Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*, pp. 51-52).

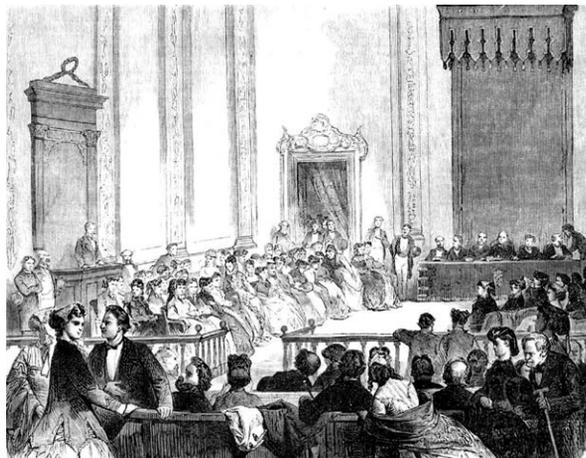
153 Asenjo Barbieri, Francisco: “La música y la mujer”, *Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*, Universidad de Madrid, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869.

154 Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 552.

155 *Ibidem*, pp. 551-552.

156 Vázquez Ramil, R.: *Mujeres y educación...*

157 Bernaldo de Quirós, C.: “Asociación para la enseñanza de la mujer”, *Alma Española*, Año II, N° 11, 17-1-1904; Gutiérrez Zuloaga, Mª Isabel: “Una institución educativa femenina: la Asociación para la enseñanza de la mujer en Madrid”, en Julio Ruiz Berrio (ed.): *La educación en la España contemporánea. Cuestiones históricas*, Madrid, Sociedad Española de Pedagogía, 1985, pp. 91-104; Fernando de Castro...; Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*; Capel Martínez, Rosa María: “La apertura del horizonte cultural femenino: Fernando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX”, en R. M. Capel: *Mujer y sociedad...*, pp. 109-145; Ballarín, P.: *La educación de las mujeres...*, pp. 68-72.



**Imagen 21. Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, 1869<sup>158</sup>**

En el discurso de inauguración de la Escuela de Institutrices Fernando de Castro presentó sus objetivos, que se pueden sintetizar en proporcionar una ocupación a las mujeres que lo quisieran, difundir la cultura entre ellas y ampliar su educación, por entonces muy deficiente<sup>159</sup>. La música estuvo presente desde sus inicios. No se precisaba el tiempo necesario para cursar las asignaturas. El examen de reválida, que constaba de cuatro pruebas, una de ellas de música, se podía realizar en cualquier momento entre febrero y junio<sup>160</sup>.

La Escuela de Institutrices, que compartía local con la Escuela Normal de Maestras, presentaba un programa sustancialmente superior al de esta, “resaltando el carácter meramente subsidiario que se otorgaba a la carrera de Magisterio para las mujeres”<sup>161</sup>. De hecho, su plan educativo fue tomado como modelo para la reforma del de la Normal de Maestras en 1882.

La música se incluyó en el programa de estudios de la Escuela de Institutrices desde su fundación, así como en el de casi todos los programas de los estudios que se ofrecieron en el marco de la Asociación para la Enseñanza de

158 *El Museo Universal*, Año XIII, Nº 21, 23-5-1869.

159 Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 420.

160 Las otras pruebas eran una de física, química, historia natural y cosmografía; otra de idiomas, literatura y artes; la última, de historia, psicología y moral (Solé Romeo: *La instrucción de la mujer...*, p. 213).

161 Delgado Martínez, M<sup>a</sup> Ángeles: *Científicas y educadoras. Las primeras mujeres en el proceso de construcción de la Didáctica de las Ciencias en España*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009, p. 91.

la Mujer. En los reglamentos<sup>162</sup> de 1873 y 1876 se incluye en los dos cursos de que constaban entonces los estudios de la Escuela. En 1878 los cursos se ampliaron a tres; en todos se mantiene esta asignatura, que además era la única diaria, siendo las demás semanales excepto dibujo y francés, impartidas en semanas alternas. Sánchez de Andrés vincula este hecho con la relevancia que tenía en la época la enseñanza de música entre las mujeres, circunstancia criticada por Giner de los Ríos, que consideraba que recibían una formación general muy escasa y que muchas se centraban en un inútil aprendizaje superficial de la música<sup>163</sup>.

La música aparece en los distintos estudios de la siguiente manera durante el curso 1884-1885: Música y canto en la extensión suficiente para la enseñanza de párvulos, en primer y segundo curso; en la Escuela Primaria Superior: canto; en la Escuela de Institutrices: Música los tres años. Además hay Clases especiales, entre las que hay Canto, Música de armonium y Violín<sup>164</sup>. Estas enseñanzas estaban a cargo de María Landi, que había sido la maestra de música hasta entonces, y de las auxiliares Matilde Esteban (canto) y Manuela Aspra (piano y violín), además de Elena Quintanilla (armonium). Todas habían sido alumnas del Conservatorio. María Landi se volcó en la docencia; Matilde Esteban había sido una famosa y respetada cantante; Manuela Aspra había terminado sus estudios con el segundo premio de violín en 1882 y Elena Quintanilla había ganado el primer premio de piano en 1880 y de armonium en 1883. La prensa se hizo eco de estos nombramientos:

La Asociación para la Enseñanza de la Mujer, que tantos y tan excelentes resultados ha obtenido en la parte artística de las enseñanzas con la clase de solfeo que estableció hace tiempo a cargo de la notable y estudiosa arpista doña María Landi, ha querido ensanchar las enseñanzas musicales de la Escuela de Institutrices, que es la primera institución desarrollada con gran acierto por la Sociedad, y ha creado una clase de canto a cuyo frente ha puesto, dando muestra de su gran pericia en la elección de profesores, a la antigua artista de nuestro teatro lírico señorita doña Matilde Esteban, bien conocida en Madrid por sus especiales y excelentes condiciones para la enseñanza, reveladas frecuentemente en la Academia particular que dirige hace años y en sus numerosas lecciones.

También ha creado la expresada Asociación una clase de violín, al frente de la cual han puesto a doña Manuela Aspra, y otra de armónium que ha confiado a doña Elena Quintanilla.

Felicitemos a la Asociación por los acuerdos expresados que han de ser muy útiles para los fines de su instituto.<sup>165</sup>

162 Recogemos la información sobre los planes de estudios de Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*

163 Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 423.

164 Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*, p. 614-616.

165 *El Correo Militar*, Año XVI, N° 2741, 10-11-1884.

En 1891 los estudios de la Escuela de Institutrices duraban cuatro años, con Solfeo y Canto todos ellos. También hay Canto en Escuelas Primarias. Las profesoras son María Landi como titular y Serafina Bertrand y Lescaille, también institutriz, como auxiliar. En las clases especiales se ofertaban Solfeo y Piano, impartidas por las mismas maestras, y Canto, por Matilde Esteban. Durante el curso 1897-1898 hay además unas enseñanzas denominadas complementarias pero que era necesario superar para las Escuelas de Segunda Enseñanza y de Institutrices; entre ellas están Solfeo y Música para piano o armonium. Todas las asignaturas se podían cursar sueltas salvo las de las Escuelas Primarias.

Como ocurría en otras instituciones, las entregas de premios eran veladas en las que participaban alumnas, profesores e invitados, y en las que se mostraban los progresos de las estudiantes para su reconocimiento y el de la Asociación:

El público estaba compuesto en su mayor parte de señoras y señoritas para quienes el acto entrañaba mayor trascendencia, por significar un gran paso en pro de sus nuevos ideales y uno como protesta del injusto abandono en que hasta hoy ha vivido la mujer española, gracias a lamentables preocupaciones tradicionales [...] un coro de señoritas, acompañadas al armonium, arpa y violín, por las señoritas Quintanilla, González Sinson [sic] y Aspra [...] La señorita Quintanilla ejecutó a continuación en el armonium el precioso wals que le dedicara el Sr. López Almagro. El público aplaudió con entusiasmo a la joven profesara, que interpretó con gran delicadeza la inspirada composición.

El acto terminó con la *Stella confidente*, cantada a coro por varias alumnas, bajo la dirección de la profesora doña María Landi, y con un breve discurso del Sr. Ruiz de Quevedo.<sup>166</sup>

Aunque sus títulos nunca tuvieron reconocimiento oficial, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer fue trascendental en el avance de la instrucción femenina: facilitó formación y oportunidades a las mujeres, amplió el debate sobre el tema e implicó a diversas asociaciones y corporaciones públicas y privadas, siendo un proyecto rápidamente secundado en otras ciudades. En ella estuvieron implicadas profesoras procedentes del Conservatorio; un nexo que sitúa a las mujeres objeto de este trabajo en lugares estratégicos en el largo camino hacia la mejora del estatus femenino. La implicación del Conservatorio en los cambios sociales no se articuló tan solo con la presencia o la relación de sus profesores o directores en distintas esferas de la vida pública sino también gracias a la labor, nunca suficientemente reconocida, de las profesoras surgidas de sus aulas.

Desconocemos hasta qué punto las mujeres cuyas trayectorias estamos analizando en este capítulo estaban comprometidas con las iniciativas de las que, de una u otra manera, formaban parte y si de alguna manera transmitían a sus alumnas y

166 *El Día*, N° 1644, 7-12-1884.

alumnos, de palabra o acción, modelos alternativos a los vigentes en la época. Sin duda, muchas de ellas con su propia biografía ponían en práctica lo que otros teorizaban. Su presencia como socias honorarias o de número en distintas asociaciones indica al menos un cierto convencimiento. Pero hay ejemplos que demuestran que hubo muchas que no se conformaban con seguir los caminos que otros les abrían<sup>167</sup>, por más que probablemente respondieran a sus propios anhelos, implicándose directamente en la creación de proyectos que impulsaran el cambio que ellas deseaban<sup>168</sup>.

#### 4.4. Profesorado femenino en otras instituciones

La enseñanza musical en España se organizó a través de entidades de distinto carácter. Aunque algunas intentaron ser reconocidas oficialmente, o al menos ser consideradas como sedes del Conservatorio de Madrid, ninguna lo consiguió hasta el siglo XX<sup>169</sup>. Sí se preparaban en ellas numerosos alumnos que realizaban los exámenes libres en el centro madrileño, único en el que poder obtener un título reconocido oficialmente.

El estudio de algunas de estas instituciones consolida la idea de que el Conservatorio de Madrid, a pesar de las diferencias vistas en cuanto al acceso de las profesoras, fue pionero en la inclusión de mujeres, con los mismos derechos y la misma retribución que sus compañeros. Muy distinto fue el caso del Conservatorio de Valencia, fundado en 1879. En 1883 se propuso y aceptó inicialmente a Carmen Fuentes, premiada en el Conservatorio de Madrid, para una plaza auxiliar de solfeo. Esta plaza se suprimió poco después, alegando problemas económicos, aunque al parecer la verdadera razón fue su condición de mujer. De hecho, el reglamento vigente no especificaba nada al respecto, pero en el que se redactó poco después, en 1884, se concretó que los docentes debían ser varones, argumento que se esgrimió cuando la misma profesora solicitó una plaza de solfeo o de repetidora de piano el curso siguiente<sup>170</sup>. Debido a ese artículo quedó una plaza vacante en 1886 en la recién creada clase de arpa, que solo solicitó Dolores Visini y Plá, que había estudiado en el mismo centro<sup>171</sup>. Al no conseguir

167 La idea del Ateneo de Señoras, surgida de una mujer y secundada por otras demuestra que muchas no estaban dispuestas a esperar lo que los varones estuvieran dispuestos a ofrecerles, aunque inevitablemente tuvieron que contar con su apoyo.

168 Un caso es el de la célebre arpista Clotilde Cerdá y su Academia para la formación femenina.

169 Los detalles de este proceso se explican en Delgado, F.: "La construcción del sistema nacional...", pp. 109-134.

170 Fontestad, A.: *El Conservatorio de música de Valencia...*, pp. 304-305. Si había repetidoras nombradas por el profesor de la asignatura correspondiente entre los alumnos del centro aunque, como sucedió en Madrid, esta norma no se aplicó con rigor, habiendo al menos una repetidora que siguió ejerciendo una vez finalizados sus estudios (Ibidem, p. 271).

171 Ibidem, pp. 309, 313 y 363.

cubrirlo, la Junta Directiva solicitó hacer una excepción. Fontestad afirma que hay pruebas de que así se hizo y se impartió la asignatura, aunque sin detalles de quién se encargó de ella, hasta que en 1910 se nombró a Dolores Visini profesora honoraria en ejercicio<sup>172</sup>. La necesidad se impuso a una normativa que ya entonces era obsoleta<sup>173</sup>.

No sucedió lo mismo en otros centros, como la Escuela de Música de Zaragoza, inaugurada en 1890. Este evento fue detallado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que incluyó biografías del profesorado. En él había dos mujeres; Carmen Torres había estudiado en Escuela Nacional de Música con Zabalza, obteniendo “dos premios y nota de sobresaliente en todos los cursos”<sup>174</sup>. La otra era la cantante Concepción Sierra.



Imagen 22. Profesorado de la Escuela de Música de Zaragoza<sup>175</sup>

Otra importante profesora fue Rafaela Serrano. Ganó el primer premio de piano en 1879 y el de armonía en 1880. Desarrolló su carrera en Cuba, donde impartió clases de armonía y piano en el Conservatorio Nacional, dirigió la cursal del Vedado y se implicó en otras sociedades<sup>176</sup>.

172 *Ibidem*, p. 313.

173 Por ejemplo, el conservatorio de Pontevedra, inaugurado en 1863, contó desde sus inicios con varias mujeres en las clases de canto, declamación y baile (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: Expediente relativo al Conservatorio Príncipe Alfonso, de Pontevedra, 1863).

174 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año III, N° 69, 30-11-1890. Los premios que tan orgullosamente se esgrimen fueron el 2° de solfeo en 1878 y el 2° de piano en 1879 (*Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879..., 1879 a 1880...*).

175 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año III, N° 69, 30-11-1890.

176 Cuenca, F.: *Galería de músicos...*, pp. 287-288; Pérez, C.: “De la gaditana Eloísa D’Herbil...”, p. 1529-1530.

Por último, citamos a Melania Tellechea, que finalizó sus estudios aún en el siglo XIX<sup>177</sup> y que en 1930 era auxiliar de violín en el Conservatorio Vizcaíno en Bilbao y miembro de la orquesta Sinfónica de la misma provincia<sup>178</sup>.

## 5. LAS INSTRUMENTISTAS

La actividad interpretativa durante el siglo XIX se desarrolló en torno a tres ámbitos: los salones, los conciertos públicos y el teatro lírico<sup>179</sup>. Más adelante se dedica un apartado a las cantantes y el teatro lírico, centrándonos aquí en los salones y otros espacios públicos.

Para afrontar el estudio de las mujeres instrumentistas hay que analizar dos aspectos derivados de la consideración de las mujeres y su papel en la sociedad: la manipulación técnica de los instrumentos y la relación con los espacios privados y públicos.

Las implicaciones del manejo de los instrumentos musicales ya se explicaron en el primer capítulo de este trabajo. En lo que se refiere a la exhibición pública, hay que tener en cuenta la exposición que implica la interpretación musical. El progresivo desarrollo de los salones, entornos privados y controlados en los que la visibilidad es mínima, y el prestigio de una cierta formación musical facilitaron el acceso de las mujeres a la interpretación. De hecho, los salones se convirtieron en muchos casos en entornos fuertemente feminizados, hasta el punto de que las mujeres se convirtieron en destinatarias de gran parte del repertorio, especialmente pianístico, de los siglos XVIII y sobre todo el XIX<sup>180</sup> en el caso de España. Este hecho fue normalizando la figura de la mujer intérprete, ampliando así su campo de acción, de modo que las “funciones musicales de aficionados y de carácter doméstico fueron trasladándose al ámbito profesional, público”<sup>181</sup>, incrementándose el número de mujeres instrumentistas profesionales. Este matiz acerca de la profesionalización es importante, pero en nuestro trabajo no lo es menos la dedicación de las aficionadas. En el periodo que nos ocupa la afición musical es un elemento que marca la vida cultural del momento, lo que influirá en el desarrollo del papel de las mujeres en la música.

177 Obtuvo el primer premio de armonía en 1890 y el de violín en 1893.

178 *Anuario Musical de España, Primer Año, 1930*, Barcelona.

179 Hubo otros espacios como los cafés, pero dado que la presencia femenina en ellos fue prácticamente inexistente en este periodo no nos ocupamos de ellos en este trabajo.

180 Ramos, P.: *Feminismo...*

181 Green, L.: *Música, género...*, pp. 65-66.

## 5.1. Las mujeres en los salones

Gran parte de la actividad filarmónica del siglo XIX tuvo lugar en torno a los salones<sup>182</sup>. En ellos participaban tanto profesionales como aficionados de ambos sexos, teniendo especial relevancia los segundos. Aunque son espacios privados o semiprivados, acogían verdaderos conciertos en los que actuaban artistas acompañados de diletantes, tanto en los espacios más restringidos como en los abiertos al público. Se diluyen así las fronteras entre ambos ámbitos y entre profesionales y aficionados.

Dadas las limitaciones de las mujeres para acceder a la esfera pública, los salones se convirtieron en espacios donde podían mostrar sus dotes como intérpretes o como compositoras sin estar sometidas al escrutinio público y sin que se esperara que mostraran más aspiraciones. Pero lo cierto es que la privacidad era relativa: además de los asistentes, habitualmente de confianza, muchas veladas eran reseñadas por la prensa. En esas reseñas se citaba a los invitados, se describían los salones e incluso los atuendos de las señoras y se destacaba el aspecto social y lúdico, pero también se detallaban los programas y se comentaban las interpretaciones. De este modo, muchas mujeres que por diferentes razones no hicieron de la música un modo de vida rentable sí consiguieron fama y prestigio, rebasando los límites que las convenciones sociales les imponían. Al extenderse la práctica musical a más capas sociales, la privacidad disminuyó al crearse sociedades que organizaban conciertos en espacios públicos, a veces restringidos a los socios, pero a los que a menudo se podía acceder libremente.

Los distintos tipos de veladas y conciertos se ven marcados por un elemento común: la figura de los aficionados. La música española del siglo XIX sería incomprendible sin la dedicación de estas personas que, con desigual preparación y con distintas ambiciones “encontraban en la música, además de una diversión, un modo de vida, una forma de relación social o finalmente, un medio de expresión de una cultura ‘popular’ y autóctona”<sup>183</sup>. Las veladas se incrementaron a lo largo del siglo, diversificándose también su tipología. El creciente gusto por la música entre la burguesía se tradujo en la organización de reuniones en sus propias casas, cuando eso era posible, siendo costumbre que los propios anfitriones y sus invitados, entre los que solían contarse aficionados y profesionales, realizaran

182 La importancia de estos espacios se refleja también en la pintura de la época, en la que tiene una importante presencia sobre otros contextos filarmónicos (Álvarez, R.: “La música y su contexto social...”). En este trabajo de Álvarez hay también algunas pinceladas acerca de la actividad musical femenina en los salones.

183 Casares Rodicio, Emilio; Alonso González, Celsa: *La Música Española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 10-11.

la parte musical. El instrumento rey era el piano, presente en todos los hogares, incluso en los más humildes. Era el instrumento más adecuado para “reproducir las óperas, sinfonías, zarzuelas, música de cámara que se publican y difunden en reducciones para piano solo, piano a cuatro manos o voz y piano”<sup>184</sup>. Este hecho propició “la aparición de toda una literatura musical de salón, esencialmente pianística o para canto y piano, destinada a cubrir las necesidades de los *músicos aficionados*, aquellos cuya actividad central no es la música”<sup>185</sup>. En torno al salón y al café se generó la mayoría de la música del momento<sup>186</sup>, se acercó la música a todas las capas sociales, se difundieron las creaciones de la época y se desarrollaron las pequeñas formas, representativas del romanticismo<sup>187</sup>. La mayoría de la música editada fue la dedicada al piano y arreglos para canto y piano. Afirma Gosálvez que el repertorio para este instrumento era muy extenso, pero “el nivel general es bastante mediocre y que obedece a un mercado de escasas pretensiones artísticas, constituido mayoritariamente por pianistas y aficionados que sólo ejercían en reuniones de sociedad”<sup>188</sup>. Al revisar los estudios y opiniones acerca de estos aficionados y del repertorio que tocaban se encuentra una especial insistencia en la imagen de unas jóvenes sin capacidades ni ambiciones que maltrataban unas piezas ya de por sí no demasiado apreciables. Vázquez Tur destaca de estas tertulias que en ellas “las señoritas muestran los aspectos musicales de su cuidada educación, con un repertorio musical pobre, correspondiente a los gustos de una sociedad decadente”<sup>189</sup>, como si fueran ellas las únicas que interpretaban ese pobre repertorio. Desarrolla esta idea en su tesis doctoral:

El auge que la actividad musical a nivel de tertulia social alcanzó, hizo que se produjese gran cantidad de música de salón. Obras sencillas, de estructura simple y pensadas para las veladas de los salones de la sociedad aristocrática y burguesa, salones en los que las señoritas, que se precien de haber tenido una buena formación, muestran su destreza en el piano como una parte más de su cuidada y refinada educación. No tenemos más que contemplar el catálogo y veremos cómo en una gran mayoría de casos, las obras están dedicadas a alguna distinguida se-

184 Salas Villar, Gemma: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 4, 1997, p. 197.

185 Vázquez Tur, Mariano: “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. 14, N<sup>os</sup> 1-2, 1991, p. 225. Vázquez Tur atribuye a Saldoni la aplicación del término *músicos aficionados*.

186 Casares recuerda que “la actividad musical romántica” se repartió entre “dos mundos de alguna manera contrarios: por una parte, la gran forma y el gran edificio de conciertos y de ópera, y, por otra, la pequeña forma, el salón burgués y el café” (Casares, E.: “La música del siglo XIX...”, p. 41).

187 *Ibidem*, pp. 40-41.

188 Gosálvez, C. J.: *La edición musical...*, p. 58.

189 Vázquez Tur, M.: “Piano de salón...”, p. 226.

ñorita. Ello es porque han sido pensadas para las aficionadas de la aristocracia y nueva burguesía.<sup>190</sup>

Casares insiste en el estereotipo. Por un lado, afirma que en España el repertorio para piano se divide en el virtuoso, el intermedio y el fácil, estando este

dirigido a esa clase burguesa que, a través del diletantismo, se aproxima a la música. Este último estilo obedece a las necesidades de un mercado de escasas pretensiones artísticas, constituido mayoritariamente por pianistas y cantantes aficionados que ejercían como tales en reuniones de sociedad y que son los que adquieren los nuevos pianos fabricados en España.<sup>191</sup>

Pero posteriormente habla de “dos repertorios contrapuestos: el virtuosístico y otro de una sencillez extrema para surtir de piezas a señoritas aspirantes a pianistas”<sup>192</sup>. Gómez Amat afirma que “en la primera mitad de la centuria se afina el gusto, aunque las señoritas que tocan vulgaridades en plan doméstico, pueden subsistir hasta bien entrado el siglo XX”<sup>193</sup>.

La pobre consideración que manifiestan algunos estudios más o menos recientes sobre la época en lo relativo al fenómeno salonístico en general y al papel de las mujeres en particular se ve reforzada por ciertas reseñas que a lo largo de todo el siglo XIX criticaron su desarrollo. En 1826, cuando la música ya era un entretenimiento habitual, Mesonero Romanos describía las reuniones particulares, en las que la “niña de la casa, venciendo también su natural timidez, solía alternar al piano con las patéticas canciones de la *Atala* o de la *Vallière*, electrizando luego a la concurrencia con bien diverso tono en la expresiva del ¡*Caramba!* o en la de ¡*Madre, unos ojuelos vi!*...”<sup>194</sup>. Cambronero, detallando el ambiente musical en torno a 1867, escribía:

Las señoritas tocaban en el piano *El sueño*, de Rosellen, *El beso*, vals de Arditi, *La serenata*, de Schubert, *Las elegantes de Madrid*, polka por Kontski, y *La Argentina* y *Flor de Bruyere*, de Ketterer; todo esto de memoria: la noche que llevaban los papeles y había un inteligente que les volviera la hoja, tocaban una fantasía de Herz o de Gottschalk, con sus imprescindibles tropezones que los concurrentes fingíamos no haber advertido.<sup>195</sup>

190 Vázquez Tur, Mariano: *El piano y su música en el siglo XIX en España*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, 1988, p. 10.

191 Casares, E.: “La música del siglo XIX español...”, p. 62.

192 *Ibidem*, p. 65.

193 Gómez Amat, C.: *Historia de la música...*, p. 72.

194 Mesonero Romanos, Ramón de: *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 22. Edición digital a partir de *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos. Tomo Séptimo. Tomo Octavo y Último*, Madrid, Renacimiento, 1926.

195 Cambronero, Carlos: “Cosas de...”, p. 572. A continuación, entre los artistas jóvenes que asistían a las tertulias cita a Zabalza, José Ovejero y Monasterio.

Testimonios como este alimentan la imagen de las torpes aficionadas sin formación ni gusto. Es cierto que a menudo se alentaba a las jóvenes para que apenas tuvieran unos rudimentos con los que lucirse en los salones y no se les exigía el mismo virtuosismo que a los hombres pues, como afirma Labajo, se esperaba de ellas una “‘graciosa’ torpeza que la haga más asequible y dominable por el hombre”<sup>196</sup>. Pero esa misma circunstancia es esgrimida como argumento para menospreciarlas e impedirles en ocasiones el acceso a niveles elevados de interpretación, docencia o composición. Esta asociación música-mujer-adorno tiene además funestas implicaciones para la propia música. Como apunta Labajo, “al identificar el hecho musical con su práctica doméstica a cargo de la mujer, tenderán a minusvalorarlo como elemento cultural digno de estudios analíticos”<sup>197</sup>. Pero la cuestión más preocupante es que parece olvidarse que las críticas a este tipo de interpretaciones o la frívola consideración de la música por parte de algunos también se extienden a los hombres al censurar a los malos aficionados. Escribía Silvari irónicamente:

Joven estudioso, ¿quieres tener abiertas las puertas de la elegante sociedad? Aprende a cantar bien, o a manejar regularmente un instrumento de salón, como el piano, el arpa, el violín, la flauta, etc., y tendrás a todas horas franca entrada en los salones, más un crecido número de aficionados que te elogien y te aplaudan.<sup>198</sup>

Hay que valorar también que las reuniones variaban en cuanto a sus objetivos, protagonistas y repertorio, diversidad objeto de debate, como se puede comprobar en la siguiente descripción, publicada en 1855:

Existe una clase de aficionados sin talento, sin vocación, sin ardor y sin celo, que no ocupándose de música más que por vanidad, se proponen solamente llegar a cierto grado de agilidad necesaria, suficiente para poderse poner en evidencia en las sociedades. Lejos de ser provechosos para el arte, estos aficionados le perjudican por el contrario, a causa de sus pretensiones y sobre todo, por los fallos que tan audazmente emiten sobre todo lo tocante al arte [...] Estas personas, según nuestra manera de ver, no se las debería llamar diletantes. Mas hay otras que consagran a la música sus horas de recreo y de placer, por afecto, por amor o por entusiasmo; las cuales, sin estar precisamente ligadas a los intereses del arte, toman parte sin embargo en todo lo que en él sucede, que se asocian para ocuparse de él con más resultados, y que se esfuerzan en instruirse [...] estos aficionados merecen cierta consideración y estímulo, y a ellos solamente

196 Labajo, J.: *Pianos, voces...*, p. 30. Plantinga redundante en la idea. Acerca de la expansión del piano en el siglo XIX, afirma que “las intérpretes son principalmente mujeres, ya que la interpretación pianística a un nivel no demasiado avanzado se consideraba uno de los logros femeninos más deseados” (Plantinga, León: “El piano y el siglo XIX”, *Quodlibet*, N° 44, mayo-agosto 2009, p. 25).

197 Labajo, J.: *Pianos, voces...*, pp. 13-14.

198 Varela Silvari, José María: *Ramillote artístico. Máximas y pensamientos sobre la música y las bellas artes*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de los sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1879, p. 25.

daremos el título de diletantes.<sup>199</sup>

Abundaban los testimonios en la misma línea acerca de los malos aficionados, los cuales recuerdan a los ataques de Arrieta a los alumnos que solo estudiaban las obras de concurso para poder lucirse en sociedad. Como en el caso de los concursos, fueron criticados hombres y mujeres; sin embargo, la atención se ha centrado fundamentalmente en las segundas, pareciendo ellas las culpables de la degeneración de los salones y de la música interpretada en ellos.

Estos testimonios reflejan además la distinta consideración que tienen la gran música y las pequeñas formas, el mundo sinfónico y operístico frente al del salón, una pugna en la que muchos detractores del segundo, para reforzar sus argumentos, utilizaron la creciente presencia femenina. Como apuntaba Pardo Bazán, las mujeres eran un blanco fácil: “he observado, -y no me parece muy trillada esta observación-, que el auditorio, coro o galerie que siempre tienen las clases elevadas, la muchedumbre que observa y glosa sus menores actos, no mira en sus clases más que a un sexo: el femenino”<sup>200</sup>.

A pesar de las críticas, muchos aficionados destacaron tanto en la interpretación como en la composición y se implicaron en diversas iniciativas musicales. Como afirmaba Mesonero Romanos, dada la enorme afición a la filarmonía de la sociedad matritense, no era de extrañar que “recibiese una educación musical que produjo una pléyade de excelentes artistas, más bien que aficionados, de ambos sexos, que formaron por entonces el encanto de nuestros salones”<sup>201</sup>.

Junto a salones “imbuidos de convencionalismos sociales, diletantismo y frivolidad” que “funcionaban como un escaparate para las jóvenes casaderas”, existían “salones selectos, como el de la familia Bengoechea o el de Paulina Cabrero (donde la música se practicaba seriamente) y a los que acudían los compositores de más relevancia, reuniendo a lo más granado de la sociedad española”<sup>202</sup>. Se puede comprobar el peso de la afición en los objetivos que persigue Saldoni en sus *Efemérides de músicos españoles*:

Quisiéramos dar a conocer los nombres de todos los aficionados que en nuestro país han adquirido celebridad en la música; pero este pensamiento nos parece muy difícil de ejecutar. Y no es precisamente por la circunstancia de ser muy grande en España el número de ellos, que lo es, y mucho; sino por la dificultad de averiguar cuáles son los que solo se dejan admirar, o en el seno de sus familias, o en reducido número de amigos, con una modestia que acrecienta más su mérito.

199 “Artistas y diletantes”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 22, 1-7-1855.

200 Citada en Abad-Zardoya, Carmen: “Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotográfados de *Los Salones de Madrid* (H. 1898)”, *Artígrama*, Nº 20, 2005, p. 371.

201 Mesonero, R.: *Memorias de un setentón*....

202 Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”, p. 62.

No obstante, confiamos en que el índice de ellos será crecido.<sup>203</sup>

Hacemos hincapié en la unión de profesionales, aficionados y estudiantes en todo tipo de conciertos, tanto en casas particulares de unos y de otros como en asociaciones, teatros o el propio Conservatorio. Esta mezcla hace difícil a veces discernir el verdadero estatus de algunos de los participantes. Independientemente de estas distinciones, lo que aquí se presenta es un estudio de los entornos donde desplegaron su actividad numerosas intérpretes que habían estudiado en el Conservatorio<sup>204</sup>.

## 5.2. Conciertos privados

Las veladas y conciertos privados determinaron la vida social en el siglo XIX. La música era entretenimiento y “ornamento fundamental para una reunión con fines casi exclusivamente sociales”<sup>205</sup>. Pero también había intereses artísticos. El Conservatorio de Madrid participaba de este fenómeno. Profesores y alumnos participaban en veladas y era frecuente que los propios maestros organizaran salones en sus domicilios. Estos eventos cubrían distintas necesidades. Para algunos eran encuentros sociales en los que la música era una excusa. Para muchos aficionados, una forma de canalizar unas inquietudes artísticas que no podían o no querían ejercer profesionalmente. Para los estudiantes, la oportunidad de enfrentarse al público, a menudo junto a importantes figuras. Para músicos de ambos sexos servían para darse a conocer y, a veces, para fomentar el gusto musical. En todos estos casos hubo mujeres que propiciaron y protagonizaron estos encuentros, obteniendo muchas de ellas una gran fama. Resulta injusto que este hecho se soslaye, primando la pobre imagen descrita más arriba.

A principios del siglo XIX el salón era predominantemente aristocrático, comenzando a mediados de los años veinte las tertulias altoburguesas y las reuniones domésticas, aún sin la importancia que tuvieron posteriormente<sup>206</sup>. Afirmaba Mitjana que entre 1825 y 1850 “estaba muy extendida la moda de cantar en los

203 Saldoni, Baltasar: *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, 1860, p. XIII. El propio título deja claras sus intenciones.

204 Algunos trabajos acerca de la vida musical en distintas ciudades ayudan a conocer mejor cómo se desarrollaban los conciertos y veladas y los distintos espacios de sociabilidad musical. Véase, por ejemplo, Clares Clares, María Esperanza: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, Vol. 1, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament de Història de l'Arte, 2011; Sánchez, O.: *La actividad artístico-musical de Albacete...*; García Caballero, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos editora-Consorcio de Santiago, 2008; Losada, C.: *Mujeres pianistas en Vigo...*

205 Alonso, C.: “Los salones: un espacio musical...”, p. 167.

206 *Ibidem*, pp. 175 y 178.

salones [...] Así pues, al lado de los cantantes profesionales hubo numerosos aficionados que a veces eran auténticos artistas<sup>207</sup>, apreciación extensiva a los instrumentistas.

### 5.2.1. La casa real

La familia real organizaba conciertos regularmente, sobre todo a partir de 1844, tras el regreso del exilio de la reina María Cristina<sup>208</sup>. García Fernández los divide en grandes y pequeños<sup>209</sup>. En los primeros encontramos la habitual combinación de aficionados y profesionales. Por ejemplo, en 1844 actuaron Liszt, Valldemosa, Pedro Albéniz y los cantantes Puig y Cavani junto a Petra Campuzano, Pilar Ezpeleta, Paulina Cabrero y Soñía Vela, además de los músicos de la Capilla Real<sup>210</sup>. También solían participar los bajos Joaquín Reguer y Antonio Guallart, Ventura de la Vega y Manuela Oreiro de Lema, entre otros. Todos ellos, junto a otros participantes, eran habituales en otras importantes veladas de la época.

La intervención de los profesores del Conservatorio era lógica ya que estaban ligados profesionalmente a la casa real<sup>211</sup>. También actuaba regularmente Josefa Jardín<sup>212</sup>, que aunque renunció a su plaza como profesora en el Conservatorio en 1846 al contraer matrimonio mantuvo una cierta actividad como

207 Mitjana, R.: *Historia de la Música en España...*, pp. 448.

208 García Fernández, Eva: "La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 22, 2011, p. 7. Véase también Fernández de Córdoba, Fernando: *Mis memorias íntimas*, Madrid, Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadenevra", 1889; Salas, G.: *Música y Músicas...*

209 Los primeros son denominados en ocasiones "gran concierto", había que asistir vestido de gala y concurrían numerosos invitados; los segundos son calificados como "conciertos de familia" o "pequeños conciertos", veladas de carácter privado en las que participaban los miembros de la familia real y un reducido círculo de invitados (García, E.: "La actividad concertística en el Palacio..."). García Fernández describe la mayoría de ellos, aportando información acerca de los asistentes y los programas interpretados.

210 Se celebró el 7 de noviembre de 1844 (García, E.: "La actividad concertística en el Palacio...", p. 9).

211 Valldemosa fue nombrado profesor de canto de las infantas Isabel y Luisa Fernanda en 1841, director de los reales conciertos de Palacio en 1846 y posteriormente director de la cámara real y del teatro particular de la reina. Albéniz era primer organista de la Capilla Real desde 1834 y pianista de la casa real desde 1837, ejerciendo como maestro de piano de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda desde 1841 (García, E.: "La actividad concertística en el Palacio...", p. 12; Alonso Celsa. "La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso", en Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.): *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004, p. 216; Navarro Lalanda, Sara: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón", en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.): *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 637-652).

212 Participó tanto en los denominados grandes conciertos como en los familiares (García, E.: "La actividad concertística en el Palacio...", p. 216).

intérprete. También eran habituales otros músicos que posteriormente fueron profesores del centro<sup>213</sup>.

En los denominados pequeños conciertos, con la presencia de escogidos invitados, era frecuente que actuaran los miembros de la familia real. Solían acompañar al piano Guelbenzu y Albéniz, y también, tras incorporarse como profesora de las infantas, María Martín<sup>214</sup>.

Al menos uno de estos conciertos, celebrado el 5 de julio de 1846, fue protagonizado exclusivamente por alumnos del Conservatorio, con la presencia de la familia real, parte de la servidumbre y miembros de la aristocracia y la alta burguesía<sup>215</sup>. La relación entre la casa real y el Conservatorio se mantuvo a lo largo del tiempo, participando alumnos y profesores en eventos organizados por aquella, la asistencia de miembros de la familia real a actos del centro, las audiencias reales<sup>216</sup> o en las obras que compositores y compositoras dedicaban a aquellos<sup>217</sup>.

Las veladas celebradas por la familia real en la primera mitad del siglo XIX fueron el espejo en el que se reflejaron la aristocracia y la burguesía para celebrar sus propios conciertos privados.

### 5.2.2. Salones privados

Entre los salones más destacados en la primera mitad del siglo XIX figuran los de Pablo Cabrero, el de Cambronero y el de Mariana Martínez y Torres de López Tejada. Acerca de esta, Reverter considera extraño que, dadas sus cualidades, no se dedicara al espectáculo, aunque sugiere que podría ser porque “tratándose de una señorita de buena familia, prefiriera no contaminarse de las miasmas del teatro y eligiera ofrecer a los selectos públicos de liceos y salones particulares” su arte<sup>218</sup>. Desconocemos si fue el caso, pero sin duda fue el motivo que influyó en muchas mujeres al sopesar sus posibilidades en el terreno musical. Similar opinión suscitó Elena Mantilla de Prendergast, miembro de la Junta

213 Por ejemplo Sarmiento, Romero o Melliez.

214 Por ejemplo, el 10 de marzo de 1849 interpretó la *Gran Marcha* de Schubert a cuatro manos con la infanta doña María Amalia. El 17 de marzo del mismo año ambas interpretaron varios vals del mismo autor a cuatro manos y la maestra, sola, una *Fantasia* de Prudent sobre un motivo de Beethoven (García, E.: “La actividad concertística en el Palacio...”). Este repertorio difiere del interpretado habitualmente por muchos aficionados.

215 García, E.: “La actividad concertística en el Palacio...”, pp. 33-34.

216 Por ejemplo, muchos años después, las audiencias que concedía habitualmente la infanta Isabel a diversos artistas, entre los que encontramos a Ascensión Martínez (1883), María Marrón (1884), la entonces todavía alumna María Luisa Terzi (1888), Gloria Keller (1890), Pastora Ortiz (1894) o Margarita Jiménez (1896).

217 Entre ellas, María Luisa Chevallier a la infanta Isabel de Borbón.

218 Reverter, Arturo: “Martínez Torres de López de Tejada, Mariana”, en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 310.

de Damas de Honor y de Mérito y habitual en las mejores veladas de la época: “¡si hubiera nacido en otra clase, pronto recorrería su fama el mundo artístico, y los principales teatros de Europa la habrían pretendido y se la hubiesen disputado!”<sup>219</sup>, reflexión que ilustra sobre el valor de ciertos aficionados y el prestigio de las cantantes profesionales.

Prueba de la consideración alcanzada por muchas de estas aficionadas fue la participación de algunas de ellas en los tribunales de los concursos del Conservatorio a partir de 1859, como Sofía Vela de Arnao, Eduvigis de Orfila, Elena de Prendergast, Concepción Imbert, Eufemia López o la marquesa de Portugaleta, nombres recurrentes en las mejores veladas y conciertos de la época.

A las distinguidas reuniones del coronel Pablo Cabrero solían asistir miembros de la familia real. En una de ellas actuó Liszt<sup>220</sup>. Tenía dos hijas, una de las cuales, Paulina, destacó como intérprete y compositora<sup>221</sup>. Ambas fueron socias del Liceo, en cuya inauguración actuaron, y de otras sociedades. Paulina recibió una exquisita educación musical y brilló tanto en las veladas familiares como en otras celebradas en ciudades españolas y extranjeras. El repertorio que interpretaba se nutría de fragmentos de óperas y de piezas compuestas por ella misma<sup>222</sup>.



**Imagen 23. Paulina Cabrero**<sup>223</sup>

219 *El Clamor Público*, Nº 4744, 27-12-1859.

220 *El Heraldo*, Nº 760, 24-11-1844.

221 Abundando en la diferencia entre aficionados y profesionales, resaltamos cómo Saldoni habla de Paulina Cabrero como aficionada, al igual que de muchos otros personajes, y Luisa Lacal, en su *Diccionario*, publicado en 1900, no hace esta distinción. De hecho, Paulina Cabrero figura como cantante e instrumentista que destacó en la composición de muchas obras religiosas y profanas (Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 95).

222 Por ejemplo, véanse *La Iberia Musical*, Año I, Nº 23, 5-6-1842; *El Clamor Público*, Nº 454, 12-10-1845.

223 *La Ilustración*, Nº 52, 28-12-1850.

Otro reputado salón fue el de la familia Cambronero. El propio Carlos, hijo de los anfitriones, narra algunos de los hechos acontecidos en sus reuniones:

Fanny [hermana de Carlos Cambronero] aprendía por entonces a tocar el piano<sup>224</sup>, y en la casa se hacía música una vez por semana, concurriendo D. Pedro Albéniz, profesor del Conservatorio de María Cristina; Guallart, cantante que después perteneció a la Real Capilla; la Amalia Anglés, más tarde tiple de la ópera del Teatro del Circo; Soriano Fuertes, Maestro compositor; y Florencio Lahoz, otro muchacho pianista, famoso por su obesidad. En el piano de la hija de Cambronero compuso Barbieri muchos trozos de una ópera titulada *Il buon tempone*, que no consiguió ver representada, por lo que aprovechó la música para las zarzuelas que escribió en días posteriores, principalmente *Jugar con fuego* y *El Marqués de Caravaca*.<sup>225</sup>

Esta escena, además de mostrar el tipo de invitados que concurría a estas veladas, deja entrever otro hecho interesante: en los salones se estrenaban piezas o se ensayaban o improvisaban otras que inspiraron obras relevantes.

Un salón privado destacado fue el de la maestra María (Mariquita) Martín<sup>226</sup>. Existe un testimonio acerca de esta pianista y compositora que demuestra su merecida fama y, además, es un valioso documento en el que se plasma el día a día de un estudiante de música en el Madrid de la época. Se trata del diario de Agustín Millares, alumno del Conservatorio entre 1846 y 1848. Escribía este joven:

Por la tarde nos llevó Don Jacinto a la casa de una pianista célebre de Madrid, Mariquita Martínez [...] se prestó gustosa a tocar algunas piezas de su repertorio. Entre otras, le oímos la “Fantasía” de Prudent, otra de Thalberg sobre “Moisés”, y unas variaciones de Dollard, ejecutado todo con una exquisita perfección, dejándome maravillado. En esto entró a visitarla una Srta. [...] Paulina Cabrero, pianista, compositora y excelente cantante pero como estaba de luto, sólo pudimos conseguir que ejecutase unos vales de su composición, que celebramos mucho. Concluyó esta interesante velada con “El Trino, capricho para el piano”, que ejecutó Mariquita con una limpieza verdaderamente magistral. Yo no tenía idea de semejantes dificultades.<sup>227</sup>

Es una interesante descripción de una reunión musical típica de este tiempo, especialmente atractiva por el papel central de las mujeres: María Martín y Paulina Cabrero son las protagonistas, anfitriona la primera, intérpretes ambas y

224 Estuvo matriculada en el Conservatorio (Leg. 4/8: 31-12-1840).

225 Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 388.

226 Aparece en distintas fuentes como Martín o Martínez, lo que en ocasiones ha dificultado la tarea de discernir si se referían a la misma persona.

227 Siemens Hernández, Lothar: “Diario del canario Agustín Millares Torres (Las Palmas de G. C., 1826-1896) como estudiante del Conservatorio de Madrid, 1846-1848”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, N<sup>os</sup> 16-17, 2009-2010, p. 142. La tarde a la que se refiere fue el 29 de diciembre de 1846.

creadora la segunda, aunque también María Martín se acercó a la composición. A Martín le fue dedicada una reseña con motivo de un concierto que dio en 1845 en la que se percibe cómo el gusto por el piano y las giras realizadas desde los años cuarenta por los más famosos pianistas de Europa influyeron en las críticas de los conciertos de los intérpretes españoles. Imposible no incluir la nota entera, por los diversos asuntos que trata:

En la noche del lunes último tuvimos el gusto de oír a la célebre pianista española la señorita doña María Martín. Todos los periódicos de esta capital han prodigado los mayores elogios a Liszt ensalzando su mérito hasta el último extremo, y al detenerse tanto en alabar a un extranjero no se han acordado apenas de la señorita de Martín, digna por todos títulos del aprecio de sus compatriotas y de ocupar un lugar muy distinguido entre los más célebres artistas de esta época. La maravillosa facilidad que muestra al ejecutar los pasos más complicados y difíciles, la finura y desembarazo con que sus dedos recorren el teclado, la delicadeza que se advierte en los ligados y en los trinos, la seguridad con que hieren las notas, y más que todo la expresión que da a lo que toca, interesando vivamente a cuantos tienen la fortuna de oírla, hacen de ella una pianista de primer orden.

El piano en las manos de la señorita de Martín parece un instrumento distinto; da tal colorido de verdad a lo que toca, que afecta, conmueve y hace experimentar sensaciones ya tristes, ya alegres a medida que es melancólica o animada la música que ejecuta. Sin machacar las teclas con la fuerza que acostumbran desperdiciar inútilmente casi todos los pianistas distinguidos, da a los fuertes todo el grueso de voz que necesitan y al mismo tiempo saca los pianos con una suavidad, que apenas deja percibir el instante en que se ha apagado el sonido.

La noche a que nos referimos, tocó entre otras cosas, una fantasía de Thalberg sobre varios motivos del Moisés, que es una de las mejores piezas del repertorio de Liszt. Su ejecución no desmereció de la del célebre pianista alemán, y hallamos además en la fantasía bellezas que no pudimos notar cuando se la oímos a aquel por primera vez en el Liceo. Tocó además un lindísimo Wals de difícil desempeño y en todo demostró un talento superior y un genio privilegiado para la música, que la ponen al nivel de esas notabilidades europeas de que nos hablan tan a menudo los diarios extranjeros.<sup>228</sup>

No hay dudas acerca del talento de la artista pero, como apunta Nagore, cabría preguntarse si habría que achacar este exceso de entusiasmo a un “acceso de patriotismo”<sup>229</sup>.

María Martín desplegó una intensa actividad musical. Estuvo relacionada con el Conservatorio<sup>230</sup>. Fue maestra de piano de las infantas y pianista de cáma-

228 *El Clamor Público*, N° 199, 18-12-1844. La misma reseña apareció en *La Iberia Musical y Literaria*, Año IV, N° 5, 16-1-1845.

229 Nagore, M.: “El lenguaje pianístico...”, p. 681.

230 Recordemos que fue nombrada maestra honoraria en abril de 1858. Tal nombramiento no supuso la impartición de clases en el centro, pero sí era invitada a las juntas consultivas. Formó parte de los jurados de los concursos de piano entre 1860 y 1865.

ra de la familia real, además de ser una conocida profesora particular de importantes familias<sup>231</sup>. Actuaba en las mejores veladas de la capital, interpretando un repertorio poco habitual en los salones: Schubert, Masarnau, Beethoven, Chopin<sup>232</sup>. Fue socia del Liceo Artístico y Literario, donde ganó una medalla en los juegos florales de 1842<sup>233</sup>, y compuso algunas piezas.

Las veladas privadas eran frecuentemente verdaderos conciertos donde actuaban las más importantes figuras del momento, como las citadas de Liszt. También en otra reunión, en la que se despedía a Kontski tras su visita a la capital en 1849, Teresa Roaldés se presentó ante la sociedad madrileña:

La otra noche hubo una deliciosa en casa de la señora Pérez Seoane. Aquel concierto ofrecía un doble interés; era la despedida de Kontski, el eminente pianista que salió el jueves para Andalucía; era al mismo tiempo el debut de Mlle. Roaldés, la joven y distinguida arpista, cuya llegada anunció ya la prensa periódica.<sup>234</sup>

Desde ese momento Teresa Roaldés participó regularmente en las mejores veladas de Madrid<sup>235</sup>, presentando en ocasiones a sus alumnas.

La presencia de profesores y alumnos del Conservatorio era frecuente. Fue el caso del concierto que celebró el pintor Teodoro Ponte con motivo del cumpleaños de su esposa, Soledad Necedal. En él participaron, entre otros, Manzochi, Ovejero, Monasterio, Inzenga, Romero y las alumnas Luisa Lesén y Matilde Ortoneda, después conocidas cantantes. Tocaron Teresa Rodajo y la arpista Luisa Hoefler y Jardín, además de otros invitados, entre ellos aficionados presentes en las veladas más importantes, como María Cortina o la señorita Lanuza<sup>236</sup>. Luisa Hoefler y Jardín no estudió en el Conservatorio, pero se formó con su tía, Josefa Jardín. Fue una reconocida concertista y profesora, con una intensa actividad como intérprete durante más de treinta años. Estuvo implicada en el Ateneo Artístico y Literario de Señoras<sup>237</sup>.

231 Entre sus alumnas se encontraban Soledad Bengoechea (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 580, 19-1-1862), Flavia Cueto, hija del subsecretario de Estado (*La España*, Año X, Nº 2622, 30-10-1857), la señorita Orfila (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 632, 12-3-1862) o la señorita Sevilla (*El Clamor Público*, Nº 514, 23-4-1862), todas habituales en las veladas de la época, en algunas de las cuales participaba María Martín.

232 Nagore, M.: "El lenguaje pianístico...", p. 681.

233 *Ibidem*. Tocó el concierto *Endo* de Weber (*La Iberia Musical*, Año I, Nº 23, 5-6-1842).

234 *La Ilustración*, Nº 7, 14-4-1849. Sigue una breve biografía de la arpista.

235 Por ejemplo, en 1850 de nuevo con Kontski, además del trompa Fuster y el barítono Gironella. En la reseña no se especifica dónde se celebró la reunión, tan solo que era organizada por el señor M.: "la más distinguida quizá, por el gusto y la inteligencia con que se cultiva la música" (*La Época*, Año II, Nº 361, 7-5-1850).

236 No sabemos si Agustina o Laura Lanuza.

237 Véase Diccionario posterior.

En la década de los sesenta se generalizaron las reuniones privadas y los conciertos familiares específicamente burgueses, con motivo de alguna efeméride<sup>238</sup> o festividad o de forma regular, a veces con la ayuda de algún profesor de música para organizarlos<sup>239</sup>, encontrando cada vez a más mujeres que realizaban esta tarea, e invitando a músicos profesionales, en la medida de sus posibilidades, de mayor o menor prestigio. Las reseñas sobre las reuniones se multiplicaron. Se informaba acerca de qué salones abrían y cerraban en cada temporada, se describían las reuniones, a menudo detallando el programa y se comentaban las interpretaciones. Cada vez se prestaba más atención a los aspectos puramente sociales, como la descripción de los salones y de la vestimenta de las señoras, recurrentes comentarios acerca del brillo y esplendor que estas aportaban y enumeraciones de los invitados más ilustres. Este aspecto más frívolo no es privativo de publicaciones dirigidas a mujeres, tema sobre el que encontramos algunos estudios<sup>240</sup>; era frecuente también en la prensa generalista<sup>241</sup>.

La proliferación de veladas era criticada a menudo. Por ejemplo, en un artículo de 1868, acerca de la música recomendable para estudiar piano, se hablaba de quienes practicaban tan solo como distracción, de los que estudian “con trivialidad y ligereza”, de aficionados que “ostentan un saber de lujo y de adorno nada más”, casos todos que en parte se debían a algunos profesores, asegurando luego que últimamente se apreciaba una mejora en el buen gusto y el auge de la música clásica<sup>242</sup>.

En efecto, había reuniones con un alto nivel, especialmente entre la burguesía más acomodada, que celebraba veladas improvisadas, con motivo de acontecimientos familiares o periódicamente. En Madrid destacaron las de la familia

238 Por ejemplo, la sesión que por su santo celebró el juez Mauricio Marrón, protagonizada por su hija María, alumna del Conservatorio, y otras estudiantes del mismo, como Fausta Compagni y Concepción y Carmen Díaz y Castro (*La Iberia*, Año XXVII, Nº 7323, 23-9-1880).

239 Alonso, C.: “Los salones: un espacio musical...”, p. 193. En este sentido, y aunque no fueran veladas estrictamente privadas, llama la atención una función benéfica en El Escorial, para la que se representó una zarzuela, en la que figura como “maestro [sic] de música” Laura Romea (*La Época*, Año XXXIV, Nº 10840, 12-9-1882). La misma artista aparece como “directora de la orquesta” en una función celebrada en el Teatro Patón (*La Época*, Año XLI, Nº 13187, 6-5-1889). En otra reseña sobre el mismo acto se dice que fue la acompañante al piano (*La Monarquía*, Año III, Nº 561, 8-5-1889).

240 Entre otros, véanse Vargas, B.: “La música en la prensa femenina andaluza...”; Encabo, E.: “De bailes, teatros y saraos...”.

241 La lista de ejemplos sería interminable. Para ejemplificar, remitimos a las descripciones, comentarios y listas de invitados aparecidas en *La Época*, Año X, Nº 2706, 26-1-1858, acerca de varios eventos, o en *La Correspondencia de España*, Año XLVI, Nº 13514, 5-2-1895, sobre una velada musical celebrada en el Casino Militar.

242 *Revista y Gaceta Musical*, Año II, Nº 19, 11-5-1868. El objetivo final era recomendar el *Museo clásico de los pianistas*, publicado por Bonifacio Eslava. Son numerosas las descripciones de veladas en clave irónica publicadas en la prensa.

Bengoechea, la familia Piquer o Emilio Baraibar, y las de los maestros Saldoni, Mendizábal, Guelbenzu, etc.<sup>243</sup>. Entre otras, se pueden citar las organizadas por los padres de María Luisa Chevallier. En su casa se reunían músicos, poetas y pintores, como José Garnelo, Manuel del Palacio, Carlos Beck, Isaac Albéniz o Enrique Fernández Arbós. Existen varias reseñas acerca de estas reuniones, como la celebrada en 1887, cuando la joven ya era una reconocida pianista, en la que interpretó obras de Beethoven, Bernard y Rubinstein junto a Nicolás Tragó y Víctor Mirecki:

Para dar a conocer un trío del notable maestro compositor francés E. Bernard, han celebrado en su casa de la calle de Valverde los Sres. de Chevallier una notable sesión de música clásica, a la que asistieron muchas y distinguidas damas y los señores Vázquez, Hernando, Inzenga, Aranguren, Trueba (D. Antonio), Beck, Cruz, Font, Mata, Chapí, Calvo, Letamendi y otros, entre ellos algunos críticos musicales y periodistas.<sup>244</sup>

Tras contraer matrimonio y retirarse de la vida pública, María Luisa Chevallier y su marido mantuvieron las reuniones semanales en las que ella continuó tocando y componiendo piezas para familiares y amigos.

El repertorio instrumental iba cobrando más importancia, encontrando cada vez a más mujeres instrumentistas en estas veladas, como Elisa Arenas y Elisa Américo<sup>245</sup>, Concepción Padilla<sup>246</sup> o Isabel Echevarría<sup>247</sup>. Mientras que las aficionadas, generalmente, siguen interpretando piezas sobre motivos operísticos, entre las antiguas estudiantes del Conservatorio, que comienzan o ya tienen una cierta trayectoria, cada vez hay más obras pianísticas de cierto nivel con autores como Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, etc.<sup>248</sup>. El canto mantenía su presencia. La fama que alcanzaron las cantantes hizo que también fueran invitadas a las veladas más prestigiosas, como Matilde Ortoneda<sup>249</sup>, Inés Salva-

243 Alonso, C.: "Los salones: un espacio musical...", p. 460.

244 *El Liberal*, Año IX, N° 2924, 4-6-1887.

245 *La Correspondencia de España*, Año XVI, N° 1755, 25-4-1863.

246 También participaron Emilia Reynel, Inzenga y Mozun Estefani (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXII, N° 354, 19-12-1880).

247 En casa de Antonio Romero (*La Correspondencia de España*, Año XXXIII, N° 8719, 4-2-1882).

248 Por ejemplo, en la velada citada Concepción Padilla interpretó *Pasquinade* de Gottschalk, la *Rapsodia* n° 12 de Liszt y un *Capriccio* de Mendelssohn (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXII, N° 354, 19-12-1880).

249 En casa del general Narciso Atmeller, donde además de diversas piezas operísticas se interpretaron obras del anfitrión (*El Clamor Público*, N° 858, 7-6-1863).

dor<sup>250</sup> o Emilia Reynel<sup>251</sup>.

Un fenómeno que se extendió desde los años cuarenta fue el de los niños prodigio<sup>252</sup>. Prueba de la expectación que suscitaban es la nota publicada en 1855 sobre Eloísa D'Herbil, de la que decían podía eclipsar a Rosita Baraibar, y en la que se hablaba sobre los muchos niños precoces que cuando crecían no pasaban de la medianía<sup>253</sup>. Varias alumnas del Conservatorio fueron así consideradas y eran solicitadas para reuniones privadas y para conciertos públicos. Como niñas prodigio se presentaron las pianistas María Maté<sup>254</sup> y María Luisa Vega Ritter, acerca de la cual podemos leer: “De la beneficiada, ¿qué decir? La niña María Luisa Vega Ritter empieza por donde muchos acaban. No es, pues, aventurado asegurarle un brillante porvenir artístico”<sup>255</sup>. En los años noventa fue muy conocida la violinista Adelina Domingo<sup>256</sup>. Además de su precocidad destaca que alcanzara la fama con un instrumento por entonces aún no muy popular entre las mujeres en España. Acerca de un concierto que dio en París se escribió lo siguiente:

Después de tomar parte en varios conciertos celebrados en el palacio de Castilla, a presencia de la Reina D<sup>a</sup> Isabel y de otras ilustres damas, tocó noches pasadas en los salones del *Figaro*, donde obtuvo un brillantísimo triunfo con las obras de tan difícil ejecución como el *Tremolo*, de Beethoven, el *Nocturno*, de Chopin, y la *Jota*, de Sarasate.

Adelina Domingo, a pesar de sus pocos años, es ya de las artistas que caminan con paso firme y seguro por el sendero de la gloria.<sup>257</sup>

Una trayectoria más longeva y más intensa tuvo Gloria Keller. Conocida sobre todo como arpista, cuando era niña tocaba además el piano, cantaba y

250 Por ejemplo en casa del diplomático Manuel Llorente Vázquez (*El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, N<sup>o</sup> 1, 7-1-1896; *El Álbum Ibero Americano*, Año XV, N<sup>o</sup> 1, 7-1-1897). En ambas tocó Gloria Keller; en la primera recitó Concepción Gimeno de Flaquer.

251 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXII, N<sup>o</sup> 354, 19-12-1880.

252 Nagore, M.: “El lenguaje pianístico...”, p. 698.

253 *La Época*, Año VII, N<sup>o</sup> 1814, 22-2-1855.

254 *El Imparcial*, Año XVIII, N<sup>o</sup> 6143, 11-7-1884.

255 *El Liberal*, Año VI, N<sup>o</sup> 1796, 15-6-1884. En este concierto a su beneficio participaron, entre otros, María Luisa Chevallier y la aficionada Dolores Burillo, que interpretó el *Vals brillante* de Soledad Bengoechea. María Luisa Vega ya se había presentado tres años antes en un acto organizado por El Fomento de las Artes, en el que también actuaron Consuelo Rosel, Luisa Hoefler, Joaquina Pozo y María Lerate (*La Correspondencia de España*, Año XXXII, N<sup>o</sup> 8477, 7-6-1881).

256 Alumna de Monasterio (él mismo niño prodigio en su momento) en el Conservatorio, obtuvo primer premio en 1898. Es difícil precisar su edad exacta, ya que hay contradicciones en las reseñas encontradas. Parece que nació en 1883.

257 *La Época*, Año LI, N<sup>o</sup> 17471, 27-1-1899.

declamaba. A los ocho<sup>258</sup> años ya gozaba de cierta fama. Son innumerables las noticias sobre sus actuaciones en veladas particulares, en su casa o en la de personalidades notables, en asociaciones y en conciertos, como en el que dio Esmeralda Cervantes en 1883 en el Conservatorio<sup>259</sup>. Su actividad fue imparable en Madrid, en otras provincias y puntualmente en el extranjero. Era solicitada para organizar veladas, como hizo con muchas de las celebradas en los salones de Candelaria Ruiz del Árbol<sup>260</sup>.



Imagen 24. Gloria Keller<sup>261</sup>

### 5.2.3. Conciertos organizados por profesores

Entre las veladas y conciertos privados hay que destacar los celebrados por los propios profesores. La tipología de los invitados dependía de la actividad profesional, las relaciones y el tipo de alumnos que tenían aquellos. En estas reuniones presentaban a sus discípulos al público, que actuaban junto a aficionados de renombre y artistas profesionales. En estos conciertos también se daba a conocer repertorio poco habitual o se presentaba a intérpretes de prestigio. Es el caso de Ig-

258 Según la prensa, en 1880 contaba con esta edad. No es extraño encontrar contradicciones en las edades de los considerados niños prodigio en las reseñas acerca de ellos a lo largo del tiempo. Además de la posible falta de información, es probable que en algunos casos se exagerara su juventud para destacar aún más sus méritos.

259 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, N° 20, 20-1-1883. También participó Enriqueta de la Incera.

260 *El Álbum Ibero Americano*, Año XXIII, N° 16, 30-4-1905; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, N° 12, 30-3-1907.

261 *El Álbum Ibero Americano*, Año XXIII, N° 46, 14-12-1905.

nacio Ovejero<sup>262</sup>, Juan Guelbenzu<sup>263</sup>, Martín Sánchez Allú<sup>264</sup>, Manuel Mendizábal, José Sobejano, Antonio Romero o Francisco Frontera de Valldemosa<sup>265</sup>.

Los conciertos más célebres fueron los organizados por Saldoni. Su intensa labor profesional le procuró la relación con numerosos artistas, personalidades e innumerables alumnos, dentro y fuera del Conservatorio, que participaban o asistían a sus reuniones<sup>266</sup>. Tuvo un gran número de alumnas particulares, que quizás por su posición no pudieron o no quisieron asistir al Conservatorio, que brillaron en los salones<sup>267</sup>. Elegimos el que dio en su casa en febrero de 1853. La noticia publicada en *La Época*<sup>268</sup> contiene los elementos habituales en este tipo de reseñas. Se destaca la relevancia de la reunión: “una *soirée* musical de las más brillantes que pueden combinarse”. Se habla de los propósitos: “hacer oír a sus más aventajadas discípulas, entre las cuales hay algunas muy sobresalientes, y al mismo tiempo dar a conocer algunas de sus composiciones [de Saldoni]”, y que su alumna Agustina Lanuza presentara tres piezas de su creación<sup>269</sup>. Se elogian las obras y las interpretaciones, subrayando a Amalia Ramírez<sup>270</sup>, a la que se halaga y aconseja: “está dotada de una voz tan privilegiada, de un sentimiento y de una facilidad tan extraordinaria, que si continúa estudiando y se dedica a la carrera artística, según hemos oído, le espera en la escena un porvenir glorioso y brillantísimo”. Se destaca la interpretación de dos aficionadas a las que se compara con profesionales: “como aficionadas, son las dos preciosas joyas de muchísimo mérito; como artistas, si aparecieran en la escena, conquistarían muy

262 *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 8, 12-1-1851.

263 Salas Villar, Gemma: “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005, p. 776.

264 Por ejemplo, organizó un concierto en el que participaron Gottschalk y Teresa Roaldés (*El Observador*, Año IV, Nº 1260, 28-11-1851).

265 Valldemosa presentó en una de estas sesiones en 1861 a su alumna Rosario Zapater, que causó sensación, como recogen las numerosas reseñas en la prensa (*La España*, Año XIV, Nº 4560, 18-6-1861; *La Correspondencia de España*, Año XIV, Nº 1009, 20-6-1861). Meses después, informando de una reunión en París, donde Zapater cantó acompañada por Ambrose Thomas, desde *La Época* se vanagloriaban de haber sido los primeros en hablar del talento de la artista con motivo de su presentación en casa del maestro (*La Época*, Año XIII, Nº 4121, 25-10-1861).

266 Además de en su propia casa, a menudo organizaba los conciertos en otros salones privados, por ejemplo en casa de Salvador María Granés (*Correo de los Teatros*, Año II, Nº 20, 11-4-1852) o del general Narciso Atmeller (*El Clamor Público*, Nº 858, 7-6-1863).

267 Entre ellas destacan Luisa Guerrero de Torres y del Camino, Alejandra Argüelles Toral y Hevia, Agustina Lanuza o Joaquina Alonso; todas ellas, además de intérpretes, hicieron incursiones en la composición.

268 Donde se reconoce haberla tomado de otro periódico, no especificado, ya que no podían “hacer la descripción por cuenta propia de esta fiesta musical, por no habernos sido posible asistir” (*La Época*, Año V, Nº 1208, 22-2-1853).

269 Hacemos referencia a esta circunstancia en el apartado dedicado a las compositoras.

270 Ya conocida como niña prodigio y posteriormente famosísima tiple.

pronto un lugar distinguido”, extendiendo las felicitaciones a los demás participantes. Se resalta la relevancia de los invitados, entre ellos primeros artistas del Teatro Real, profesores o escritores; no falta la alusión al elemento femenino que daba esplendor a la reunión y se alaba la generosidad de los anfitriones. Entre los participantes había profesionales como Juan Castellanos y Juan P. Hiosa, alumnas particulares antiguas o actuales como Nieves González de Cotta y Carolina de Granés y alumnas del Conservatorio como Amalia Ramírez o Estéfana Corona<sup>271</sup>.

También las profesoras organizaban conciertos en sus casas. Es el caso de Josefa Pieri: “Hoy tendrá lugar en casa de la señora Pieri un concierto dirigido por el señor La Hoz<sup>272</sup>, en el cual se cantará el himno a Pío IX compuesto por el inmortal Rossini. Además de la distinguida artista doña Josefa Pieri, tomarán parte en este concierto las señoras Campos y Carralero, y los señores Cagigal, Guallart y Moya<sup>273</sup>. Fueron célebres las veladas organizadas por Teresa Rodajo<sup>274</sup>, “donde se reunían los músicos más notables de aquella época<sup>275</sup>. Eran recordadas como de las pocas “donde se cultivaba la buena música en Madrid”, figurando ella “entre lo más granadito de los pianistas de aquella época”, y se reunían allí una par de veces por semana “Luisa [Hoeffler y] Jardín, sobrina de la famosa arpista del mismo apellido, profesora del Conservatorio; el maestro Espín, Cristóbal Oudrid, Inzenga y Jesús Monasterio” entre otros, y se tocaban obras de Haydn, Bach, Mozart y Beethoven<sup>276</sup>. Se une así Teresa Rodajo a aquellos que impulsaron el cultivo de la buena música en España. Entre las profesoras que organizaban conciertos en sus casas podemos citar también a Paula Lorenzo de Perlado<sup>277</sup>.

La creciente presencia social de las maestras se refleja en las funciones organizadas para presentar a sus alumnos. La creación de salas de conciertos propició que estos eventos salieran de las casas particulares y facilitó su proyección

271 En ese momento era repetidora del Conservatorio y después fue una conocida cantante de zarzuela.

272 Deducimos que se refiere al compositor y profesor Florencio Lahoz.

273 *El Liberal*, Nº 987, 10-9-1847. Destacamos la presencia en este evento de la famosa cantante Antonia Campos y de Dolores Carretero, que fue, junto a Josefa Pieri, una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio.

274 Una de las primeras alumnas del Conservatorio; prima de Josefa Jardín y compositora de una sinfonía que se estrenó en 1842 en el Museo Lírico, Literario y Artístico.

275 *La Libertad*, Año X, Nº 2554, 27-5-1928.

276 Gutiérrez Camero, Emilio: “La España de ayer”, *La Libertad*, Año VIII, Nº 244, 10-10-1926.

277 *El Folletín*, Año V, Nº 4, 6-2-1876. Aunque no relacionadas directamente con el Conservatorio, también lo hacían Penelope Bigazzi (*La Discusión*, Año VII, Nº 1898, 27-2-1862; *La Iberia*, Año IX, Nº 2397, 18-5-1862; *La Correspondencia de España*, Año XVI, Nº 2019, 14-12-1863) o Paz Van Halen (*La Época*, Año XXII, Nº 6836, 28-1-1870; *La Época*, Año XXII, Nº 6875, 10-3-1870).

pública. Era esta una práctica extendida, en la que encontramos a otras docentes como Isabel Echevarría<sup>278</sup>, Fernanda de Letre y Signoret<sup>279</sup> o Laura Bustos<sup>280</sup>.

Una de las anfitrionas más activas fue Dolores Bernis, por sus objetivos y su ambición. Organizaba veladas habitualmente. En 1885 celebró una para escuchar a Godefroid<sup>281</sup>, que había sido su maestro:

Nadie más que Lola de Bernis podía proporcionar al círculo de sus amigos, las primicias de oír en su casa al insigne artista Godefroid, antes de que este se presente al público. Y, en efecto; el eminente profesor, accediendo desde luego a los ruegos cariñosos de su discípula predilecta, tocó anoche ante una escogidísima concurrencia reunida en el [...] salón de la señorita de Bernis. Las maravillas de ejecución del gran solista, produjeron indescriptible entusiasmo, los aplausos y bravos le interrumpieron constantemente; fue, en suma, la *soirée* organizada por Lola de Bernis, una de esas fiestas musicales difíciles de organizar, y mucho más de olvidar.

Entre las numerosas personas que se encontraban allí reunidas, recordamos a la señora duquesa de Valencia e hija, señora de Suárez, de Monsalve, de Anduaga, del Mazo, de Figueras e hija, señorita de Page, de Retortillo, de Iturralde, de Prats, de Godefroid, y otras muchas que sentimos no recordar.

Vimos además al Sr. Page (D. Eusebio), a los maestros Arrieta, Martín, Mata (D. Manuel), Oliveres, Zabalza, y Sres. Peña y Goñi, Zozaya, Arnau y varios más. Tan deliciosa como inolvidable *soirée* fue amenizada por las señoritas de Page, Retortillo, Anduaga y Prats, que lucieron sus aficiones artísticas y fueron muy aplaudidas en las piezas de canto que ejecutaron, acompañadas al piano por Lola de Bernis.

Las señoritas Montejo, Ocampo, Cejudo y Regal, discípulas de la señorita de Bernis, asistieron también.

A las doce se sirvió a los convidados un delicado te, saliendo todos extremadamente complacidos de la amabilidad de Lola de Bernis, y admirados de la incomparable maestría de Godefroid.<sup>282</sup>

Creó y dirigió un grupo de arpistas con sus alumnas, con el que llevó a cabo numerosas actuaciones, tanto en su casa como en espacios como el Salón Romero<sup>283</sup> o el Teatro de la Comedia<sup>284</sup> y fuera de Madrid, sin abandonar su propia

278 *La Unión Católica*, Año II, N° 298, 1-6-1888; *La Unión Católica*, Año III, N° 574, 29-4-1889.

279 Tellería Bartolomé, Alberto: *Informe el Salón Montano*, Madrid, Madrid ciudadanía y patrimonio, 2014.

280 *La Iberia*, XLIV, N° 14819, 10-4-1897.

281 En esta visita a Madrid realizó también un concierto en el Conservatorio al que asistieron miembros de la familia real (*La Época*, Año XXXIII, N° 10548, 16-11-1881).

282 *La Correspondencia Musical*, Año I, N° 45, 9-11-1881.

283 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, N° 122, 1-5-1884.

284 “A las ocho y media, *Mi secretario y yo*. Gran concierto a ocho arpas, dirigido por la Srta. Bernis. *La mujer del Sereno*” (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, N° 119, 28-4-1884).

actividad concertística<sup>285</sup>. Este grupo actuó en la inauguración oficial del Salón Romero, el 30 de abril de 1884. La siguiente imagen reproduce ese momento.



Imagen 25. Dolores Bernis y su grupo de arpistas<sup>286</sup>

### La Sociedad de Conciertos Bernis

En 1899 Dolores Bernis fundó una Sociedad de Conciertos, una iniciativa insólita por parte de una mujer en España. Las actividades aparecieron frecuentemente reseñadas en prensa. La sociedad fue presentada en casa de la maestra el 12 de abril de 1899<sup>287</sup>. Ya entonces tenían previsto realizar una gira por Francia, Bélgica, Alemania e Inglaterra.

El núcleo central de la Sociedad lo conformaba un grupo de arpistas, alumnas de Dolores Bernis, pero contaba con otros destacados artistas:

Sociedad de conciertos Bernis. He aquí el cuadro de artistas de dicha Sociedad que, dirigidos por la señorita Bernis, han de hacer una tournée artística por algunas poblaciones españolas y las más importantes de Francia, Bélgica, Alemania e Inglaterra: Soprano: María Dolores Escalona. Mezzosoprano: Srta. Constanca López. Tenor: Rafael Bezares. Barítono: Marino Aineto. Quinteto: Julio Francés<sup>288</sup> (violín a solo), Juan Fabre (violín), Manuel Álvarez (viola), Salvador Pastora (violoncello), José Bonet (pianista). Banda de arpas: Señoritas Barrejón (Concepción), Díaz (Ma-

285 Leg. 27/31.

286 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, Nº 17, 8-5-1884.

287 La velada fue reseñada por varios periódicos, publicándose algunas fotos en *La Revista Moderna*, Año III, Nº 112, 21-4-1899.

288 Más tarde fundador y director del famoso Cuarteto Francés.

nuela), Elorz (Concepción y Mercedes), Fernández (Purificación), Fraile (Consuelo), López Carballido (Dolores), Moreu (Augusta), Ruiz Albéniz (Sara) y Sánchez Sevilla (Ángeles). Representante de la Sociedad, D. Francisco Rabate. Dirección: Arrieta, 17, 2º. En los conciertos que celebre en el extranjero dará a conocer el cuadro artístico las obras más populares del repertorio español. Los más reputados compositores están escribiendo obras con destino a esta sociedad. La señorita Pretel se unirá a dicho cuadro en París en el mes de Septiembre próximo. El único concierto que antes de dicha excursión ha de celebrar dicha Sociedad de Conciertos “Bernis” en Madrid, tendrá lugar en el próximo mes de mayo, a beneficio de la Asociación de Prensa.<sup>289</sup>

La sociedad también contó con relevantes voces de la lírica, como Concetta Bordalba<sup>290</sup> y parte de los coros del Teatro Real<sup>291</sup>.

Se creó una gran expectación en torno a esta Sociedad, que recibió una especial atención por parte de la prensa:

Ninguna novedad teatral. En cambio lo es la creación de una nueva sociedad de conciertos, vocal e instrumental, organizada por la eminente arpista señorita Bernis [...] Es seguro que donde quiera que se hagan oír llamarán poderosamente la atención. [...] Auguro un éxito grande a la originalísima idea, dada la maestría de la señorita Bernis y de sus discípulas.<sup>292</sup>

Fue una propuesta poco frecuente, más aún establecida por una mujer. Aun así, tuvo una vida efímera. Pero aunque no prosperara, las reuniones organizadas por la maestra para que sus alumnas actuaran frente al público, la calidad de este y la creación de su orquesta de arpistas tienen un gran valor.

### 5.3. Las mujeres en los espacios públicos: teatros, salas de conciertos y asociaciones

#### 5.3.1. Primer impulso asociacionista: años treinta y cuarenta

En los años treinta y cuarenta aparecieron diversas asociaciones que enriquecieron la actividad filarmónica. En muchos casos surgían de una burguesía deseosa de organizar veladas musicales, pero que no tenía los medios ni el espacio

289 *El País*, Año XIII, Nº 4311, 29-4-1899. Hacemos notar la casualidad de que Bernis residiera en la calle Arrieta. Anteriormente se llamaba Biblioteca, cambiándose el nombre en homenaje al músico tras su fallecimiento.

290 *Heraldo de Madrid*, Año X, Nº 3141, 17-6-1899.

291 *El Globo*, Año XXV, Nº 8601, 18-6-1899; *El País*, Año XIII, Nº 4385, 12-7-1899; *La Época*, Año LI, Nº 17630, 7-7-1899.

292 *La Dinastía*, Año XVII, Nº 6875, 18-4-1899. Véanse también: *La Correspondencia Militar*, Año XXI-II, Nº 6461, 10-4-1899; *El Día*, Año XX, Nº 6780, 13-4-1899; *La Época*, Año LI, Nº 17546, 13-4-1899; *El País*, Año XIII, Nº 4297, 15-4-1899.

en sus casas para hacerlo, por lo que crearon sociedades, sustentadas a través de suscripciones, para celebrar bailes, conciertos, representaciones dramáticas y veladas literarias<sup>293</sup>. Aunque de carácter burgués, algunas de ellas contaron con el apoyo y la participación de la nobleza e incluso de la familia real. Además de su naturaleza burguesa, estaban imbuidas de “espíritu liberal y romántico” y en ellas “todos sus miembros aprenden y enseñan”<sup>294</sup>.

Las había de distinto nivel, tanto por el estatus de sus socios como por la calidad de sus actividades y objetivos. Estas instituciones suponen la transición entre el concierto doméstico y el concierto público<sup>295</sup>. Es este un matiz relevante: en el caso de las mujeres, es habitual hablar de espacios públicos y privados, de su confinamiento a los segundos y su dificultad de acceso a los primeros para no verse expuestas a la opinión pública o a la posibilidad de ambicionar caminos no muy bien considerados para ellas. En el seno de estas asociaciones, como parte de una “comunidad indisoluble e indiscutible, la de las aficionadas”, podían desplegar sus dotes musicales y dramáticas públicamente, a menudo junto a importantes figuras, sin que su reputación se viera afectada<sup>296</sup>.

Varias sociedades establecieron su sede en el Conservatorio o solicitaron sus salones para las sesiones, al igual que artistas que deseaban dar conciertos en la capital, siendo frecuente en estos casos que colaboraran docentes y discípulos.

En el siglo XIX, el germen asociacionista surgió con la creación en 1820 del Ateneo Español<sup>297</sup>. En él se celebraron “algunos conciertos vocales e instrumentales, en los que tomaron parte artistas distinguidos y españoles, y señaladamente la señora doña Josefa Martínez de Cabrero y las señoritas doña Ángeles Novales y doña Vicenta Michans”<sup>298</sup>. La iniciativa no prosperó, clausurándose en 1822.

La institución con mayor relevancia musical en este periodo fue el Liceo

293 Alonso, C.: “Un espacio de sociabilidad...”, p. 24.

294 Alonso, C.: “Un espacio de sociabilidad...”, p. 23. Aguilar recalca el carácter colectivo de estas sociedades (concretamente el Liceo) potenciado por la realización de actividades en grupo (Aguilar Hernández, Cristina: “Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)”, en J. Marín; G. Gan; E. Torres; P. Ramos (eds.): *Musicología global...*, pp. 1081-1092).

295 Alonso González, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1997, p. 202.

296 Aguilar, C.: “Majestades, altezas y aficionadas...”, p. 1090.

297 Entre sus fines, las obras escritas por sus socios serían presentadas para consulta a “personas de ambos sexos, distinguidos por su amor a la ilustración” (Labra, Rafael M. de: *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*, Madrid, Imprenta de Aurelio J. Alaria, 1878, p. 26). Sorprende que se considerara que había mujeres con capacidad para opinar sobre temas tan elevados como los que planteaba la asociación; más aún cuando lo cierto es que tanto en este Ateneo como en su sucesor la presencia femenina fue bastante escasa.

298 Labra, R. M.: *El Ateneo de Madrid...*, pp. 35-36. La primera fue la madre de Paulina Cabrero; la última, una conocida cantante aficionada.

Artístico y Literario, fundado en 1837. Desde el principio hubo socias<sup>299</sup>. Según Pérez Sánchez, aunque aparentemente no había discriminación, se observa una actitud paternalista hacia ellas<sup>300</sup>, quedando relegadas en las entregas de premios y cuando los recibieron, al menos en algunos casos, fue por la “condescendencia masculina”<sup>301</sup>. Las mujeres fueron acogidas con cierta benevolencia por algunos socios, actitud mostrada también por algunos sectores sociales<sup>302</sup>. En cuanto a su participación activa, Juan Nicasio Gallego, socio de la institución, consideraba que las mujeres, “por timidez y modestia”, no se atrevían a mostrar sus composiciones (se refería a obras literarias) más que ante sus amigos o en el “benévolo y urbano salón del Liceo”, donde encontrarían “oyentes que las animen y no censores que las critiquen”, afirmación que, en opinión de Pérez, “califica al Liceo de círculo parcial en lo referente a las creaciones femeninas”<sup>303</sup>. Este tipo de testimonios son frecuentes y pueden ser interpretados desde diferentes perspectivas. Es difícil juzgar hasta qué punto la actitud de los oyentes y de las reseñas de la prensa eran fieles a la realidad o, en efecto, adolecían de una cierta benevolencia. Indudablemente debían darse los dos casos. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que esa benevolencia, cuando existía, era extensiva a los varones, algo que parece olvidarse, quedando, una vez más, menoscabada y cuestionada la imagen y la capacidad de las mujeres. Recordemos también que el hecho de que las mujeres se limitaran a círculos reducidos no era siempre por “timidez y modestia”, sino por la imposibilidad, a causa de distintos imperativos sociales, de acceder a entornos más amplios.

299 Su propósito general era el “fomento y prosperidad de las Bellas Artes”. Los socios podían ser adictos de mérito o facultativos (exentos de pagar las cuotas) y adictos internos, ordinarios o no facultativos. Desde 1840 los facultativos también debían pagar las cuotas, pero no las señoras socias facultativas. La pertenencia a uno u otro tipo implicaba el derecho a presentarse o no a los premios en los certámenes o poseer o pagar un billete de señora para sesiones de competencia, representaciones y conciertos (Pérez Sánchez, Aránzazu: “El Liceo de Madrid y la Real Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N<sup>os</sup> 98-99, 2004, pp. 73-74; Pérez Sánchez, Aránzazu: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 61-62).

300 Ellas no tenían derecho a invitar a sus familiares, del cual sí disfrutaban los hombres. En el reglamento de la sección de música (único en el que se habla expresamente de ellas) se especifica que las “señoras artistas se podrán hacer representar por un individuo del Liceo”, algo que no afectaba a los socios. Tampoco ocuparon ningún puesto en las directivas (Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*, p. 126).

301 *Ibidem*, p. 129.

302 Lo ilustra con la afirmación aparecida en *El Pensamiento*, claramente peyorativa, según la que la mujer asistía al Liceo no por interés en los temas que allí se trataban sino como “mero hecho social” y relegándola al papel de “elemento decorativo que realza las sesiones”. Otras opiniones eran mucho más crudas: en *El Panorama*, en 1839, se afirmaba que las mujeres, dada su “condición voluble y picajosa”, perjudicarían la marcha del Liceo y favorecerían su decadencia (Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*, p. 130). En algunos Liceos de provincias la situación de las mujeres era algo más ventajosa (*Ibidem*).

303 *Ibidem*, p. 127.

En el Liceo convergieron personalidades ilustres, reputados maestros, célebres artistas y aficionados de ambos sexos<sup>304</sup>. La familia real asistía a las veladas literario-musicales, interpretando la reina regente piezas de piano y de arpa<sup>305</sup>. Numerosos testimonios recuerdan el esplendor de sus sesiones y la excelencia de sus asistentes. Mesonero Romanos insistía en el espíritu regeneracionista del Liceo y en la unión de clases sociales<sup>306</sup>. Labra recordaba que junto a personalidades como Carnicer, Beart, Basisli, Rubini o Paulina García brillaban los aficionados, “bastante artistas para hacerse felicitar de Rossini [...] y aplaudir por gentes entusiastas de la Tossi y la Lande”<sup>307</sup>. Por él pasaron otras muchas celebridades extranjeras y españolas<sup>308</sup>.

Se construyó un teatro, dirigido por Frontera de Valldemosa. Según Saldoni, la sección de música se nutría con “más de cuarenta preciosas señoritas”, destacando así la participación femenina<sup>309</sup>. Aguilar recalca el nivel musical de las

304 Las actividades musicales se llevaban a cabo en forma de sesiones de competencia (en las que los socios mostraban sus adelantos), de beneficio (en favor de socios, del propio Liceo o acontecimientos desgraciados que precisaran “la solidaridad de la sociedad”), de homenaje (dedicadas a personajes relevantes para la institución), conciertos (en los que con frecuencia se invitaba a prestigiosos artistas y se estrenaban obras), representaciones operísticas y bailes de máscaras. Había también concursos y premios florales (Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*, pp. 157 y ss.; pp. 235 y ss.).

305 Alonso, C.: “Un aspecto de sociabilidad...”, p. 26.

306 Citado en Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*, p. 54. Mesonero Romanos describía también los conciertos, representaciones y juegos, la asistencia de la familia real, el gobierno y el cuerpo diplomático; la participación de escritores como Gertrudis de Avellaneda y Carolina Coronado, pintores y actores y músicos: “Allí, en su elegantísimo teatro, ostentaban su talento escénico, a par de Matilde Diez, Isabel Luna, la Tablares, la Chafino y otras artistas de profesión, Joaquina Romea, la Sra. de Ojeda, Manolita Lema, Natividad Rojas y Antonia Montenegro [...] Allí, en fin, ayudados por una orquesta de profesores y aficionados, se hicieron oír, en magníficos conciertos y óperas, el incomparable Rubini, la Paulina García (Mme. Viardot), llamados expresamente por la Sociedad, y los admirables concertistas Liszt, Thalberg y otras celebridades europeas” (Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003, p. 196).

307 Labra, R. M.: *El Ateneo de Madrid...*, pp. 62-63. Es extraño que no citara a Manuela Oreiro de Lema y su famosa actuación con Rubini, que nunca falta en las referencias a esta entidad.

308 Como Pauline Viardot, los pianistas Liszt, Thalberg y Forgues, el barítono Tamburini, el compositor Alary, los violinistas Moeser (con Thalberg), Fortuni, Ole-Bull y Labaut entre los primeros y los pianistas Rosario de los Hierros e Ireneo Barthe (alumnos de Liszt), el cantante Carbonell, los guitarristas Huerta y Cano y Paulina Cabrero entre los segundos (Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*, p. 254). Es llamativo que Pérez Sánchez incluya a Paulina Cabrero entre las celebridades que actuaron en el Liceo, cuando habitualmente es tratada como aficionada. A las celebridades españolas añadimos a la pianista y profesora María Martín.

309 Entre ellas se encontraban las señoras “Paula Canga-Argüelles y Ventades, Lema de Vega, Montenegro, Ezpeleta (doña Pilar), Azcona, Michel de Bonaplata, Ocon, Colomer, Benavides, Colbrand, Argenti, Campuzano” (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 45). De varias de ellas, aficionadas en su mayoría aunque también figura alguna profesional como Antonia Montenegro, nos da datos Saldoni en su *Diccionario...*

aficionadas, que eran en ocasiones “antiguas alumnas del Conservatorio María Cristina que no habían podido hacer carrera en los teatros por la mala fama que les pudiera acarrear, especialmente tras contraer matrimonio”<sup>310</sup>. Dada la relación de maestros del Conservatorio con el Liceo<sup>311</sup>, no era extraño que otros profesores, antiguos alumnos y estudiantes del mismo participaran en las sesiones y conciertos de la sociedad. Por ejemplo, en un concierto dirigido por Saldoni en 1842 cantaron, entre otros, Nieves González y Plácida Tablares y tocó el arpa Josefa Jardín, por entonces profesora del Conservatorio y socia del Liceo<sup>312</sup>. Entre las participantes destacó Manuela Oreiro de Lema, en esa época ya retirada de los escenarios.

Una de las figuras más interesantes fue Sofía Vela de Arnao<sup>313</sup>. Esposa del escritor Antonio Arnao, era cantante y compositora aficionada, conocida en las veladas de la época y socia honoraria de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Fue nombrada contralto de la Real Cámara de Isabel II en 1849<sup>314</sup>, amiga de las más relevantes personalidades y le fueron dedicadas numerosas obras. Actuó, junto a Manuela Oreiro, en el concierto que Kontski dio en el Liceo<sup>315</sup>. Compuso un número indeterminado de obras, religiosas y profanas, algunas de las cuales se interpretaron en la reapertura del Liceo en 1848, y otras con regularidad “en varios templos de la corte”<sup>316</sup>. Fue miembro de los tribunales del Conservatorio en varias ocasiones, establecimiento al que debía estimar, pues le donó obras de su marido cuando este murió. Falleció en 1909<sup>317</sup>.

310 Aguilar, C.: “Majestades, altezas y aficionadas...”, p. 1090. Cita para ejemplificarlo a Sofía Vela (aunque no estudió en el centro) y a Manuela Oreiro.

311 Por ejemplo, entre los socios de los primeros años figuran los profesores del centro (algunos pertenecían a la sociedad antes de ingresar en este) Josefa Jardín, Baltasar Saldoni, Pedro Albéniz, Magín Jardín, Ramón Carnicer, José Venancio López, Ramón Broca, Ángel Inzenga o Camilo Melliez y los antiguos alumnos Manuela Oreiro de Lema, Francisco Calvet, Florentina Campos, Dolores Carretero, Dolores García, Joaquín Reguer o Teresa Rodajo.

312 Además de las dos alumnas citadas, actuó también Dolores Carretero, una de las primeras pensionadas en el Conservatorio. En la misma sesión participaron otros aficionados habituales como Petra Campuzano (*La Iberia Musical*, Año I, Nº 25, 19-6-1842).

313 Su nombre completo era Sofía Vela de Aguirre y Querol.

314 Entre otros eventos, cantó en el estreno de *La Conquista de Granada*, de Arrieta, ante la reina, junto a varios cantantes de la Real Capilla, como Manuela Oreiro, Lázaro Puig y Joaquín Reguer, además de otros como Francisco Calvet, Cosme Algarra, Rafaela Ramírez y Leopoldo López (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 403-404).

315 *La Época*, Año II, Nº 337, 9-4-1850.

316 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 362.

317 Véase el Diccionario posterior.



Imagen 26. Sofía Vela de Arnao<sup>318</sup>

Lo cierto es que, a pesar de las reticencias que su presencia pudiera suscitar, la participación femenina en la sección de música del Liceo fue muy significativa. Entre sus socias encontramos profesionales como María Martín o Josefa Jardín y aficionadas que alcanzaron un gran nombre en las veladas y cuya fama ha trascendido. Acogió a concertistas como Teresa Roaldés a su llegada a Madrid, abriendo un camino que la llevó a ser conocida en la capital y que influyó en su incorporación a la plantilla del Conservatorio.

A pesar de la deriva aristocrática que tomó Liceo, representa el carácter de las asociaciones de este periodo y sirvió como modelo para otras posteriores.

Paralelamente a esta sociedad nacieron otras con desigual repercusión, entre ellas el Instituto Español y el Museo Lírico, Literario y Artístico. El Instituto Español, fundado en 1839, entre cuyas secciones figuraban una de Música y una específicamente de Damas<sup>319</sup>, se focalizó especialmente en la instrucción, organizando también conciertos, bailes y otras actividades. En sus representaciones predominaba el repertorio italiano<sup>320</sup>, aunque también se estrenaron varias zarzuelas, siendo uno de los centros que albergó su renacimiento<sup>321</sup>. Era frecuente la

318 Retrato realizado por Federico de Madrazo, conservado en el Museo del Prado. Disponible en <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/sofia-vela-y-querol> [Tomado en julio de 2013].

319 García Fraile, J. A.: “Notas para la historia de la educación...”, N° 1, 1996, p. 155; Díez, M. A.: “Las sociedades musicales...”, p. 265.

320 Cortizo, M. E.: “El asociacionismo en los orígenes...”, p. 48.

321 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*

presencia de profesores y alumnos del Conservatorio<sup>322</sup>. El Museo Lírico, Literario y Artístico<sup>323</sup>, creado en 1840, al principio tuvo su sede el centro, pero desde 1841 pudo contar con su propio teatro<sup>324</sup>. Encontramos también la participación de profesores de aquel como Josefa Jardín, socia de mérito<sup>325</sup>, que interpretó, junto a Fischer y Sagrista<sup>326</sup> un trío de arpa, clarinete y trompa<sup>327</sup>, algo no muy habitual<sup>328</sup>. En él se estrenó una *Sinfonía* de Teresa Rodajo. El Museo se disolvió en 1843, creándose con lo que quedó el Museo Matritense, en cuyas funciones seguimos encontrando miembros del Conservatorio, como Plácida Tablares<sup>329</sup>.

Hubo muchas otras asociaciones con menor proyección, como la Nueva Iberia<sup>330</sup>, Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia<sup>331</sup>, Círculo Filarmónico<sup>332</sup> o la Sociedad lírico-dramática de Talía<sup>333</sup>, que también contaron con una importante presencia femenina.

### 5.3.2. Ampliación de espacios de interpretación desde la década de los años sesenta

En este periodo siguió incrementándose la actividad musical femenina. La música, especialmente en el campo de la docencia y, en menor medida, de la interpretación, se perfilaba como una opción válida para la profesionalización de las mujeres. La presencia de artistas formadas en el Conservatorio fue cada vez mayor.

322 Como en el concierto celebrado en 1839 en la que, junto a figuras como Salas o Calvet, actuaron las “señoritas Ibarondo, Chimeno y Campos” o Pedro Sarmiento (Cortizo, M. E.: “El asociacionismo en los orígenes...”, p. 48).

323 Podemos encontrarlo como tal, como Museo Lírico y Artístico o como Museo Lírico.

324 Alonso, C.: “Los salones: un espacio musical...”, p. 183.

325 *La Iberia Musical*, Año I, Nº 32, 7-8-1842.

326 Enrique Fischer, clarinete, y Miguel Sagrista, trompa, ingresaron posteriormente en la Real Capilla. Ambos fueron profesores del Conservatorio; el primero, que también había sido alumno, desde 1879 y el segundo desde 1857.

327 *La Iberia Musical*, Año I, Nº 1, 2-1-1842. Desconocemos el autor de la pieza.

328 Hubo otra socia de mérito, señora Villar, que podría ser Adelaida Villar Bustos, una de las primera doce pensionadas del Conservatorio. Cantó en un concierto junto a Josefa Jardín y otros socios de mérito. El programa se componía de piezas de ópera y la señora Villar cantó además la canción *La tos*, de Mariano Soriano Fuertes (*La Iberia Musical*, Año I, Nº 32, 7-8-1842).

329 *El Anfión Matritense*, Año I, Nº 10, 12-3-1843.

330 *El Clamor Público*, Nº 955, 25-6-1847.

331 Creada en 1852. En su inauguración se interpretó el Coro de *Saffo*, cantado por dieciocho señoritas. Actuaron las señoras Pieri, de Villar, Campos, Roaldés, Arnaud de Pina, y los señores Cajigal, Gualart, Moya, Mata y Villetti (D. Pedro). Los maestros Martín, Lahoz y Aguirre acompañaron al piano (*Correo de los Teatros*, Año II, Nº 9, 25-1-1852).

332 *Correo de los Teatros*, Año II, Nº 23, 2-5-1852. El Círculo Filarmónico estaba dirigido por Espín y Guillén.

333 *El Heraldo*, Nº 1108, 24-1-1846.

Este crecimiento se imbrica con varios hechos que se retroalimentan. La afición y la actividad musical crecieron. La década anterior se habían inaugurado el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela. Tras un periodo de decadencia<sup>334</sup>, a partir de los años sesenta hubo un resurgir de asociaciones de diversa índole, así como de conservatorios, escuelas de música y casas editoriales, “instituciones heterogéneas que eventualmente organizan veladas musicales”<sup>335</sup>. El Conservatorio se vio implicado en este resurgir. Algunas solicitaron sus salones para realizar conciertos o para establecer su sede. En muchas de aquellas sociedades se implantaron clases de música, impartidas a menudo por profesoras formadas en el centro. Se abrieron salas de conciertos que facilitaron la celebración de eventos, como los Salones Zozaya, Romero, Montano y el del propio Conservatorio<sup>336</sup>.

Con objetivos distintos a las asociaciones instructo-recreativas, hubo varias iniciativas que dinamizaron de forma especial el panorama musical: la Sociedad de Conciertos, la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos<sup>337</sup>.

En el caso de las instructo-recreativas, seguía siendo habitual la intervención de aficionados y profesionales. En el de otras (por ejemplo de tipo mercantil, industrial o de cualquier otro tipo no ligado a las artes) los intérpretes solían ser profesionales y no tenían por qué tener relación con dichas sociedades. En cualquiera de ellos la intervención de mujeres era constante. En ocasiones recibían alguna mención o título honorífico en reconocimiento a su trayectoria o a su participación en ciertas entidades<sup>338</sup>.

El repertorio comenzaba a ser más variado. Predomina el instrumental (piano y arpa), con algunas intervenciones de canto, fundamentalmente ópera italiana,

334 Alonso, C.: *La canción lírica...*, pp. 207-209.

335 Alonso, C.: “Los salones: un espacio musical...”, p. 198.

336 Acerca del concierto en el siglo XIX español, véase Carreras, J. J.: “El siglo XIX...”, pp. 126-136.

337 Fueron muchos los tipos de sociedades en el siglo XIX; estas tienen propósitos muy diferentes a las citadas hasta ahora, siendo estas de tipo profesional. Surgen, además de por el interés en difundir un repertorio necesario, por cuestiones más prácticas: asociarse y defender sus intereses dada la voluble situación de los músicos en la época, realizar conciertos los meses que cerraban los teatros, etc. (Ver Gallego, Antonio: “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. XIV, N<sup>os</sup> 1-2, 1991, pp. 13-32; Sobrino, Ramón: “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 125-147; García, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 149-193; Aguado Sánchez, Ester: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, N<sup>os</sup> 7-8-9, 2000-2002, pp. 27-140).

338 Por ejemplo, Esmeralda Cervantes fue nombrada directora artística honoraria del orfeón de El Fomento de las Artes (*Crónica de la Música*, Año V, N<sup>o</sup> 221, 13-12-1882).

que impera en los sesenta pero es casi anecdótica veinte años después. Sirvan como ejemplo varios conciertos organizados por El Fomento de las Artes entre 1866 y 1886. En una función celebrada en septiembre de 1866 se interpretaron fragmentos de ópera italiana, una fantasía de arpa interpretada por Isabel Espeso y un cuarteto de Haydn<sup>339</sup>. La relevancia que iba tomando la música instrumental se refleja otro concierto en 1879, cuya parte musical fue enteramente protagonizada por féminas: Dolores Recio (profesora de la asociación), Luisa Hoefler y Jardín y Joaquina Pozo. Interpretaron, respectivamente, una fantasía para piano sobre motivos de *La Traviata*, dos piezas para arpa y el Sexto concierto de Herz<sup>340</sup>. Similar fue el caso en 1881, con las “señoritas Rosel, Serrano y Granado” al piano y Hoefler al arpa<sup>341</sup>. Los años siguientes se sigue la misma línea, con puntuales intervenciones de cantantes, por ejemplo Emilia Espí, que comenzaba su carrera<sup>342</sup>. Encontramos en estos conciertos una fuerte presencia femenina. En general, las participantes actúan cuando ya son profesionales o están comenzando sus carreras, aunque en algún caso encontramos a estas junto a otras todavía estudiantes que dan así sus primeros pasos ante el público<sup>343</sup>. Este somero análisis de los conciertos celebrados por esta asociación muestra la tendencia predominante en otras: presencia de mujeres que ya han comenzado sus carreras junto a alumnas que están a punto de finalizar sus estudios, así como una evolución similar del repertorio. Así lo encontramos en sociedades como la Asociación de Escritores y Artistas<sup>344</sup>. En la velada que realizó en honor de los periodistas portugueses en 1883 en el Conservatorio se incluyeron varios números de zarzuela, algo que no era habitual en sus conciertos<sup>345</sup>. Quizás, dado el

339 *La Esperanza*, Año XXII, N° 6742, 25-9-1866.

340 Hubo también lectura de poesías (*La Época*, Año XXXI, N° 9629, 14-4-1879).

341 Seguramente se refieren a Rafaela Serrano y Consuelo Rosel (*La Época*, Año XXXII, N° 10144, 27-9-1880).

342 *El Globo*, Año VII, N° 1980, 21-3-1881; *La Discusión*, Año XXVII, N° 867, 23-1-1882. En el primero cantó también García Cabrero (seguramente Soledad), tocaron el piano Joaquina Pozo y la aún niña María Luisa Vega Ritter y el arpa María Lerate.

343 Por ejemplo en 1883, sesión con Mercedes [Fernández-] Tello, Concepción González y Concepción Rodríguez Millán, entre otros (*La Iberia*, Año XXX, N° 8201, 8-4-1883). Ver también *El Día*, N° 2069, 28-2-1886.

344 Por ejemplo las aún estudiantes Eloísa de la Parra y Patrocinio Arrazola (*La Correspondencia de España*, Año XXVI, N° 6347, 19-4-1875); los protagonizados por Sarasate, Rafaela Serrano, Matilde Rodríguez, Elisa del Rey, probablemente Lorenza Palacios y la ya profesional Dolores Buireo, que canta una pieza de Beethoven (*El Globo*, Año VI, N° 1623, 27-3-1880); y con cierta trayectoria Paula Lorenzo (que tocó una sonata de Beethoven) y Juana Pérez Vallejo (*La Época*, Año XXVII, N° 8341, 28-8-1875).

345 Romanza de tiple de *Los diamantes de la corona*, ejecutada por la señorita Fons, Canción de la Gitana en *El estreno de un artista*, por Fausta Compagni, Coro de ninfas de *El planeta Venus*, cantado por las alumnas de la Escuela. Destacamos también la interpretación de una pieza para tres violines por parte de las jóvenes Díaz, Aspra y Terzi (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, N° 150, 30-5-1883).

objeto de la reunión, se pretendía dotarla de un cierto color local.

Encontramos más nombres de mujeres en veladas celebradas en otras sociedades madrileñas con objetivos diversos, como La Azucena<sup>346</sup>, La Filarmónica<sup>347</sup>, la Asociación de Profesores y Aficionados a la Música<sup>348</sup>, la Sociedad Espiritista Española<sup>349</sup>, La Señera<sup>350</sup>, el Círculo de la Unión Católica<sup>351</sup> o el Centro Gallego<sup>352</sup>.

Otras asociaciones profesionales no ligadas a la música que celebraban veladas musicales para sus socios fueron, por ejemplo, el Centro del Ejército y de la Armada<sup>353</sup>, El Obrero Español<sup>354</sup> o el Centro Fabril Internacional<sup>355</sup>.

Hubo una interesante actividad filarmónica en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial<sup>356</sup>, especialmente en los años ochenta, con la presencia habitual de intérpretes formadas en el Conservatorio: entre las pianistas, las “jóvenes y aplaudidas profesoras señoritas Concepción y Carmen Díaz [y Castro]”, Julia Peláez, Purificación Contreras, Ascensión Guillerna, Srta. Torregrasa<sup>357</sup>, Socorro Otuna, Concepción Jiménez, Pilar Muñiz y María Luisa Chevallier; las arpistas Juana y Dolores Sánchez y Antonia González Simpson; Clemencia Hontán; las cantantes Bibiana Pérez, Aurelia Montes, María Marrón, Isabel Petrolani o Enriqueta de la Incera; al armonium Asunción Ondátegui, Luisa Terzi al violín y Julia Terzi al violonchelo<sup>358</sup>.

346 Manuela Serrano (*El Imparcial*, Año II, N° 460, 6-9-1868).

347 Amalia Martínez, seguramente Martínez y Cos (*La Época*, Año XXVI, N° 8059, 10-11-1874).

348 Bibiana Pérez, Isabel Echevarría, Clara Rivera, Soledad García Conde, Emilia Guidotti, Elena Quintanilla, Concepción Díaz, etc. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, N° 78, 14-3-1885; *El Globo*, Año XI, N° 8477, 4-5-1885; Veintimilla, A.: *El clarinetista Antonio Romero...*, p. 633).

349 Emilia Miquel (*La Fraternidad Universal. Revista de estudios psicológicos*, N° 4, Abril 1893).

350 La violinista Adelina Domingo (*La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14156, 8-11-1896).

351 Emilia Palmer y Antonia Borges (*El Día*, N° 1101, 8-6-1883).

352 María Landi y Antonia González Simpson (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, N° 44, 13-2-1897).

353 Elisa Álvarez, probablemente Álvarez de Madurga (*El Día*, N° 4792, 23-2-1894), con obras pianísticas sobre motivos de ópera.

354 Gloria Keller, Eloisa Latorre y una alumna de esta (*La Época*, Año XLI, N° 13149, 18-3-1889).

355 Blanca Llisó y Elvira Cebrián (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, N° 22, 22-1-1885).

356 Creado en 1858 para la formación de profesionales de dichas ramas, ofreciendo defensa, instrucción, auxilio y “recreo lícito de los asociados” (Tiana Ferrer, Alejandro: *Maestros, misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992).

357 En el Conservatorio estudiaron piano tres hermanas, Matilde, Concepción y Pilar Torregrasa.

358 *La Correspondencia de España*, Año XXXV, N° 9773, 24-12-1884; *El Día*, N° 1378, 13-3-1885; *El Liberal*, Año VII, N° 2081, 28-3-1885; *El Día*, N° 1788, 3-5-1885; *El Imparcial*, Año XIX, N° 6639, 21-11-1885; *La Discusión*, Año XXX, N° 1959, 20-11-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N° 10184, 8-2-1886; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, N° 10581, 12-3-1887; *El Día*, N° 3223, 21-4-1889; *El Liberal*, Año XXI, N° 7117, 29-3-1899.

También en las veladas organizadas por el Centro de Instrucción Comercial<sup>359</sup> hay un importante presencia femenina, como la pianista y compositora Blanca Llisó (algunas de cuyas composiciones se interpretaron en ellas) y María de Grado, Asunción (Ascensión) Miralles, Amparo Goya y Laura Bustos, la cual en alguna ocasión presentó a alumnas suyas<sup>360</sup>.

El Ateneo Artístico y Literario de Señoras organizó veladas lírico-dramáticas para financiar las clases. Actuaban en ellas socias y profesionales, como en la que se celebró en el Teatro Lope de Rueda con la participación, entre otros, de las actrices Matilde Díaz, Josefa Hijosa y Concepción Sampelayo y de la pianista Dolores Salvador<sup>361</sup>. Los conciertos de este Ateneo también cumplieron una labor de difusión; por ejemplo, en uno de ellos Adolfo de Quesada dio a conocer una sinfonía inédita de Gottschalk, *La Noche de los Trópicos*<sup>362</sup>.

Una sociedad de gran importancia en el siglo XIX fue el Ateneo Científico y Literario. Hasta finales de siglo la presencia femenina es anecdótica. De hecho, hasta 1895 no pudieron ser socias<sup>363</sup>. El año anterior se había creado una sección específica de música, cuya actividad se articuló en lecciones y en los conciertos:

Las figuras señeras del canto, de la interpretación, de la composición, los últimos premios del Conservatorio, los niños prodigio, pasan por el Ateneo para recibir el bautismo de una institución de indudable prestigio.<sup>364</sup>

Ya antes se celebraban conciertos<sup>365</sup>, como los protagonizados por María Luisa Chevallier en 1889<sup>366</sup> y la joven pianista argentina María Luisa Guerra en 1890<sup>367</sup>. A partir de esta fecha, fueron varias las concertistas que tocaron allí, como M<sup>a</sup> Dolores Rodríguez<sup>368</sup> e Isabel Echevarría en 1897, cuando ya tenía

359 Muy ligado al Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, en cuyos locales celebraba a menudo las veladas.

360 *La Iberia*, Año XXXV, N° 11300, 30-6-1888; *El Liberal*, Año XVIII, N° 6084, 30-5-1896. En estas funciones los programas son variados; además de las obras de Llisó, hay alguna pieza de ópera y de Liszt.

361 *La Iberia*, Año XVII, N° 4047, 14-12-1869.

362 Citado en Nagore, M.: "El lenguaje pianístico...", p. 708.

363 Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 206.

364 *Ibidem*, p. 212.

365 En 1884, en la inauguración de la sección de Bellas Artes, Arrieta dio un discurso y Gabriel Rodríguez una conferencia sobre música, tras la cual actuaron las alumnas del Conservatorio Emilia Guidotti, Luisa Lorenzo y Pastora Ortiz. También tomaron parte Inzenga y Nicolás Tragó (*La Discusión*, Año XXIX, N° 1797, 11-12-1884).

366 *La Época*, Año XLII, N° 13533, 28-4-1890.

367 Interpretó obras de Beethoven, Liszt, Brahms, Haendel y Schumann (*La Iberia*, Año XXXVII, N° 11949, 21-4-1890). Participó al menos en dos conciertos más en 1894 y 1895 (Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, pp. 264 y 273).

368 El 18 de enero de 1892 (Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 262). Es posible que fuera Dolores

una larga trayectoria como intérprete, con obras de Schumann, Reliar, Grieg o Godard, entre otros<sup>369</sup>. Además, era recordada por su papel como impulsora de la música de cámara en España, pero como aficionada, lo cual no hace justicia a su trabajo:

No ha dejado de fomentarse en España la música de cámara; hace años, por un grupo de aficionados, tan conocidos como los señores de Albacete, Aceval, Pérez Zúñiga, García del Busto, Zamora, Velasco, Menéndez e Isabel Echevarría y otros muchos (y en casa del ilustre artista Antonio Fernández Bordas), y más tarde por las Sociedades Filarmónicas.<sup>370</sup>

En 1904 dio un concierto de piano Dolores Benaiges, con obras de Beethoven, Chopin, Schubert, Mendelssohn y Liszt<sup>371</sup>.

Una entidad con propósitos diferentes fue la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos<sup>372</sup>. Se admitía como socios honorarios a personas que “sin ejercer la profesión ni aspirar a derecho alguno” quisieran contribuir. A los primeros que lo hicieron se les nombró, además, socios honorarios fundadores, entre los que se encuentran Rosario Zapater, Laura Orfila y Soledad Bengoechea<sup>373</sup>. Posteriormente ingresaron como honorarias otras conocidas aficionadas<sup>374</sup>. En cuanto a los socios ordinarios, se decidió que los primeros que ingresaron fueran considerados socios fundadores. Entre ellos figuran Dolores López Becerra y Obregón, Pascuala Todo Menchuch, Ana Vidal y Nicolau, Encarnación Lama, Josefa Mora y Vergel, Trinidad Ramos, Cristina Lecca y Sillero, Ana Rodríguez y Carrillo, Teresa Roaldés, Concepción Imbert Alegre e Iglesias, Amalia Ramírez y Sánchez del Campo, Luisa Santamaría y María Landi y Álvarez<sup>375</sup>. Vemos aquí a profesionales, y algunas aficionadas, de distintos ámbitos ligados

---

Rodríguez Granda, primer premio del Conservatorio en 1890.

369 *El Globo*, Año XXIII, Nº 7734, 22-1-1897.

370 Villar, Rogelio: “Agrupaciones artísticas. El Cuarteto Español”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXI, Nº 42, 15-11-1917.

371 El 20 de febrero (Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 313).

372 Entre sus objetivos se incluían la creación de una caja de socorros para ayudar a los artistas socios en caso de necesidad, además de colaborar “en favor de todo pensamiento o proyecto beneficioso al arte en general”. Podían formar parte “todos los individuos de ambos sexos que ejerzan cualquiera de los diversos ramos del arte músico”, españoles o extranjeros establecidos en España (*Estatutos aprobados por el gobierno de S. M. en Real Orden de 1º de octubre de 1858*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazal, 1860). El dinero obtenido en los conciertos se destinaría al fondo de la sociedad y, según los casos, a ayudar a viudas y huérfanos de artistas y a los socios ejecutantes.

373 *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1860 a 1861*.

374 Como Sofía Vela de Arnao, Elisa de Luxán, Agustina de Lanuza o Plácida Tablares, que había sido alumna del Conservatorio en sus inicios.

375 *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1860 a 1861*.

a la música. En años posteriores la lista aumentó considerablemente<sup>376</sup>.

El mundo artístico se implicó con la sociedad, ofreciendo sus habilidades musicales o espacios para reuniones y conciertos. En las funciones encontramos a profesionales, importantes aficionados y alumnos del Conservatorio. En los agradecimientos que figuran en los Anuarios de la Sociedad es costumbre detenerse en la participación femenina, sean aficionadas, profesionales o estudiantes:

Al dirigirse [los aplausos y grandes sentimientos] a las ilustres damas filarmónicas, cuyas dotes artísticas brillaban cual nunca, pues que su justo valor se apreciaba mejor por los grandes elementos artísticos con que alternaban, añadíamos el gozo inefable de ver realizado el deseo de reunir el arte músico-español, que lo constituyen todos los favorecidos por la providencia del talento necesario para iniciarse en sus más recónditos secretos [...] Señoras de Luxán y de Prendergast, señoritas de Cortina y de Lanuza, de Imbert y de Orfila, al reiteraros nuestro perenne aplauso y nuestro reconocimiento, estamos orgullosos de envidiaros como os envidiarán las todas almas elevadas. [...] Verdad es que otras veces le habíais dado tan buen empleo [a su talento]; mas en esta ocasión no admite duda que el esfuerzo ha sido mayor: era para el arte que os cautiva pero con más grande responsabilidad artística, porque sabido era que los más eminentes profesores se agrupaban con el objeto de brillar más que nunca. Habéis triunfado tan completamente como nosotros os lo decíamos [...] Vuestro noble ejemplo formará regla porque es bello y beneficioso [...] No podemos, por más que vuestra modestia lo deseara, dejar de mencionaros, distinguidas conocidas nuestras, Mora, Ramos y Santamaría, que fuisteis las primeras que acogisteis con gran entusiasmo la idea de los Conciertos [...] Ved, pues, si vuestro tácito servicio ha sido de importancia, y si debemos dirigirlos estas sinceras felicitaciones.

A vosotras, instruidas y sumisas alumnas del Conservatorio, entre quienes hay algunas que han mostrado tener vencidas ya las mayores dificultades de escuela, como lo ha hecho ver en estos Conciertos la señorita Checa en las partes que a solo ha desempeñado, o poseer tan brillantes disposiciones como la señorita Llanes, que de improviso se encargó de los difíciles recitados de la Introducción de la Creación exentos de todo atractivo, y que todas habéis cantado en el coro que tantos y tantos ensayos ha tenido: nuestro deseo sería ver figurar vuestros nombres entre los socios de número: los Estatutos no han permitido que lo hayamos hecho desde luego; pero tenemos la satisfacción de que interin llega ese cercano día os veremos en la lista de los que ajenos a la Sociedad la han prestado beneméritos servicios. Entre tanto acrecentad, si es posible aún más, esas bellas cualidades que en esta ocasión habéis manifestado y que son prueba de lo que vale esa escuela.<sup>377</sup>

376 Con nombres como Benigna Matilde Villó y Montesino, Enriqueta de Toda, Matilde Esteban y Vicente, Matilde Ortoneda y Torrens, Elisa Arenas Echemaité, Adelaida Ibarra Pérez, Adelina Patti, Concepción Badía y Roch, Josefa Pieri o a Anna de la Grange, entre otras (*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1863-1864*).

377 *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1861 a 1862*.

Este fragmento nos da algunos nombres de los que encontramos en las funciones, que podemos unir a otros<sup>378</sup>. Entre las aficionadas, Elisa de Luxán, Elena Mantilla de Prendergast, Agustina de Lanuza, María Cortina, Concepción de Imbert, Carmen Güell, Matilde San Martín, Joaquina Alonso, Laura Orfila, Paulina Cabrero o Rosario Zapater. Entre las profesionales, aparecen Trinidad Ramos, Josefa Mora o Luisa Santamaría, la Spezzia y Anna de la Grange (cantantes del Teatro Real), Josefa Cruz de Gassier, Matilde Bona y Teresa Roaldés<sup>379</sup>. Esta última era el único miembro femenino de la orquesta de la institución. Por otra parte, el texto citado demuestra la relevancia de la presencia femenina no ya en la actividad de esta asociación, sino en el campo de la interpretación de la época. Además, los conciertos de la Sociedad contribuyeron a la difusión de un repertorio poco frecuente, por ejemplo con obras de Mendelssohn, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner o Cristóbal de Morales<sup>380</sup>, en el que participaban todas las intérpretes implicadas.

En definitiva, se desarrolló un intensísimo movimiento asociativo ligado a una fuerte actividad musical en el que las intérpretes encontraron un espacio en el que desarrollar su labor, tanto en Madrid como en el resto del país<sup>381</sup>.

### 5.3.3. Salas de conciertos

Paralelamente al resurgir asociacionista aparecen salas de conciertos o se incrementan los realizados en escenarios cedidos por conservatorios o teatros. A menudo las propias sociedades celebran sus actos en ellos. El aumento de espacios (como los Salones Romero, Zozaya o Montano, además del que albergaba el Conservatorio) facilitó la dinamización de la actividad concertística, en la que encontramos también cada vez a más mujeres.

### El Conservatorio como espacio de sociabilidad musical

La creación del Conservatorio supuso la aparición de un nuevo entorno filarmónico. Los conciertos de alumnos eran una forma de que estos practicaran

378 Encontrados en los *Anuarios* y en los programas de conciertos de la Sociedad.

379 Entre los hombres, Jesús de Monasterio, Antonio Romero, Camilo Melliez, Pedro Sarmiento, Dámaso Zabalza, Adolfo Zavala, José Antonio Campos, Manuel de la Mata, Antonio Casella o Ildefonso Jimeno.

380 *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1861 a 1862, 1864 a 1865.*

381 Por ejemplo, Julia Guerra tocó en el Casino de Murcia en 1884 el *Concierto en mi menor* de Chopin y una *Pavana* (Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. 1, p. 342). En 1883 tocó en la misma ciudad un concierto de la Sociedad Santa Cecilia y en una velada en 1886 (Ibidem, Vol. 2, pp. 813, 1040 y 1119). En esta velada y otros eventos en la misma ciudad tocó también Conchita Rodríguez, que obtuvo un accésit en composición en los Juegos florales en 1883 (Ibidem, Vol. 1, p. 586; vol. 2, p. 1119). Podría ser Concepción Rodríguez Millán, 2º premio de piano en 1880 y 1º de composición en 1889.

en público, una demostración a la familia real y a la sociedad en general de los avances de aquellos y, por tanto, una justificación de que la inversión realizada era rentable; en definitiva, un nuevo espacio de sociabilidad musical. A lo largo de la historia de la institución fueron muchos los actos públicos realizados por distintos motivos.

Durante los primeros años, la vinculación del centro con la corona y las más ilustres personalidades motivó que la mayoría de las actividades públicas de los alumnos estuvieran especialmente dirigidas a ellas, en forma de funciones patrióticas, celebración de cumpleaños de la reina regente o la heredera o de exámenes públicos, como una prueba de los avances de los alumnos ante sus benefactores<sup>382</sup>. Un ejemplo, el concierto que ofrecieron todos los internos y externos y algunos profesores con motivo del nacimiento de la princesa Isabel en 1832<sup>383</sup>.

Cualquiera que fuera el tipo de función realizada en el Conservatorio solía ser reseñada en la prensa, incluyendo con frecuencia comentarios acerca de los intérpretes. Es el caso de una realizada en 1842 con asistencia del regente y otras importantes personalidades, en la que se destacó a Plácida Tablares: “puede ya considerarse como una adquisición para cualquier teatro, ayudándola mucho su buena figura y donaire”<sup>384</sup>. En otra dedicada a la reina madre en 1844 se subrayó la actuación de Amalia Inglés: “no podemos menos de hacer un justo y merecido elogio de la señorita Doña Amalia Inglés, quien con una voz sumamente dulce y con una afinación exquisita cantó el papel de Caritea”<sup>385</sup>.

La presencia de la familia real y otras personalidades les facilitó el que participaran en veladas organizadas por aquella o que trabajaran para ellos, como Manuela Oreiro de Lema, que fue nombrada cantante del Teatro de Palacio en 1850 o Amalia Inglés, que fue profesora de las infantas Isabel y María Luisa Fernanda.

Se realizaron otras funciones, a menudo con motivos benéficos, con la intervención de destacados aficionados y la colaboración de los alumnos. Vemos en ellas nombre recurrentes en las veladas más importantes de Madrid, como Petra Campuzano, la marquesa de Portugalete, la señorita de Lanuza o Sofía Vela<sup>386</sup>.

Los propios ejercicios líricos y los concursos<sup>387</sup> celebrados en el centro se

382 Algunos de los programas de los actos realizados los primeros años de existencia del centro se recogen en *Memoria acerca...1892*.

383 *Memoria acerca... 1892*, p. 129.

384 *Gaceta de Madrid*, N° 2747, 18-4-1842. Meses después colaboraba en una función en el Liceo (*La Iberia Musical*, Año I, N° 25, 19-6-1842).

385 *Gaceta de Madrid*, N° 3512, 26-4-1844.

386 Leg. 0/645: 5-3-1833; *La España*, Año X, N° 2450, 14-4-1857.

387 Los ejercicios mensuales de los alumnos, propuestos por Saldoni, se inauguraron en 1846 con asistencia de miembros de la aristocracia y otras personalidades (*Gaceta de Madrid*, N° 4446, 16-11-1846). Incluso

convirtieron en una suerte de conciertos con gran afluencia de público, entre los que se resaltaba la presencia de relevantes personalidades. Como ejemplo, el realizado en noviembre de 1846: “Una concurrencia más numerosa de la que hacía esperar lo lluvioso del día llenaba el elegante salón del teatro. Notábase entre ella al Sr. Duque de Riánsares, al Sr. marqués de Alcañices y otras notabilidades políticas y artísticas”<sup>388</sup>. Incluso estos ejercicios se convirtieron en una especie de salones donde cobró cierta importancia el aspecto puramente social. Estos actos académicos eran reseñados en la prensa, donde a menudo se realizaban críticas de las interpretaciones y se anticipaba el posible futuro de los concurrentes:

Ha recibido merecidísima ovación en el Conservatorio al obtener un primer premio “de verdad” la niña de 14 años, ya artista consumada, Adelina Domingo, discípula de la clase superior de perfeccionamiento en el violín [...] El público que asiste a los concursos salió complacido de la justicia del tribunal y de las dotes de la nueva artista. Felicitámosla cordialmente.<sup>389</sup>

Cincuenta años separan estas reseñas; son tan solo dos ejemplos entre los muchos disponibles que reflejan la repercusión a lo largo de todo el siglo de las actividades realizadas en el Conservatorio.

El centro también acogía conciertos de profesionales. Además muchas sociedades celebraban sus eventos en él. En ambos casos era frecuente la colaboración de profesores y alumnos. A su vez, estos eran requeridos para participar en conciertos fuera del mismo. Aunque se limitaba la participación de los estudiantes en estos eventos externos, estaban obligados a hacerlo en los celebrados en el centro<sup>390</sup>, entre los cuales se encontraban los organizados por sociedades que solicitaban su colaboración. Fue el caso, por ejemplo, del Centro Instructivo Obrero<sup>391</sup>, El Fomento de las Artes<sup>392</sup>, el Centro de Instrucción Comercial<sup>393</sup>, el Ateneo<sup>394</sup>, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, la Unión Artístico-Musical<sup>395</sup>, o en los organizados por la Asociación de Escritores y Artistas

---

las oposiciones del profesorado, como por ejemplo las realizadas para dotar la plaza de arpa en 1883, como ya se vio, se convertían en eventos que llenaban la sala.

388 *Gaceta de Madrid*, Nº 4446, 16-11-1846.

389 *La Correspondencia de España*, Año XLIX, Nº 14748, 20-6-1898.

390 *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 14-8-1852.

391 Leg. 27/94:14-4-1887.

392 Leg. 28/30: 29-11-1887.

393 Leg. 28/52: Circulares, anuncios y disposiciones interiores durante el curso de 1887 a 1888: 23-6-1888.

394 Leg. 32/30: 20-3-1896.

395 Tocó la aún alumna Teresa Sarmiento, además de otros estudiantes y profesores y Esmeralda Cervantes (Leg. 24/26: *Concierto vocal e instrumental que se verificará el domingo 8 de mayo de 1879*).

protagonizados por Sarasate<sup>396</sup>, en los que destacaron las alumnas Rafaela Serrano, Matilde Rodríguez, Elisa del Rey o la ya profesional Dolores Buireo<sup>397</sup>.

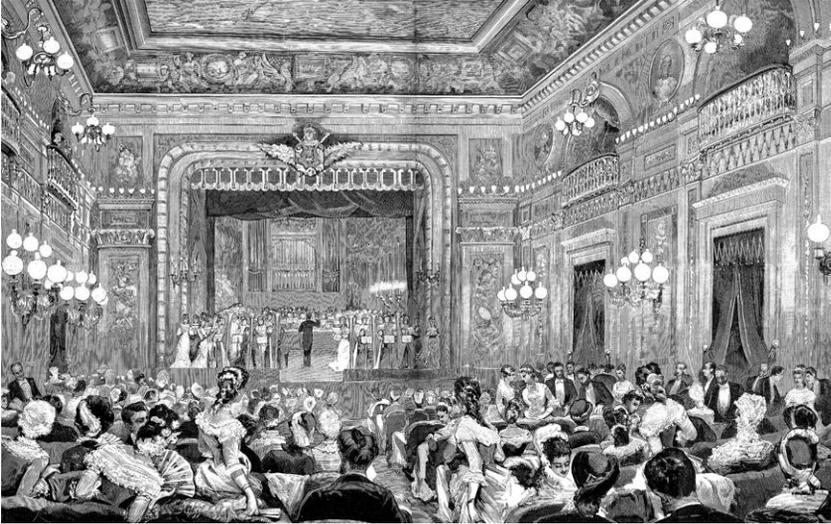


Imagen 27. Concierto en el salón del Conservatorio, 19 de marzo de 1880<sup>398</sup>

En muchos casos se solicitaban discípulos de forma genérica para formar los coros<sup>399</sup>, pero en otros se pedía la asistencia de alumnos concretos, lo que indica un conocimiento previo porque hubieran destacado en funciones del centro, porque ellos mismos hubieran ofrecido sus servicios o porque ya se hubieran mostrado en público y fueran requeridos de nuevo<sup>400</sup>. Normalmente los permisos eran concedidos, si bien en alguna ocasión se negaron o se pusieron ciertas

396 Sarasate incluyó esta velada en la gira que realizó ese año por España (Nagore, M.: *Sarasate...*, pp. 293-295).

397 *Gran Concierto vocal e instrumental en el Salón Teatro a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas para el viernes 19 de marzo de 1880*; *Gran Concierto vocal e instrumental en el Salón Teatro a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas para el sábado 27 de marzo de 1880* (Leg. 24/48).

398 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIV, N° 12, 30-3-1880.

399 Por ejemplo, Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (Leg. 24/63: 15-11-1880), la Junta de Damas de Honor y de Mérito para un concierto en el Liceo (Leg. 7/78: 17-2-1851); la Asociación de Profesores para interpretar las obras de un álbum dedicado a la reina regente (Leg. 27/45: 15-2-1886); El Fomento de las Artes (Leg. 28/30: 29-11-1887).

400 Por ejemplo, el presidente de la Sociedad Recreativa Maiquez, enviando al secretario del Conservatorio algunos billetes para la velada que la sociedad celebrará en el Teatro de la Alhambra y en la que toman parte seis señoritas del centro (Leg. 30/30: 21-3-1892).

condiciones, como que no participaran en periodos de exámenes<sup>401</sup>. Lo cierto es que la colaboración era una realidad que, con ciertos límites, era alentada por el profesorado. Por ejemplo, Monasterio y Blasco ofrecieron al director de la Liga Madrileña contra la Ignorancia, para un concierto que este estaba organizando, la “cooperación valiosa de las señoritas Cembrano, Galán y Gardeta y del señor Fernández”<sup>402</sup>.

Destacamos la petición de la Sociedad de Conciertos solicitado la intervención de alumnas del centro en el coro de la *9ª Sinfonía* de Beethoven en 1882<sup>403</sup>. De este modo, estas estudiantes se vieron involucradas en un hecho histórico: la primera interpretación de esta obra en España, en abril de ese año<sup>404</sup>.

El Conservatorio acogía conciertos de profesionales, relacionados o no con el centro, ante la escasez de otros escenarios apropiados<sup>405</sup>, entre los que había mujeres, como la antigua alumna Amalia Martínez Cos<sup>406</sup>, la célebre intérprete y compositora Eloísa D’Herbil<sup>407</sup>, Luisa Hoefler y Jardín<sup>408</sup>, Salvadora Abella<sup>409</sup>,

401 Ese fue el caso cuando el Centro Instructivo del Obrero solicitó que alumnos del centro participaran en una velada (Leg. 27/94: 14-4-1887).

402 El director de la Liga Madrileña contra la Ignorancia, solicitando la aprobación del director del Conservatorio (Leg. 29/72: 18-5-1892).

403 AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: 28-12-1881; 4-1-1882.

404 *La Correspondencia Musical*, Nº 67, 12-4-1882.

405 Algunos ejemplos: Eduardo Compta y Joaquín Casella, con la participación de las alumnas Mariana Aguado y Arsenia Velasco (Leg 15/7: 4-4-1864). Eduardo Compta, antiguo alumno, aún no había ingresado como profesor. José Tragó, en 1871, participando las alumnas Carolina Uriondo y Adela Cristóbal Portas, además de la antigua alumna Natalia del Cerro, con quien Tragó tocó la *Gran Marcha triunfal* para dos pianos de Goría (Leg. 20/21: 18-4-1871). Tragó realizó otros, por ejemplo el 15 de abril de 1872 (Leg. 20/51). Mirecki, en 1872, antes de ingresar como profesor. Contó con las aficionadas Elisa de Luxán y Clara Nuevos de Hunt y con artistas como Carl Beck (Leg 20/51). El guitarrista Antonio Cano, con Carolina Uriondo, Elisa Reguera, Matilde Franco y Adela Portas (Leg. 20/51). Ángel Quílez, participando, entre otros, Dolores Trillo (Leg. 20/51). Angelo Bartelloni, con la Alboni y Penelope Bigazzi (*La Época*, Año XIII, Nº 4143, 23-11-1861). Mauricio Leenders, con, entre otros, Elisa Arenas (*La Discusión*, Año VII, Nº 2238, 10-4-1863). Fernando Palatín, junto a la pianista y antigua alumna Isabel Echevarría, además de Romero, Mirecki, Lestán y Sos (*El Globo*, Año VIII, Nº 2401, 19-5-1882).

406 Al menos en 1873 y 1874. Para el primero, contó con la colaboración de Adela Cristóbal (que aparece como aficionada en la reseña localizada; había finalizado sus estudios de canto el año anterior), varios aficionados y profesionales como Mirecki o Beck (*La Época*, Año XXV, Nº 7468, 12-3-1873). En el segundo, entre otros, participó Antonio Romero (*La Época*, Año XXVI, Nº 7798, 17-2-1874).

407 Realizó al menos dos conciertos. Uno en 1860, en el que actuaron, entre otros, Antonio Romero, y la contralto Bernardi (Leg. 13/18, 13-2-1860), con quien realizó otros conciertos al menos en 1866 y 1867 en varios teatros (*Almanaque musical de teatros*, primer año...). El otro se llevó a cabo en 1869 (Leg. 18/88: 5-3-1869).

408 Leg. 19/72: 21-5-1870.

409 Leg. 23/23. Salvadora Abella actuó en París con Esmeralda Cervantes (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 7).

Penelope Bigazzi<sup>410</sup>, Teresa Carreño<sup>411</sup>, Esmeralda Cervantes<sup>412</sup>, Ana de la Grande<sup>413</sup>, las hermanas Claus, violinistas<sup>414</sup> o la señora y el señor Try, violoncellistas<sup>415</sup>. Como ya se apuntó, ante las numerosas peticiones, se dictaron algunas condiciones para ceder el Salón Teatro<sup>416</sup>.

Además de propiciar un nuevo espacio socio-musical y ser una suerte de escaparate para el propio Conservatorio, gracias a estas funciones los alumnos completaban su formación y se daban a conocer.

### Otras salas de conciertos

A finales del siglo XIX surgieron diversas salas de conciertos en Madrid. Un escenario fundamental en la vida filarmónica de la capital fue el Salón Romero. En los actos de su apertura<sup>417</sup>, en 1884, ya encontramos varias de nuestras protagonistas.

En el concierto de la inauguración oficial del mismo actuaron Dolores Bernis y su grupo de arpistas. Cantó también Dolores Burillo<sup>418</sup>. Días antes se celebró un concierto de prueba acústica y de iluminación del salón. En él participaron “las Srtas. Chevallier, Ondátegui, Quintanilla, Díaz y Castro, Quintero y Burillo, y los señores González y Blasco”<sup>419</sup>. Excepto Burillo, todas habían termi-

410 En enero de 1860 contó con la colaboración, entre otros, de Inzenga y Zabalza (*La Iberia*, Año VII, 26-1-1860).

411 El 7 de diciembre de 1866 (Leg. 17/50: 7-12-1866). Además de varias fantasías sobre óperas, tocó una pieza con Monasterio (*Almanaque musical de teatros*, primer año...). En las mismas fechas ofreció otros conciertos, como el organizado por la sociedad El Fomento de las Artes el 24 del mismo mes, donde también participaron, entre otros, Encarnación Medina, antigua alumna del centro y por entonces parte de la orquesta del Teatro Real, Soledad Bengoechea, que tocó una habanera con Teresa Carreño, y Zorrilla, el cual leyó algunas de sus composiciones (*Almanaque musical de teatros*, primer año...).

412 Lo hizo en más de una ocasión (Véanse Leg. 24/55: 3-4-1880 y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, N° 20, 20-1-1883). Entre otros participaron Enriqueta de la Incera, premiada el año anterior, y la todavía alumna Gloria Keller.

413 Leg. 15/71: 15-4-1864.

414 Leg. 16/20: 13-2-1865.

415 Leg. 16/50: 30-6-1865.

416 Leg. 13/19 dupl.: 22-2-1860; Leg. 13/33: 3-4-1860; AGA: Educación, (05) 16 32/16343. Ant. Leg. 6106: 8-3-1881.

417 Antonio Romero pretendía disponer de un auditorio donde se celebraran conciertos “con la mejor música y los mejores intérpretes”, donde se apoyara a las nuevas figuras, donde se reunieran las entidades que ayudasen a elevar el nivel musical, que acogiera veladas benéficas y fuera sede de la Sociedad de Conciertos (Veintimilla, A.: *El clarinetista Antonio Romero...*, p. 20).

418 Acompañada al piano y al armonium por Guelbenzu y López Almagro (*Diario Oficial de Avisos*, Año CXXVI, N° 122, 1-5-1884).

419 *El Liberal*, Año VI, N° 1746, 25-4-1884.

nado sus estudios en el Conservatorio o lo hicieron ese año<sup>420</sup>. La mayoría de ellas respondieron a lo que prometían sus inicios. Volvemos a encontrarlas en conciertos en el Salón Romero u otros escenarios<sup>421</sup>. Entre ellas destacan Emilia Quintero y María Luisa Chevallier. Esta nació en 1869<sup>422</sup>; en la casa familiar se celebraban reuniones de músicos, pintores y poetas. Fue una estudiante privilegiada. En 1882 obtuvo el primer premio de piano, con apenas trece años. Continuó su formación con Beck. Volvió al Conservatorio para estudiar armonía y armonium, obteniendo primer premio en ambas asignaturas en 1886. También asistió a las clases de composición, órgano y música de cámara. Desde muy joven destacó como pianista, en España y el extranjero<sup>423</sup>. Estrenó varias obras de Isaac Albéniz en el Salón Romero e incluía sus piezas en sus recitales<sup>424</sup>. Como pianista recibió numerosos elogios y sus conciertos eran muy bien recibidos:

Una verdadera ovación, muy merecida, para la señorita Chevalier [sic]; ni un asiento vacío en el local, y muchas caras bonitas erguidas sobre esculturales cuerpos, como rosas sobre su tallo, en todas partes adonde se dirigía la vista. La señorita Chevalier ha sido ya juzgada tan favorablemente en las distintas ocasiones que se ha presentado al público, que no necesita de nuevos elogios. Es una pianista de la buena escuela, de ejecución correcta, clásica e irreprochable, y puede figurar dignamente, como figura, en el número de los profesores notables.<sup>425</sup>

En 1889 se incorporó a la Sociedad de Cuartetos:

La novedad de la sesión de ayer consistía en la presentación de la joven y notabilísima pianista señorita doña María Luisa Chevallier, que siendo aún casi una niña viene a ocupar en la Sociedad de Cuartetos el puesto que dejó vacante Guelbenzu y que después han desempeñado alternativamente Zabalza y Tragó. Luisa Chevallier, que apenas tiene dieciocho años<sup>426</sup>, se presentaba al inteligente y descontentadizo público que asiste a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos precedida de una reputación envidiable, conquistada en buena lid en el Conservatorio primero y más

420 Véanse biografías en el Diccionario posterior.

421 Algunas también se dedicaron a la docencia, como Elena Quintanilla en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y Concepción Díaz Castro en el Conservatorio.

422 En la información aportada por la familia de María Luisa Chevallier figura que fue en 1871. López Almagro afirma en su artículo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Año II, Nº 45, 22-11-1889) que nació en 1870. En su *Expediente personal* del Conservatorio que en 1869, fecha que tomamos. Todas las fuentes coinciden en que fue el día 25 de mayo.

423 Véanse, por ejemplo, *La Época*, Año XXXVII, Nº 11977, 21-11-1885; *La Correspondencia de España*, Año XLII, Nº 12015, 26-2-1891; *La Última Moda*, Año V, Nº 217, 28-2-1892, sobre velada en la que también participó su hermana Matilde. Bretón muestra en sus diarios su admiración por ella (Bretón, T.: *Diario... Tomo II...*).

424 Véase por ejemplo *La Época*, Año XLII, Nº 13533, 28-4-1890, sobre concierto en el Ateneo.

425 *La Iberia*, Año XXXVII, Nº 11956, 28-4-1890, en el concierto citado en el que tocó su obra. Sobre la recepción de esta hablaremos más adelante.

426 En ese momento la artista ya tenía veinte años.

tarde en veladas y conciertos. Al aparecer en el escenario fue recibida con una salva de aplausos. Su juventud, su talento, su modestia, su figura dulce y simpática, su elegancia y su distinción, la conquistan desde luego el cariño del público. Anoche [...] demostró que es una pianista de primer orden, que siente la música clásica, que la traduce con fidelidad y corrección exquisitas, y que si sigue como hasta aquí su nombre figurará pronto entre los de los artistas que más honran a España. La señorita Chevallier y el Sr. Monasterio alcanzaron [...] grandes aplausos. [...] En resumen. Una buena sesión y una nueva artista que solo necesita para llegar muy alto no desvanecerse con los aplausos del público ni con los elogios de la prensa.<sup>427</sup>

Es un hecho importante que fuera elegida una mujer, además tan joven, lo que demuestra su talento. Su participación en la Sociedad de Conciertos incrementó su prestigio. Su ingreso en ella mereció una caricatura en la portada del *Madrid Cómico*, en la que, además de ser presentada como pianista notable, con el detalle de unas partituras de Chopin bajo el brazo, se le dedica un pequeño texto: “De todas las pianistas que hoy muestran lo que valen, es Luisa la primera (sin agraviar a nadie)”<sup>428</sup>.



Imagen 28. María Luisa Chevallier

427 *El Liberal*, año X, N° 3786, 26-10-1889. Sobre esta primera actuación con la Sociedad de Cuartetos, véanse *El Día*, N° 3410, 26-10-1889; *La Correspondencia de España*, Año XL, N° 11529, 26-10-1889.

428 *Madrid Cómico*, Año IX, N° 356, 14-12-1889. Llama la atención, tanto en esta como en otras caricaturas o dibujos de algunas de las artistas que aparecen en este trabajo, la masculinización de sus rasgos, un hecho que merece futuros análisis.

El mismo año de 1889 López Almagro, su maestro de armonium en el Conservatorio, le dedicó un largo y elogioso artículo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, en el que desvela interesantes datos de su aún corta vida. En 1882, con apenas trece años, fue invitada a tocar en la instalación que la casa Pleyel Wolff y C<sup>a</sup> tenía en la Exposición de Burdeos, con tal éxito que obtuvo una audición en París, siendo admirada por profesores del conservatorio de esta ciudad, y donde recibió la promesa de disponer de un piano de cola de la casa Pleyel donde y cuando deseara dar un concierto. Informaba López Almagro de otros conciertos en Francia y de su incorporación a la Sociedad de Cuartetos, finalizando con las siguientes palabras:

María Luisa Chevallier es modesta, pero con la modestia sincera que acompaña siempre al verdadero talento, y sus incesantes éxitos jamás sirvieron para envanecerla, ni hacerla concebir la falsa idea de haber llegado al dominio de su arte [...] Hay que suponer, pues, que no se dormirá sobre sus laureles, y que sus triunfos de hoy la estimularán a seguir con creciente fe el activo ejercicio del arte, que para ella es como un sagrado culto, y en el cual la esperan muchos días de gloria.<sup>429</sup>

Como pianista de la Sociedad era presentada en otros recitales que realizaba. Hizo con ella una veintena de apariciones en Madrid y otras ciudades. A partir de 1891 ocupó su lugar José Tragó. También compuso varias obras, algunas de las cuales tocaba con gran éxito.

A pesar de sus prometedores inicios, su actividad fue reduciéndose, casi desapareciendo al contraer matrimonio<sup>430</sup>. Volvió a la vida profesional como supernumeraria del Conservatorio en 1920. Falleció en 1951.

429 López Almagro, Antonio: "María Luisa Chevallier y Supervielle", *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N° 45, 22-11-1889.

430 La relevancia de los contrayentes (Eduardo del Palacio era hijo del poeta Manuel del Palacio, habitual en las veladas de los padres de Chevallier) supuso que esta unión se viera reflejada en la prensa del momento: "El inspirado poeta y académico de la Española don Manuel del Palacio pidió anteayer, para su hijo el distinguido escritor D. Eduardo, la mano de la bella Srta. D<sup>a</sup> María Luisa Chevalier, la notable pianista que ha obtenido tantos y tan merecidos triunfos" (*La Época*, Año XLIX, N° 16838, 19-4-1897); "El día 9 se celebró [...] el enlace de la señorita D<sup>a</sup> María Luisa Chevallier, la célebre y tantas veces aplaudida pianista, con el joven D. Eduardo del Palacio, hijo del célebre poeta D. Manuel del Palacio" (*La Última Moda*, Año X, N° 511, 17-10-1897).



Imagen 29. María Luisa Chevallier y Eduardo del Palacio<sup>431</sup>

Unos meses después de la inauguración del Salón Romero se celebró un concierto a beneficio de la joven pianista María Luisa Vega Ritter del que ya se ha hablado<sup>432</sup>.

Se cumplía así desde el primer momento uno de los objetivos de Romero: albergar a artistas consagrados y a nuevas promesas. La presencia femenina tuvo un peso importante. Destacamos a Emilia Quintero Calé, de quien podemos leer:

En el artístico Salón Romero, en donde se han oído los primeros artistas del mundo, ha dado un brillante concierto la notable pianista Emilia Quintero y Calé, discípula predilecta del maestro Zabalza, haciéndose aplaudir con entusiasmo en cuantas piezas tocó, pero muy especialmente en la Rapsodia húngara, en la Sonata 14 de Beethoven y en el Adagio de Schubert.

Emilia Quintero, que ha dado brillantes conciertos en Portugal, en Navarra, acompañada de Sarasate, y en Galicia, país de su cuna, es una gran artista en la cual se admiran el talento y la sencillez unidos. Siéntase al piano sin rodearse del aparato de que se rodean los concertistas; es tan espontáneo en ella producir armonías como cantos el ruiseñor.<sup>433</sup>

431 Imagen cedida por Puri del Palacio, nieta de María Luisa Chevallier, a quien agradecemos su generosa colaboración.

432 *El Liberal*, Año VI, N° 1796, 15-6-1884. Continuó dando conciertos; obtuvo primer premio de piano en 1889.

433 *El Álbum Ibero Americano*, Año X, N° 18, 14-5-1892. Participaron en él María Luisa y Matilde Cheva-

Hay que destacar la evolución del repertorio; los clásicos han ido ocupando el lugar que merecían. También llamamos la atención sobre la referencia a la postura: hay una clara crítica a los (y las) pianistas que exageraban los gestos para ilustrar un virtuosismo vacío.

También en la inauguración del Salón Zozaya en 1883 actuaron miembros del Conservatorio: además de Elena Sanz y el arpista Lebaro, participaron Mirecki, Inzenga, Tragó y Luisa Fons, que ese mismo año ganó el primer premio de canto. En una reseña del acto se dan consejos a la última: “Notable ya esta joven artista en su edad, por la acentuación y el fraseo, creemos darle un buen consejo; que no fatigue la voz, y menos con piezas como la polacca; su voz de buena extensión y bien timbrada necesita precauciones hasta que esté desarrollada”<sup>434</sup>.

Otro espacio que facilitó la realización de conciertos fue el Salón Montano, inaugurado en 1890<sup>435</sup>. En los años siguientes contó con la presencia de mujeres instrumentistas relacionadas con el Conservatorio, como las pianistas Socorro Otuna, Pilar y Consuelo Romero Chínestra, Elvira Pérez, Emilia Quintero, Adelaida Muñiz y Mas, Concepción Padilla y Ascensión Martínez, y las arpistas Gloria Keller y Dolores Bernis y sus alumnas<sup>436</sup>.

### 5.3.4. Las mujeres en las orquestas: las arpistas

Junto al piano y el canto, el arpa fue un campo esencialmente femenino durante el siglo XIX español<sup>437</sup>. Fue un instrumento popular entre las aficionadas de la corte y la nobleza<sup>438</sup>, como la propia reina María Cristina, la marquesa de Portugalete o Eufemia López. A lo largo del siglo perdió cierto protagonismo frente al ascenso de la popularidad del piano.

Además de su presencia en el Conservatorio, era una asignatura frecuente en las academias para la formación de señoritas, como en la creada por María Landi.

Salvo en el caso de las arpistas, no hubo mujeres en las plantillas de las orquestas hasta el siglo XX. Sí participaron como solistas en algún caso, como

---

llier, Gloria Keller y Julio Francés.

434 *El Liberal*, Año V, Nº 1370, 17-4-1883.

435 Como consignamos en otro apartado de este trabajo, en la inauguración se interpretaron dos tiempos de la *Sinfonía en Mi* de Ascensión Martínez.

436 Tellería, A.: *Informe...*

437 Aunque hubo relevantes hombres arpistas, la mayoría de las intérpretes fueron mujeres. En esta asignatura en el Conservatorio apenas se matricularon varones.

438 Subirá, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 670. Abad-Zardoya repasa la importancia y el significado del arpa entre las mujeres de clases altas (Abad-Zardoya, C.: “Mujeres, arpas y libros...”, pp. 367-384). No siendo un trabajo dedicado al Conservatorio ni a sus profesoras, contiene algún error a este respecto.

Blanca Llisó<sup>439</sup>. Aunque había hombres en este terreno, en 1856 un aficionado afirmaba que la falta de arpas en aquellas se debía a que no había mujeres que quisieran entrar en ellas:

No hace tantos años que en las orquestas de los teatros de la corte de España se miraba como una gran conquista la adquisición de un profesor de arpa, y hasta que las señoras (que son las únicas que tocan ese instrumento en Madrid) se decidieron a tomar asiento en la orquesta, ejecutaban los violines, pizzicato, los pasos escritos para arpa.<sup>440</sup>

Curioso punto de vista que culpa a la falta de voluntad de las mujeres de su ausencia de las orquestas y no a condicionantes sociales que se lo impidieran. Esta anotación muestra también la fuerte feminización de este campo.

Tomamos como referencia<sup>441</sup> la incorporación de Teresa Roaldés y Guadalupe Revuelta<sup>442</sup> en la primera plantilla del Teatro Real<sup>443</sup>, aunque al parecer ya había arpistas en las orquestas de otros teatros<sup>444</sup>. En 1852 también tocaba Josefa Mora<sup>445</sup>, que después se decantó por el canto. Tras ellas se incorporaron otras intérpretes. En 1865, además de Roaldés, figuran Isabel Espeso y Encarnación

439 Tocó en la Unión Artístico Musical dos tiempos de un concierto para piano de Saint-Saëns (*La Correspondencia Musical*, Nº 273, 25-3-1886).

440 *La Zarzuela*, Año L, Nº 25, 21-7-1856, citado en Bordas, Cristina: “Arpa. España”, en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 716.

441 Aunque fuera otro ámbito, hay que recordar que fueron arpistas de la Real Cámara María Teresa Schneider de Marchal (entre 1796 y 1808) y parece ser que Santa Naldi. Acerca de la segunda, Ortega apunta en esa dirección, aunque reconoce que podría ser violinista (Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Volumen II, Apéndices, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2010). Carreras apunta que la presencia femenina en algunas orquestas del siglo XVIII no era infrecuente, desapareciendo de ellas en el siglo XIX (Carreras, J. J.: “El siglo XIX...”, pp. 106 y ss.). Según Lafourcade, Josefa Jardín había sido arpista en una compañía dirigida por Carnicer (Lafourcade: *Ramón Carnicer en Madrid...*, pp. 424-425).

442 No tenemos constancia de que estudiara en el Conservatorio. Estuvo casada con Pedro Sarmiento, flautista de la misma orquesta y profesor del centro. Fueron padres de Teresa Sarmiento, que fue alumna y profesora del Conservatorio.

443 Diana, Manuel Juan: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, 1850; *El Clamor Público*, Nº 1948, 20-11-1850; *El Observador*, Año III, Nº 796, 18-9-1850.

444 En enero del mismo año Teresa Roaldés había participado en los conciertos matinales del Teatro Español dirigidos por Gaztambide (Sobrino, Ramón: “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”, *Príncipe de Viana*, Año LXVII, Nº 238, 2006, pp. 646). Al anunciar el ajuste de Roaldés como arpista solo en el Teatro Real, se informa de que para segunda arpista “ha sido contratada la que en estos años ha desempeñado la parte única de este instrumento en la orquesta del teatro del Circo” (*El Observador*, Año III, Nº 796, 18-9-1850). Deducimos que se trata de Guadalupe Revuelta, que aparece junto a Roaldés en diversas fuentes.

445 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 126-127.

Medina<sup>446</sup>, ambas alumnas de la primera en el Conservatorio. En 1873 parece que también había una Srta. Mantilla<sup>447</sup>. En 1903 figura Antonia González Simpson<sup>448</sup>, que a su vez había sido contratada para la orquesta del Teatro de la Zarzuela en 1887<sup>449</sup>.

Teresa Roaldés e Isabel Espeso formaron parte además de la Sociedad de Conciertos desde sus inicios en 1866<sup>450</sup>. También participaron en ambas orquestas Vicenta y Petra Tormo<sup>451</sup>.

Además de su pertenencia a las orquestas, en general las arpistas desarrollaron una intensísima actividad como intérpretes en todo tipo de conciertos y veladas, privados y públicos. Escribía Subirá acerca de Teresa Roaldés:

no tuvo rival como arpista en Madrid [...] Mimada por la corte madrileña, enaltecida por los aficionados del alto mundo y por cuantas persona habían tenido la suerte de asistir a sus actuaciones, probablemente inspiraría a Gustavo Adolfo Bécquer aquella rima donde se hace referencia al salón en uno de cuyos ángulos oscuros dormía el arpa silenciosa y cubierta de polvo.<sup>452</sup>

En efecto, su presencia es habitual en veladas privadas y conciertos de todo tipo en compañía de aficionados, alumnos y profesionales<sup>453</sup>. No menos activas

446 *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 3, 19-10-1865.

447 En una noticia acerca de una función en el Teatro de la Zarzuela se habla de la participación de las arpistas del de la Ópera señoritas Roaldés y Mantilla (*La Discusión*, Año XVIII, Nº 1402, 17-5-1873), de la que no tenemos más datos.

448 *La Correspondencia de España*, Año LIV, Nº 16671, 21-6-1903. Aunque cuando obtuvo los premios en el Conservatorio era alumna de Dolores Bernis, probablemente estudió varios años con Teresa Roaldés, quien en una carta dirigida a Monasterio en 1899 habla de ella como su “apoderada” y la recomienda probablemente para acceder a una plaza de maestra en el centro (Subirá, J.: “Una arpista madrileñizada...”, p. 371).

449 *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10777, 24-9-1887. También formó parte del grupo de arpistas dirigido por Dolores Bernis (*La Iberia*, Año XXXIX, Nº 1833, 16-7-1892).

450 *La Escena*, Año II, Nº 23, 22-4-1866. En algunos conciertos de la Sociedad ejecutaban obras solas (*La Correspondencia de España*, Año XIX, Nº 3111, 20-8-1866).

451 Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 543. Hacia 1870 Petra Tormo formaba parte de la orquesta del Teatro Principal de Valencia (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 343). No habían estudiado en el Conservatorio, pero parece que al menos Vicenta fue alumna de Roaldés.

452 Subirá, J.: “Una arpista...”, p. 367.

453 Entre otros destacan su participación en la inauguración de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia en 1852 (*Correo de los Teatros*, Año II, Nº 9, 25-1-1852), en conciertos privados (en casa del Colombey, de la marquesa de Horteiga, la familia de Rosario Zapater o de la familia Bengoechea) y en la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

fueron Isabel Espeso<sup>454</sup> o Encarnación Medina<sup>455</sup>.

La trayectoria de las arpistas, sus iniciativas, la proyección social que tuvieron e incluso los pocos testimonios personales a los que hemos podido acceder<sup>456</sup> muestran a unas mujeres especialmente activas y comprometidas: se acercaron a la composición, escribieron métodos, participaron en revistas, fundaron academias o sociedades de conciertos, accediendo a terrenos hasta entonces casi inaccesibles a las mujeres.

## 6. LAS CANTANTES

El terreno donde se hace más visible la profesionalización de las alumnas del Conservatorio, y de las mujeres dedicadas a la música en general, es el canto. Diversos factores convergieron para ello. Uno de ellos, la convicción de que era una actividad para la que se consideraba que estaban naturalmente capacitadas, sin los reparos que suscitaban la interpretación instrumental y, aún más, la dirección o la composición. En España ya había una cierta tradición, con las grandes cantantes que vivieron en el paso de los siglos XVIII al XIX, como la Caramba o las hermanas Francisca y Benita Moreno. Las divas de la ópera tenían además un gran prestigio y poder. Escribía Muñoz acerca del matrimonio del conde de Fuentes con Adelaida Sala en la década de los veinte, para el cual necesitaron permiso real: “aunque produjo algún revuelo entre la alta sociedad, se encontró por casi todo el mundo justificadísimo, ya que una tiple era entonces el último jalón de las aspiraciones de cualquier enamorado, siempre que esta tiple lo fuera de ópera, y por añadidura de ópera italiana”<sup>457</sup>. No fueron pocas las cantantes que tuvieron un matrimonio ventajoso al que no hubieran podido aspirar, a causa de sus orígenes, si no hubiera sido por su fama profesional<sup>458</sup>.

454 Por ejemplo en el Liceo Piquer (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 1272, 27-1-1864), en El Fomento de las Artes (*La Esperanza*, Año XXII, N° 6742, 25-9-1866), junto a Teresa Carreño (*El Artista*, Año I, N° 27, 22-12-1866) y otras funciones.

455 Por ejemplo conciertos organizados por El Fomento de las Artes y el Liceo Romea (*Almanaque musical de teatros*, primer año...), por el Liceo Recreativo (*La Época*, Año XXII, N° 7091, 19-10-1870) o por el violoncellista Casella (*La Iberia*, Año XIX, N° 4447, 11-4-1871; *El Imparcial*, N° 2111, 4-4-1873).

456 Por ejemplo, una carta de Teresa Roaldés a Barbieri reclamando sus honorarios (Asenjo Barbieri, Francisco: *Documentos sobre música y epistolario (Legado Barbieri)*, Vol. 2, Emilio Casares Rodicio (ed.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, pp. 924-925), otra a Monasterio sobre diversos temas (Subirá, J.: “Una arpista...”) o las de Esmeralda Cervantes a Arrieta a las que se aludió en un capítulo anterior.

457 Muñoz, Matilde: *Historia del teatro en España. II. La ópera y el Teatro Real*, Madrid, Editorial Tesoro, 1965, p. 73.

458 En 1882 *La Correspondencia Musical* publicaba nombres de actrices, bailarinas y cantantes (entre las que estaban Mlle. Alboni, Adelina Patti y Christine Nilsson) que “han llegado a ser esposas de personajes” (*La Correspondencia Musical*, N° 81, 19-7-1882).

Hubo otras circunstancias que favorecieron el desarrollo de la música lírica: el furor por la ópera, la apertura del Teatro Real, la reinstauración de la zarzuela a mediados de siglo y la proliferación de géneros líricos en el último tercio. Estos fenómenos y la existencia del Conservatorio se retroalimentaban: este proporcionaba cantantes y el desarrollo de la ópera y zarzuela animaba a los estudiantes a emprender sus carreras. El establecimiento se fundó con el objetivo de poder formar cantantes españoles para la ópera y, como se decía en la exposición del reglamento de 1831 y se repetía en la prensa, no pagar ese tributo a los músicos italianos.

Ya se han analizado las ayudas a los estudiantes de canto y el interés en que no iniciaran su trayectoria profesional antes de haber completado su formación. Las ofertas que recibían antes de haberlo hecho demuestran que era este un terreno en el que era relativamente asequible encontrar alguna colocación.

Si bien en el teatro lírico era donde las mujeres podían alcanzar, con más facilidad que en otros terrenos, gran fama y prestigio, también era una actividad considerada por muchos peligrosa: una vida inestable, con horarios poco adecuados para jóvenes decentes, donde su honra estaba constantemente en peligro. Estos condicionantes frenaron a muchas de ellas, de modo que las cantantes profesionales frecuentemente provenían de clases medias o bajas o de familias con tradición artística. A lo largo del siglo encontramos, paulatinamente, cada vez más profesionales de origen burgués.

Nada sabemos acerca de la implicación de estas artistas, si la hubo, en los eternos debates acerca del poder del italianismo, de la creación de la ópera española o sobre la consideración de la zarzuela. Sin duda muchas tendrían opiniones al respecto, pero nunca formaron parte de las comisiones, jurados o sociedades donde se discutían; no vemos artículos firmados por ellas donde expresaran su parecer. Las mujeres eran meras ejecutoras de lo que otros sugerían o imponían. Aparentemente, se limitaban a aprovechar en lo posible el único papel que les permitían (o se permitían) jugar: el de intérpretes. Esto sucedió aún más en el terreno lírico que en el instrumental. En la polémica acerca del desarrollo del repertorio instrumental en general, y el pianístico en particular, tampoco encontramos testimonios directos, pero su participación en determinados encuentros, en los que se pretendía fomentar la interpretación y composición de un repertorio de calidad, siendo ellas mismas organizadoras de muchos de ellos, puede indicar una mayor implicación. Al igual que en el caso de los hombres, la inclusión de ciertas piezas en sus conciertos o la composición de determinado tipo de obras puede ser indicio de una cierta preocupación, aunque no siempre es determinante: unas y otros se ven arrastrados por las modas. Un estudio mucho más profundo, que sobrepasa los márgenes de esta investigación, podría darnos muchas más pistas a este respecto. El único campo donde las voces de las mu-

eres se elevaron claramente fue en el de la educación, normalmente referida a la formación básica o general. Comprender su verdadero compromiso requiere un exhaustivo análisis del cual aquí solo podemos apuntar algunas pinceladas.

El canto era la actividad protagonista en los salones, si bien la música instrumental fue ganando terreno poco a poco; numerosos aficionados alcanzaron gran prestigio como cantantes y muchos jóvenes de ambos sexos se daban a conocer en esas reuniones, que les servían como ensayos para su presentación en público.

Cantantes reconocidos participaban en las veladas junto a maestros, aficionados y estudiantes; muchas obras líricas se estrenaron en ellas, protagonizadas por todos ellos. Por ejemplo, *El Contrabandista*, obra de Basilio Basili considerada uno de los antecedentes de la zarzuela<sup>459</sup>, fue estrenada en 1841 por vía de ensayo en el Liceo Artístico y Literario con “profesores y aficionados competentes”<sup>460</sup>; o en el Instituto Español estrenó Luisa García, socia de mérito de la sección de música, una obra dedicada a ella en 1842<sup>461</sup>.

Numerosas jóvenes ingresaron en el Conservatorio, en una sociedad marcada por la afición a la ópera y, desde mitad de siglo, por la zarzuela, con la esperanza de llegar a ser cantantes. No había además, en la primera mitad del siglo XIX, demasiadas opciones profesionales para esas mujeres. Sin embargo a lo largo de toda la centuria, a pesar de que el objetivo laboral es fundamental, tampoco se puede olvidar, como en el caso de las instrumentistas, un cierto peso de la afición:

Aunque muchos de los discípulos persiguiesen el triunfo de los escenarios, otros únicamente pretendían una formación musical suficiente que les permitiese desenvolverse con holgura en los ambientes del Madrid *salonnière*. En este sentido las mujeres, con una proyección social más acusada que los hombres, copaban las aulas de la Escuela Nacional de Música.<sup>462</sup>

Pero especialmente el caso de las cantantes nos demuestra que las que ingresaron en el Conservatorio lo hicieron mayoritariamente con el objetivo de trabajar. No es difícil encontrar datos profesionales acerca de la mayoría de las alumnas que fueron premiadas en esta asignatura; no ocurre lo mismo entre las

459 Cortizo Rodríguez, María Encina: “La Ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”, en E. Casares; Á. Torrente (eds.): *La ópera en España...*, p. 42. La letra era de Tomás Rodríguez Rubí y la música de Basilio Basili. Para un estudio más profundo de la restauración de este género, véase Cortizo, María Encina: *La restauración de la Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 1993.

460 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 182. El estreno oficial fue en junio de 1841 en el Teatro del Circo.

461 *La pastora de Manzanares*, letra de Basilio Sebastián Castellanos y música de Sobejano, La Hoz y Soriano Fuertes (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 186).

462 Matía, Inmaculada: “El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 17, 2009, p. 95.

pianistas, por ejemplo. Este hecho tiene dos interpretaciones: por un lado, que aquellas, como hemos apuntado, tenían una meta profesional. Por otro, hay que tener en cuenta que para muchas de las que lo fueron en instrumentos, especialmente el piano, además de ser mucho más numerosas, las salidas laborales estuvieron relacionadas con la enseñanza, algo mucho menos visible.

Para conocer las aspiraciones de las primeras alumnas del centro, su preparación y los temores que suscitaba la carrera teatral, los diarios de Musso Valiente<sup>463</sup> son una valiosa fuente. El 13 de abril de 1836, durante un paseo junto a Piermarini y su esposa, el director le comentaba algunas cuestiones acerca del Conservatorio:

Muchos padres repugnaban que sus hijas saliesen al teatro; generalmente entraban muchachas de baja extracción y ya de doce a trece años, a quienes costaba mucho trabajo quitar los resabios. La Lema y la Plañol no sabían aún leer<sup>464</sup> y los más ni aún el Credo. Estas han aprendido, además de la música, el castellano por principios, el italiano y el francés, principios de literatura, de historia, de mitología y de geografía y las labores principales de su sexo.<sup>465</sup>

Insistía el entonces director del centro en la importancia de inculcar principios morales y religiosos a los alumnos

y, más aún, a las alumnas, ya para que den honor a su profesión con su conducta, ya para que se conserven más tiempo, pues viviendo de un modo irreprochable, pueden trabajar veinte años en el teatro, de los cuales cinco para equiparse y ganar fama, y quince con sueldo en que puedan ahorrar más de tres mil duros. A los veinte años se pueden retirar con un capital de cincuenta mil y vivir lo restante con modestia.<sup>466</sup>

Explica así Piermarini lo que se esperaba, en el mejor de los casos, de estas muchachas dedicadas a la escena; un panorama nada desdeñable aunque sus palabras apuntan a las dificultades para alcanzarlo si no mantenían unos férreos principios morales.

Una de las visitas realizadas a Manuela Oreiro incita Musso a realizar una significativa reflexión acerca de los peligros que debían sortear estas mujeres dedicadas a la escena:

No es bonita esta cantora pero sí tiene gracia y la realza con su modestia. Propónese en adelante salir de España para concluir sus días en su patria. ¡Qué vicisitudes! ¡Qué de alternativas! ¡Qué desesperanza! ¡Qué de temores en la vida a quienes

463 Molina Martínez, José Luis; Molina Jiménez, María Belén: *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1838)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

464 Cuando ingresaron en el centro.

465 Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*, p. 137.

466 *Ibidem*, p. 137.

siguen la carrera que han emprendido! ¿Qué será de ella como cantora? ¿Qué será como mujer que aspira a una regular fortuna? ¿Qué será como mujer que debe poner su principal conato en preservar su honor? Sin saber por qué, la suerte de todo el que descubre talento o habilidad que le granjea el aprecio público y le da verdadero mérito me interesa mucho.<sup>467</sup>

Muy interesante este párrafo, que revela de nuevo las contradicciones de la época, reflejadas en el temor por la virtud de estas mujeres pero sin por ello dejar de admirarlas y celebrarlas e incluso de valorar la independencia que su trabajo les aportaba.

En este apartado se estudia cómo se desarrollaron algunas de ellas. No es posible en este marco hacer un seguimiento de todas las alumnas del Conservatorio que se dedicaron al canto. Nos hemos centrado, aunque no únicamente, en las más conocidas y en aquellas que recibieron pensiones o ayudas para poder estudiar. Se comprueba así si respondieron a las esperanzas depositadas en ellas y si las inversiones realizadas dieron frutos.

### 6.1. Actividad operística de las exalumnas del Conservatorio durante la primera mitad del siglo XIX

Se analiza aquí la carrera de las alumnas del centro que se dedicaron a la ópera durante la primera mitad del siglo XIX<sup>468</sup>. En las funciones organizadas por el Conservatorio y celebradas dentro y fuera de él se dieron a conocer estudiantes que luego alcanzaron gran fama.

En relación a la reivindicación de formar cantantes españoles que sustituyeran a los italianos, Peña y Goñi llamaba la atención acerca del hecho de que en el estreno de *Il Solitario*, de Eslava, en 1841 en el Teatro de la Cruz todos los artistas fueran españoles salvo una<sup>469</sup>. Asimismo, Cotarelo celebraba que en la temporada 1846-1847 toda la compañía del mismo teatro, salvo dos italianos, era española, teniendo en ella, entre otras, a Carlota Villó, Josefa Chimeno, Adelaida Latorre y la Moscoso<sup>470</sup>, que habían sido alumnas del Conservatorio. Aun así, este hecho

467 Ibidem, p. 137. Este día, 12 de abril de 1836, parece que Manuela Oreiro tiene intención de proseguir su carrera, cambiando de opinión al poco tiempo.

468 El Real Decreto de 7 de febrero de 1849, que reorganiza los teatros y asigna distintas funciones a cada uno, la apertura del Teatro Real en 1850 y el de la Zarzuela en 1856, entre otros hechos, redefinen la escena lírica en los años centrales de la centuria (Véase Sobrino, Ramón: “La ópera española entre 1850 y 1874”, en E. Casares; Á. Torrente (eds.): *La ópera en España...*, p. 79), lo cual influirá en las posibilidades profesionales de las alumnas del Conservatorio.

469 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 217.

470 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 475. Estos datos no coinciden con los que presenta Luis Carmena y Millán (Carmena Millán, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878), pero el comentario

no significó que dominaran los españoles las compañías de ópera. Aunque sobresalían algunas voces españolas, lamentaba Cambronero que en los años cuarenta “quedó eclipsada por completo nuestra preponderancia ante la Basso-Borio, la Ober-Rossi, la Persiani, Moriani, Tamberlick y Ronconi”<sup>471</sup>. Era una idea en la que se insistía: en 1850 en *La Ópera* se decía también que en España no había voces que pudieran competir con los italianos, que copaban los teatros españoles<sup>472</sup>. Aun así, los cantantes nacionales lucharon para ganar terreno.

En este periodo, los principales escenarios en los que se representó ópera en Madrid fueron los teatros del Príncipe y de la Cruz hasta 1848, actuando en ambos casi siempre las mismas compañías; el Liceo Artístico y Literario, especialmente en los años 1841 y 1842; el Teatro del Circo entre 1842 y 1850 y el Teatro de Palacio, entre 1849 y 1851<sup>473</sup>.

En las siguientes tablas se recogen las principales alumnas del Conservatorio que actuaron en los teatros de la Cruz, el Príncipe y el Circo<sup>474</sup>:

**Tabla 16. Exalumnas del Conservatorio en los teatros del Príncipe y de la Cruz**

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Manuela Oreiro	1835, 1836, 1837
Dolores Carrelero	1835
Antonia Plañiol	1836, 1837
Carlota Villó	1839, 1840
Cristina Villó	1839, 1840, 1842, 1847
Josefa Chimeno	1839, 1845, 1846
Agustina Chelva	1841, 1844, 1845, 1846, 1848
Emilia Moscoso (comprimaria)	Hacia 1845
Adelaida Latorre	1847

**Tabla 17. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo**

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Dolores Franco <sup>475</sup>	1842
Agustina Chelva	1843, 1849

de Cotarelo refleja la preocupación que suscitaba el tema.

471 Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 109.

472 Citado en Sobrino, R.: “La Ópera española entre 1850...”, p. 88.

473 Nos centramos aquí en los escenarios de Madrid.

474 Los datos que aparecen en las tablas de este capítulo no son exhaustivos. Se pretende tan solo mostrar una panorámica general de la actividad lírica de las alumnas del Conservatorio.

475 Posteriormente contrajo matrimonio con Baltasar Saldoni y falleció muy joven.

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Carlota Villó	1843-45
Cristina Villó	1843, 1844
Antonia Plañiol	Desde 1843
Margarita Antúnez	1844-49
Josefa Chimeno	1844
Amalia Anglés	1845, 1846
Emilia Moscoso	1845, 1852
Adelaida Latorre	1847

Aunque no destacó como solista, hay que recordar además a María Carmona, que formó parte de la compañía de ópera de los teatros del Príncipe y de la Cruz como corista; como tal tuvo una larga carrera en diversas compañías<sup>476</sup>. Similar fue la trayectoria de Margarita Antúnez, que trabajó en la compañía de ópera que se formó en el Teatro Buenavista en 1838; tras actuar en el Circo entre 1844 y 1849, formó parte de los coros del Teatro Real<sup>477</sup>.

Entre estas cantantes figuran algunas de las primeras pensionadas, como Manuela Oreiro, Antonia Plañiol, Dolores Carretero y Carlota (Micaela) Villó, cumpliendo así lo que se esperaba de ellas<sup>478</sup>. Hubo otras alumnas pensionadas en esta primera época que desarrollaron una carrera profesional. Josefa Chimeno, matriculada como externa gratuita en el Conservatorio, tenía, según Cambroner, “grandes condiciones, aunque no bien aprovechadas”<sup>479</sup>. Estrenó en 1846 *El diablo predicador*<sup>480</sup> en el Teatro de la Cruz. Actuó, con cierto éxito, en varios teatros de España, falleciendo en 1855<sup>481</sup>. Una de las más célebres fue Cristina Villó, matriculada con el nombre de Manuela<sup>482</sup>. Fue una de las cantan-

476 *Diario de Madrid*, N° 368, 3-4-1836; *El Constitucional*, Año VII, N° 1396, 12-3-1843; *El Lloyd Español*, Año III, N° 873, 12-9-1863.

477 Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 105 (donde figura entre las cantantes que estuvieron en el Circo entre 1840 y 1845); Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*, p. 415; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Turina, J.: *Historia...*

478 De otras de estas pensionadas apenas hemos encontrado noticias, como Escolástica Algobia, Ana López y Adelaida Villar (Véase el Diccionario en los Apéndices de este trabajo).

479 Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 101. El mismo autor, al hablar de su fallecimiento, la define como “artista muy notable” (Ibidem, p. 175).

480 Música de Basilio Basili y texto de Ventura de la Vega.

481 RCSM: *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*; Leg. 2/65: 5-7-1833; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 112, 175; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Cortizo, M. E.: “La Ópera romántica...”, p. 44; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, N° 40, 4-11-1855.

482 Como ya apuntamos, Saldoni, y posteriormente otros autores, afirman que fue la primera alumna pensionada del centro. Lo fue su hermana, recibiendo Manuela (Cristina) una ayuda desde finales de 1830,

tes más activas en las compañías de ópera de la Cruz y del Circo. En 1851 se encontraba en la de zarzuela del Variedades, que dirigía su padre. Se presentó en febrero de ese año en el Circo<sup>483</sup> con *Las señas del archiduque*<sup>484</sup>.

En la misma época fueron muy destacables las funciones de ópera que se realizaron en el Liceo Artístico y Literario en 1841 y 1842. Allí participaron algunas alumnas y profesionales salidas del centro. Narra Peña y Goñi los momentos culminantes en el Liceo con la actuación de Rubini y Paulina García: “Rubini, contratado en 1841, cantó la *Lucia* y la *Sonámbula*, y participó en varios conciertos [...] La García cantó *El barbero de Sevilla* y el *Otello*, en 1842”<sup>485</sup>. En aquellas funciones subrayó a Manuela Oreiro de Lema, a quien Rubini lisonjeó largamente. Les acompañaron estudiantes del Conservatorio, entre los que estaban Emilia Moscoso, Nieves González y Encarnación Lama. En otras funciones del Liceo encontramos a alumnas que luego destacaron. En 1842, en un concierto dirigido por Saldoni, cantaron Nieves González y Plácida Tablares<sup>486</sup>.

También en el Liceo se estrenaron en 1845 algunos fragmentos de *Boabdil*, de Saldoni, cantando Manuela Oreiro, Nieves González, Encarnación Lama y Emilia Moscoso<sup>487</sup>. Nieves González de Cotta mantuvo una intensa actividad como aficionada<sup>488</sup>. Encarnación Lama consagró su vida a la enseñanza en el Conservatorio. Sobre Manuela Oreiro y Emilia Moscoso se hablará posteriormente.

Años más tarde, la reina Isabel II, a la cual su madre, la reina María Cristina, había inculcado su amor a la música, hizo construir un teatro de ópera en el Real Palacio para realizar conciertos vocales e instrumentales, incluyendo óperas italianas. De este modo, se interpretaron entre 1849 y 1851 *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, de Arrieta, y *La Straniera*, de Bellini. Hubo veinticuatro representaciones alternando las tres obras<sup>489</sup>. En ellas participaron, entre otros, Sofía Vela de Arnao<sup>490</sup>, Manuela Oreiro de Lema, Teresa Istúriz y Amalia An-

---

como vimos en el capítulo de alumnas.

483 La empresa actuaba en ambos teatros, Variedades y Circo (Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 213).

484 Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*

485 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 197.

486 *La Iberia Musical*, Año I, Nº 25, 19-6-1842. También participó Josefa Jardín, profesora de arpa del Conservatorio, a la que se dedican especiales halagos en la reseña.

487 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 203.

488 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 120-124.

489 Carmena y Millán, L. *Crónica de la ópera...*, pp. 19-20; Subirá, J.: *Historia de la música...*, p. 687. Peña y Goñi y Celsa Alonso añaden a este repertorio *Luisa Miller*, de Verdi (Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 199; Alonso, C.: “La música isabelina...”, p. 220).

490 Sofía Vela de Arnao no estudió en el Conservatorio. La citamos aquí a lo largo de este trabajo por su importante presencia en el ámbito musical madrileño en el siglo XIX y su relación con el centro y muchos

glés. Entre otros alumnos, también colaboraron Antonia Istúriz, María Chasse, Josefa Santafé, Eladia Aparicio, Ramona García, Amalia Ramírez, Ana Raviños, Dolores Alegre, Estéfana<sup>491</sup> Corona, Mercedes Urriaga, Luisa Sepúlveda, Emilia Lezama, Emilia Dávila, Matilde Torrontera o Manuela Ponce de León<sup>492</sup>. A muchas de ellas las volveremos a encontrar.

La mayoría de estas cantantes no se limitaron a los teatros de la corte, actuando también en otras provincias, como Antonia Plañiol<sup>493</sup>, que abandonó pronto su carrera al contraer matrimonio con el famoso guitarrista Antonio Cano, dedicándose a la vida familiar y cantando solo en contadas ocasiones. Tal es el caso de la aparición que hizo en un concierto de su marido celebrado en Lorca:

La señora doña Antonia Plañiol de Cano, en su carrera artística sembrada de flores y aplausos, ha merecido las más distinguidas ovaciones. Dedicada hoy a la vida doméstica, cada vez que se digna favorecer a sus amigos adquiere un lauro más. En la noche que vamos reseñando oyó bravos y aplausos, salidos del fondo del alma.<sup>494</sup>

Carlota (Micaela) Villó también actuó en diversas partes de España, marchando luego a La Habana y Méjico<sup>495</sup>.

Algunas consiguieron hacerse un hueco en los teatros de Europa. Fue el caso de Amalia Inglés. Tal fue su fama que su nombre aparece en diversos diccionarios y reseñas biográficas muchos años después de su muerte<sup>496</sup>. También probaron fortuna en Europa Josefa Ansótegui o Trinidad Ramos<sup>497</sup>.

Algunas de ellas se dedicaron también a la zarzuela, como la propia Trinidad Ramos, Emilia Moscoso, Adelaida Latorre o Teresa Istúriz. Una de las cantantes más recordadas, si bien su carrera fue breve, es Manuela Oreiro de Lema.

---

de sus miembros.

491 Encontramos su nombre como Estéfana y como Estefanía en distintas fuentes.

492 Leg. 7/51: 20-4-1850.

493 Actuó en varias provincias de Andalucía en 1841 y en Alicante y Murcia en 1847 (*El Herald*, N° 1420, 3-2-1847; *El Guardia Nacional*, Año VII, N° 1994, 13-6-1841).

494 *La Discusión*, Año II, N° 512, 27-10-1857.

495 Casares, E.: "Villó, Carlota", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 250; Cotarello y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; *La España Moderna*, Año XXV, N° 292, Abril 1913; *Diario de Madrid*, N° 1474, 9-4-1839; *El Anfión Matritense*, Año I, N° 15, 16-4-1843; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, N° 33, 16-9-1855; *Diario de Madrid*, N° 2089, 14-12-1840; *El Observador*, N° 662, 4-4-1850; *La Época*, Año IV, N° 1062, 11-9-1852; *La Época*, Año VI, N° 1541, 18-3-1854; *La Época*, Año V, 1169, 22-1-1852; *El Clamor Público*, N° 2596, 14-1-1853.

496 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 349-353 y Tomo III, p. 293; Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 76; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 105; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Soriano Fuertes, Mariano: *Calendario musical para el año 1873*, Madrid, Antonio Romero, 1872; *Gaceta de Madrid*, N° 3512, 26-4-1844; biografía en *El Mundo Pintoresco*, Año III, N° 30, 22-7-1860 y extractada en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N° 24, 25-9-1894.

497 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 16; Tomo I, p. 41.

A pesar de estos nombres<sup>498</sup>, el Conservatorio en sus primeros años de existencia fue especialmente criticado, insistiéndose en el lujo que supuso y los escasos resultados que produjo. Soriano Fuertes habla de los “cantantes italianos” que se formaron en él (y de algunos instrumentistas), pero apenas cita unos pocos, y entre las mujeres solo a Manuela Oreiro Lema<sup>499</sup>, Cristina Villó y Antonia Campos<sup>500</sup>. Más adelante amplía la lista de los artistas de renombre discípulos de Valdemoso: “la distinguida profesora Lezama, la Izturiz [sic], la Inglés”, añadiendo a “la Santafé, la Aparicio, la Mora, la López”<sup>501</sup>. Más pesimista, quizás excesivamente, en lo que parece un especial empeño en resaltar los defectos de la gestión del centro en sus comienzos, es Peña y Goñi, que acerca de los primeros años del Conservatorio, para él desastrosos, afirma: “La Lema, la Villó, Unanue, tres artistas distinguidos, tres cantantes que, como dicen los franceses, tuvieron su hora de celebridad; he ahí todo lo que dio de sí el Real Conservatorio de María Cristina, el producto de tanto lujo, de tanta ostentación, de tanto despilfarro”<sup>502</sup>. Mitjana insiste en ello: “sólo salieron algunos cantantes de mérito, como la soprano Cristina Villó y el tenor Unanue y algunos actores dramáticos”<sup>503</sup>. Opiniones muy negativas y además erróneas: ni Antonia Campos ni Unanue habían sido alumnos del establecimiento, lo cual mostraría un panorama aún más negro acerca del centro. En realidad, se muestran pesimistas en exceso, instigados sin duda por las grandes expectativas que el Conservatorio creó y por el fuerte rechazo que supuso el nombramiento de Piermarini, habiendo en España figuras más apropiadas para tal desempeño, y el rumbo que imprimió al centro<sup>504</sup>. Se suma además la tendencia a medir el éxito apoyándose exclusivamente en la aparición de grandes nombres, sin valorar las oportunidades que brindó a muchos estudiantes. En este sentido, muchos años después Arrieta recordaba en un discurso ya citado la misión de los Conservatorios: educar músicos competentes, dejando la creación de genios en manos de “la Divinidad”, y los logros del de Madrid, del cual habían salido la mayoría de

498 Y otros, tanto de mujeres como de hombres que no consignamos aquí.

499 Soriano Fuertes reseña también su célebre actuación con el tenor Rubini en el Liceo (Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 365).

500 Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 346.

501 Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 360. Al narrar las vicisitudes de la creación de la ópera española, vuelve a citar prácticamente los mismos nombres como ejemplo de cantantes que encumbran “el idioma y las concepciones italianas”: Manuela Oreiro, Cristina Villó, Antonia Campos y Antonia Montenegro (p. 375).

502 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 53.

503 Mitjana, Rafael: *Historia de la Música en España...*, p. 376.

504 Peña y Goñi, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

los intérpretes, cantantes y profesores que había en España<sup>505</sup>. Si bien es cierto que este centro tuvo muchos problemas tanto en sus inicios como posteriormente, y aunque tuviera defectos, no cabe duda de que amplió las posibilidades a músicos de ambos sexos.

### 6.1.1. Manuela Oreiro de Lema, estandarte del Conservatorio

Manuela Oreiro, una de las primeras pensionadas del Conservatorio, siguió siendo citada a lo largo de todo el siglo XIX como una de las grandes figuras formadas en él<sup>506</sup>. Fue una discípula precoz e inició muy joven su carrera. Contrajo matrimonio con el literato y libretista Ventura de la Vega<sup>507</sup>, que entre 1856 y 1865, ya fallecida la Lema, dirigió el Conservatorio. Manuela Oreiro fue *prima donna* del Teatro de la Cruz. Cantó con el célebre tenor Rubini, el cual tenía de ella una elevadísima opinión. Según Saldoni, el cantante afirmó que “nunca en su larga carrera teatral había encontrado otra compañera que tuviera el alma, la voz la acción y el canto tan enérgico como la Lema”<sup>508</sup>. Arrieta la recordaba en uno de sus discursos, en 1870, cubriéndola de elogios y lamentando su retirada de los escenarios:

[...] Su casamiento con una de las glorias más legítimas de nuestra literatura moderna, con el ilustre autor de *El hombre de mundo*, el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega, fue, a mi entender, despojar de una preciosa joya al espectáculo lírico, que hubiese acrecentado mayormente el crédito de la Escuela de Canto del establecimiento donde aprendió el purísimo estilo que tanto la distinguía [...]

Se comprueba de nuevo que el hecho de que una mujer abandonara su carrera al contraer matrimonio se consideraba en este entorno un motivo de pesar. Este reparo lo muestra también José Musso Valiente, gran admirador de la cantante, que, al parecer, incluso intentó disuadir a la joven de dar ese paso, “quizá más por el deseo de que el matrimonio no interrumpa la carrera espectacular que todos le

505 *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*

506 También en estudios recientes en los que se habla someramente de alumnas destacadas del centro es puesta como ejemplo, probablemente porque es la más citada en los documentos más accesibles del Archivo del RCSM, como memorias o discursos, y en los trabajos más conocidas sobre la lírica decimonónica. Véase, por ejemplo, Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*, pp. 487-491, donde se habla de esta artista como paradigma de mujer música en el siglo XIX.

507 Ventura de la Vega fue autor de los libretos de algunas de las zarzuelas más importantes compuestas en el primer periodo de esplendor de esta; la tradición fue seguida por su hijo, Ricardo de la Vega Oreiro. Fue además presidente de la sección dramática del Liceo Artístico y Literario de Madrid (Díez, M. A.: “Las sociedades musicales...”, p. 263).

508 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 376-381, Tomo III, p. 307; Reverter, Arturo: “Oreiro de Lema, Manuela”, en *DMEH*, Vol. 8, 2001, pp. 148-149; *Diario de Madrid*, N° 368, 3-4-1836; *Gran Vía*, Año I, N° 16, 15-10-1893.

auguraban, que porque se casara con tal personaje<sup>509</sup>. En efecto, Manuel Oreiro abandonó la escena al casarse como Ventura de la Vega. De hecho, sus celebradas actuaciones con Rubini las hizo después, en noviembre y diciembre de 1841, en el marco de actividades organizadas en el Liceo Artístico y Literario<sup>510</sup>. Paradójicamente, fueron estas interpretaciones las que más fama le dieron, a pesar de su no desdeñable carrera antes de retirarse. Posteriormente brilló en las óperas realizadas en 1849 y 1850 en el teatro construido en Palacio por orden de Isabel II<sup>511</sup>. Fueron varias sus actuaciones tras su supuesto abandono de la escena, incluso algunos estrenos y cobrando por algunas de sus apariciones<sup>512</sup>. La importancia de estos actos y el hecho de que en algunos casos recibiera un pago por ellas pone sobre la mesa, una vez más, los nebulosos límites entre la actividad profesional y la considerada actividad aficionada, tan relevante cuando hablamos de la labor musical femenina en el siglo XIX. Su última actuación fue en 1851.



**Imagen 30. Retrato de Manuela Oreiro de Lema<sup>513</sup>**

509 Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*, p. 121. Según Molina, Musso Valiente no tenía en gran estima a Ventura de la Vega.

510 Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*, pp. 33-34; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*, pp. 102-103.

511 Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*, pp. 36, 123, 135; Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 392.

512 Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*, p. 38.

513 Colección Museográfica del RCSM.

La información que aportan los diarios de Musso y Valiente resulta muy útil para ilustrar algunos de los vaivenes que vivían estas cantantes. Pocas veces disponemos de testimonios acerca de su intimidad. Siendo Manuela Oreiro una figura central en ellos, se pueden conocer sus sentimientos en el breve tiempo en el que fue una famosa cantante, sus temores, las circunstancias familiares, sus dudas para contraer matrimonio, los problemas que sufrió en escena entre intrigas y envidias y lo infeliz que se sentía, motivos que pesaron en su decisión de aceptar la propuesta de Ventura de la Vega. Este acercamiento a Manuela Oreiro permite imaginar cómo era la vida de muchas otras cantantes. Fueron numerosas las que abandonaron las tablas al contraer matrimonio. Muchas lo harían por presiones sociales, pero es posible también que para otras fuera una forma de salir de una forma de vida dura y competitiva que no todas eran capaces de soportar.

Falleció en 1854 a los 36 años, lo cual fue publicado y llorado en numerosos periódicos<sup>514</sup>. *El Clamor Público* la recordaba con las siguientes palabras:

La señora Lema de Vega fue una de las pocas españolas que por su sólida educación musical, sus excelentes facultades y su talento dramático dieron lustre al teatro lírico italiano. Digna intérprete del inmortal Bellini, siempre recordará la sociedad madrileña que un día formó sus delicias al lado del gran Rubini, muerto también hace pocos meses.<sup>515</sup>

Su nombre aparece con frecuencia, años después de su muerte, en publicaciones de efemérides o recorridos por la historia de la música o de sus instituciones en España<sup>516</sup>.

A pesar de su breve carrera, y quizás por haber sido la primera gran figura salida de las aulas del Conservatorio, tal fue su fama que se convirtió en el mayor reclamo del centro y en la encarnación de los beneficios que este podía aportar.

## 6.2. Actividad operística de las exalumnas del Conservatorio durante la segunda mitad del siglo XIX

Durante la década de los cincuenta se produjo la apertura del Teatro Real en 1850 y la del Teatro de la Zarzuela en 1856. Encontramos así dos teatros nacionales dedicados al canto, lo cual supuso un importante cambio en el desarrollo de la lírica en España.

514 Por ejemplo, *El Bolear*, Año VII, Nº 1833, 13-5-1854; *La España*, Año VII, Nº 1872, 7-5-1854; *La España*, Año VII, Nº 1873, 9-5-1854.

515 *El Clamor Público*, Nº 3012, 9-5-1854.

516 Por ejemplo, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 10, 7-10-1865; *El Día*, Nº 2358, 28-11-1886; *La Época*, Año XXXVIII, Nº 12346, 4-12-1886; *Aragón Artístico*, Año II, Nº 12, 30-1-1889; Soriano, M.: *Calendario musical...1873*; *El Liberal*, Año XVI, Nº 3505, 29-10-1894; *La España Moderna*, Año XXV, Nº 290, febrero 1913; *La Libertad*, Año VIII, Nº 1910, 7-5-1926.

A pesar de haber transcurrido veinte años desde la inauguración del Conservatorio, tiempo más que suficiente para formar cantantes que, como decía la exposición del primer reglamento, sustituyeran a los italianos, la mayoría de los principales intérpretes en el Real, especialmente las mujeres, fueron italianos.

Como explica Cotarelo y Mori, refiriéndose a Luisa Santamaría<sup>517</sup> cuando se incorporó a la compañía de zarzuela del Teatro del Circo en junio de 1852:

Convencida por la experiencia ajena de Agustina Chelva, Margarita Antúnez, Josefina Chimeno y otras buenas tipleras de que en España jamás ascendería, pues las cantantinas extranjeras venían ya con las plazas acotadas de primeras “absolutas” y no toleraban que ninguna otra invadiese sus papeles, y no teniendo idea de ir al extranjero, como Antonia Campos, Antonia Montenegro y Amalia Anglés, para a su vez imponerse a los empresarios del Real, resolvió abandonar la ópera italiana y acogerse a la ópera nacional, o sea la zarzuela, que tanto vuelo había tomado ya y exigía ya buenas cantoras profesionales.<sup>518</sup>

Sin embargo, la visión de Cambrónero es otra. Afirma este cronista, haciendo balance de los años del reinado de Isabel II, a raíz de la inauguración del Teatro Real:

Para la interpretación de estas obras líricas disponíamos, en un principio, de cantantes españoles que alternaban airoso con los extranjeros; ahí está la Prensa de aquellos días tributando elogios a la Antonia Campos, a la Leonor Serrano, a la Cristina Villó, a Salas, a los tenores Ojeda y Lázaro Puig, y a los bajos Calvet y Becerra; pero la zarzuela, al resurgir, acaparó para sí nuestros artistas de canto.<sup>519</sup>

Mientras tanto, se sucedían los debates e iniciativas para la creación de la ópera nacional. Los impulsores de una de estas iniciativas, que celebraron una sus reuniones en el Conservatorio en 1855, presidida por Saldoni, redactaron una exposición que presentaron a las Cortes pidiendo ayuda y protección<sup>520</sup>, tras un análisis de los elementos de los que disponía España para alcanzar el objetivo, incluyendo compositores e intérpretes. Aquí eran citadas las antiguas alumnas del centro Anglés, Emilia Lezama, Ramírez, García Uzal, Santafé, Montenegro, Antonia y Teresa Istúriz, Cristina y Carlota Villó, Moscoso, Aparicio, Latorre, Mora y Ansótegui<sup>521</sup>.

517 Luisa Santamaría, una de las mejores cantantes del siglo XIX, no fue alumna del Conservatorio. Véase biografía en el Diccionario que forma parte de este trabajo.

518 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 362.

519 Cambrónero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 363.

520 El texto se puede consultar, por ejemplo, en Sobrino, R.: “La Ópera española...”, pp. 96-97.

521 Otros cantantes citados eran Paulina García, Cruz Gassier, Arrigotti, Fiorentini, Lozano, Vallés, Gómez, Rivas, Santamaría, Elisa Villó, Moreno, Morera, Hermoso, Piña, Di Franco, Espinal y Adela Fiorati (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 524). En realidad, parece que era una iniciativa destinada a desprestigiar la zarzuela cuando se estaba gestando la construcción del teatro del mismo nombre, motivo

Aunque hubo importantes cantantes que se dedicaron exclusivamente a la ópera, lo cierto es que tropezaban con el panorama descrito por Cotarelo. Los numerosos pero infructuosos intentos para la creación de una ópera nacional, para la cual se reclamaba la necesaria participación del Conservatorio potenciando, entre otras cosas, el canto en castellano, y la imposición del repertorio y los intérpretes italianos, que no cesó en todo el siglo, hizo que un importante número de cantantes se decantaran por la zarzuela.

Entre las cantantes españolas que actuaron en el Teatro Real, muchas habían estudiado en el Conservatorio<sup>522</sup>. Las mostramos en la siguiente tabla<sup>523</sup>:

Tabla 18. Exalumnas del Conservatorio que trabajaron en el Teatro Real

NOMBRE	TIPO VOZ	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Emilia Moscoso de Valero	Sop./comprimaria	1850-51
Florentina (Martínez) Campos	Cont. (segunda donna)	1850; 1852-53
Sra. Villó	comprimaria	1852-53
Margarita Antúnez (Altúnez)	Sop.	1853-54
María (Basilía Teresa) Istúriz	Sop.	1853-54
Josefa Mora y Vergel	Cont.	1851; 1854-55 a 1856-57; 1867-68
Antonia Millera		1855
Agustina Chelva	Partiquina	Antes de 1856
Trinidad Ramos	Sop.	1859-60
Filomena Llanes y March	Cont.	1867-68; 1868-69; 1872-73
Dolores Trillo	Sop.	1867
Amalia (Adela) Ramírez	Sop.	1870-71
Mercedes Castañón	Sop./Comprimaria	1871-72; 1872-73
Matilde Ortoneda	Mez.	1873-74
Eloísa (Jiménez) Ocampo,	Sop.	1874-75

por el que varias personas, “amigos de la zarzuela”, que se implicaron inicialmente abandonaron el proyecto (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 523; Sobrino, R.: “La Ópera española...”, pp. 97-98).

522 Hubo muchas otras que no lo hicieron, aunque algunas de ellas tuvieron una cierta relación con el centro, como Elena Sanz, famosa también por sus relaciones con Alfonso XII y que estudió con Saldoni o Carolina Casanova de Cepeda, que años más tarde fue la primera numeraria de canto del centro.

523 Nos centramos en las que sabemos que estudiaron en el centro. Hemos tomado los datos, principalmente, de Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Turina, J.: *Historia...*; Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias...* y fuentes hemerográficas.

NOMBRE	TIPO VOZ	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
María Cortés <sup>524</sup>	Cont.	1875-76; 1876-77; 1878-79
Amalia Bremón y Cabello	Cont.-Mez.	1878-79
Dolores Buireo y Garrido	Sop.	1879-80
Matilde Rodríguez	Sop.	1880-81; 1882-83
Emilia Espí	Sop.	1881-82
Pilar Garrido (Peromartín)	Sop./Comprimaria	1882-83 a 1897-98
Fausta Compagni	Sop.	1882-83; 1886-87
Ascensión García Cabrero	Cont.	1883-84
Luisa Fons	Sop.	1883-84; 1884-85; 1894-95 a 1898-99
Luisa Lorenzo	Sop.	1885-86
Emilia (Tajonera) Guidotti	Sop.	1886-87
Bibiana Pérez	Sop.	1886-87 a 1888-89
Soledad García Conde	Sop.	1887
Luisa Gilboni (Bonifacia Lizárraga)	Sop.	1887-88; 1888-89; 1898-99
Araceli Aponte		1888-89; 1891-92
Carmen Bustos	Sop./mez.	1889-90
Francisca Massanet	Sop.	1889-90
Amalia Encabo	Sop./comprimaria	1890-91
Asunción (Rodríguez) Lantes	Sop.	1894-95
Dolores Escalona/Scalona	Sop.	1895-96
Inés Salvador	Cont.	1895 a 1898; 1905-06
Fidela Gardeta	Cont.-mez.	1897-98 a 1901-02; 1907-08 (repasadora de coros)
Claudia Mariscal	Sop.	1901-02
Petra Ruano	Cont.	1901-02
Carmen Garci Nuño	Sop.	1902-03
Carmen Domingo	Mez.	1914-15
Ramona Galán/Galanti	Cont.	1917-18; 1919 a 1923-24

524 En algunas fuentes se identifica esta María Cortés con Dolores Cortés de Pedral, importante cantante de zarzuela (Véase, por ejemplo, Massisimo, Antonio: “Cortés Antón, Dolores”, en *DMEH*, Vol. 4, pp. 100-101). Lo cierto es que probablemente fue Encarnación Cortés, también alumna del Conservatorio.

Se puede observar que más de la mitad estuvieron una sola temporada. Entre las que participaron más tiempo, destacan Pilar Garrido, Luisa Fons y Fidela Gardeta. La última, tras varios años en el Real se dedicó a la zarzuela. Fue contratada años después de nuevo en el Real, tras una enfermedad, como repasadora de coros<sup>525</sup>.

Hubo una excelente ocasión para el acercamiento de los discípulos del Conservatorio al coliseo: la disposición que obligaba a la empresa a dar un papel protagonista a un alumno o alumna que hubiera obtenido el primer premio en el centro, previa selección en este. Era un gran reto, como se escribía en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1887 acerca del debut de Fausta Compagni, que había sido en 1883:

Salir de las aulas de un establecimiento de enseñanza y presentarse en el proscenio de un Teatro como el Real, a desempeñar el papel de protagonista en una obra de tanta importancia, para ser juzgada por un público tan inteligente como respetado de los artistas, cuando se puede decir que aún resonaban en sus ámbitos los inimitables acentos de la Patti, la Nilsson y la Sembrich, era empresa por demás atrevida y arriesgada; y sin embargo, nuestra joven compatriota que la acometía, sobreponiéndose al natural temor que da la conciencia del riesgo, desde su aparición en la escena logró captarse la benevolencia y las simpatías del inapelable tribunal ante el que se presentaba.<sup>526</sup>

Fue una oportunidad que no a todas abrió las puertas del Teatro Real. Sí volvieron a actuar Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons, Araceli Aponte y Dolores Escalona. De entre estas agraciadas, la única que realmente se hizo un hueco en este teatro fue Luisa Fons<sup>527</sup>. Tras debutar en 1883, permaneció

---

En 1876 encontramos una noticia que informa de la llegada a Pamplona (su ciudad natal) de Encarnación Cortés tras haber actuado esa temporada en el Teatro Real (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXVIII, Nº 194, 12-7-1876). Con motivo del debut de Dolores Cortés en el teatro de la Zarzuela en 1871 podemos leer: “Hace pocos días se ha verificado con lisonjero éxito en el teatro de Jovellanos el debut de la señorita doña Dolores Cortés. Con este motivo se viene cometiendo el error de felicitar a la señorita doña María Cortés, artista lírica también, pero dedicada al teatro italiano, y que se halla de paso en esta corte, después de haber cantado con éxito brillante en el extranjero, Habana y últimamente en los Estados-Unidos, lo que advertimos para evitar equivocaciones” (*La Nación*, Año VIII, Nº 1631, 12-3-1871). Por otra parte, cuando María Cortés es contratada en el Teatro Real se afirma que era una desconocida en Madrid (*La Época*, Año XXVII, Nº 8383, 9-10-1875).

525 Turina narra que, tras su enfermedad, los empresarios del Real la contrataron en ese puesto para salvarla de la ruina, detalle “enterecedor que demuestra hasta qué punto era pequeño y familiar el negocio de la ópera en España” (Turina, J.: *Historia...*, p. 206). Casares afirma que tras su paso por el Teatro Real estrenó en el teatro Eslava *La diva*, de Nieto, en 1885 (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 190). Debe haber una errata en el año ya que en esa época ni siquiera había ingresado en el Conservatorio y su incorporación al Real fue mucho después.

526 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888. En el mismo texto se afirma que había sido la mejor de todas las alumnas del Conservatorio que habían debutado hasta entonces en el Real.

527 Según Turina, “fue la primera alumna del Conservatorio que triunfó en el Teatro Real” (Turina, J.:

dos temporadas, cantando después por España y el extranjero. Se reincorporó al Teatro Real en 1894, continuando hasta 1899, año en que pasó a la zarzuela.

Aunque no lo consiguieran en este coliseo, en parte gracias a este debut todas ellas tuvieron una fructífera carrera.

Antes de terminar sus estudios, Fausta Compagni había sido contratada por Arderius para el Teatro de la Zarzuela, pero se inclinaba por la ópera, que nunca perdió su prestigio con respecto a la zarzuela:

[...] como el género de la zarzuela no ofrece a los cantantes un campo tan vasto y espacioso como la ópera italiana para desarrollar sus facultades artísticas, la Srta. Compagni desistió, al fin, de proseguir el cultivo de aquel género de canto, y se consagró con más ardor a sus estudios, para poder dedicarse por completo al arte lírico-dramático, en el cual la esperaban triunfos más importantes.<sup>528</sup>

Tras su debut en el Teatro Real, Fausta Compagni viajó a Italia a ampliar sus estudios, cantando en varios teatros. Poco después de volver a España se casó, abandonando tan prometedora carrera, como lamentaba Arrieta: “trocó la corona de laurel de la artista por la corona del azahar de la desposada, retirándose del camino que la hubiera conducido tal vez a ocupar un puesto digno en la carrera teatral”<sup>529</sup>. También Amalia Ramírez, tras triunfar en la zarzuela, se dedicó a la ópera. En este género se mantuvieron Matilde Rodríguez y Emilia Tajonera Guidotti. La primera, tras su debut, actuó en varias ciudades españolas y se retiró en 1884 al casarse con un propietario habanero<sup>530</sup>. Unos años después reapareció, lo cual parecía sorprender en la prensa, como si fuera extraño que una mujer casada lo hiciera o buscando algún motivo morboso: “Por circunstancias que desconocemos, en 1887 volvió a aparecer en el Teatro Tacón de La Habana”<sup>531</sup>. Emilia Tajonera cantó en varias ciudades de España, Italia y Méjico.

Otras se dedicaron en algún momento a la zarzuela. Así lo hizo Emilia Espí tras su debut. Dolores Escalona, tras varios años como operista, desapareció de los escenarios, probablemente debido al nacimiento de sus hijos. Volvió a cantar en público varios años después, cambiando más tarde a la zarzuela. Entre otras, también lo hicieron Teresa Istúriz, Josefa Mora, Agustina Chelva, Trinidad Ramos, Dolores Trillo o Fidela Gardeta.

---

*Historia...*, p. 146, citando a su vez *El Imparcial*, 7-3-1884).

528 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888.

529 *Discurso leído en la solemne distribución...1885 a 1886*.

530 González Peña, M<sup>a</sup> Luz: “Rodríguez, Matilde”, en *DMEH*, Vol. 8, 2001, p. 274; *La Correspondencia Musical*, Nº 133, 19-7-1883.

531 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888.



Imagen 31. Teresa Istúriz y Josefa Mora<sup>532</sup>

La mayoría de las cantantes dedicadas a la ópera trabajó en teatros de España y del extranjero, como Filomena Llanes, Josefa Mora, Amalia Ramírez, Eloísa Jiménez Ocampo, Trinidad Ramos, Matilde Bona, Ascensión García Cabrero, Luisa Fons, Matilde Rodríguez, Asunción Rodríguez Lantes, Emilia Tajonera Guidotti o Fidela Gardeta. Sus trayectorias eran seguidas con orgullo por la prensa:

Con verdadera satisfacción leemos en los periódicos teatrales de Italia, que los cantantes españoles de género dramático que más se distinguen en la actualidad son las Srtas. Emilia Guidotti, Asunción Rodríguez Lantes y la Sra. Matilde Rodríguez de Rodríguez, discípulas todas del maestro Sr. Inzenga. La primera de estas ha sido contratada para el teatro de Pavía, la segunda para el de Trieste y la Sra. Rodríguez para cantar *El Cid* en la Scala de Milán.<sup>533</sup>

A pesar de las expectativas, el Teatro Real estuvo en manos de empresarios y cantantes italianos. Si bien algunos intérpretes españoles de ambos sexos tuvieron primeros papeles y un número indeterminado formó parte de sus coros, y aunque algunos compositores lograron ver sus obras en él, no supuso el espaldarazo que se esperaba ni para unos ni para otros.

Durante los años cincuenta y sesenta hubo otras compañías de ópera en Madrid. Encontramos a Agustina Chelva en el Príncipe y en el Instituto, en 1851, a Emilia Moscoso en el Circo en 1852 o a Teresa Istúriz en el Teatro de la Cruz

532 Imágenes tomadas de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

533 *La Correspondencia de España*, Año XLI, N° 11811, 6-8-1890.

en 1855. En las compañías de ópera que hubo en los Campos Elíseos en 1864 y 1865, entre una mayoría de cantantes italianos, figuran Josefa Mora los dos años y Filomena Llanes el segundo<sup>534</sup>.

Otra cantante destacada fue Arsenia Velasco<sup>535</sup>, pensionada en 1863. Reputada contralto de ópera y zarzuela, estrenó varias obras, entre ellas *Flor de los cielos*, de Soledad Bengoechea. Tras actuar en otras ciudades entró en la compañía del Teatro de la Zarzuela donde el exceso de trabajo, si bien le aportó soltura en la escena, fue perjudicial para su voz. Recorrió otros teatros de España, falleciendo en Vitoria. Su maestro José Inzenga, muy afectado por su muerte, publicó unos apuntes biográficos sobre ella. Hilarión Eslava le tenía un especial aprecio, como muestran las cartas que le dirigió y que reprodujo Inzenga en su escrito<sup>536</sup>.

Entre las alumnas que recibieron las pensiones del Ministerio de Hacienda<sup>537</sup> destacaron Enriqueta de la Incera, Isabel Petrolani y Emilia Tajonera Guidotti. Enriqueta de la Incera debutó con gran éxito en 1883 en el Teatro Príncipe Alfonso, cantando en varias ciudades españolas y en Londres. Isabel Petrolani desarrolló una intensa carrera en el campo de la ópera con algunas incursiones en la zarzuela. Tras contraer matrimonio abandonó la escena. Un ejemplo de la invisibilidad a la que se ven sometidas las mujeres tras su casamiento es que en las pocas noticias que hemos encontrado posteriormente aparece como la “bella esposa” del general de brigada que era su marido, sin ninguna alusión a su exitoso pasado como tiple<sup>538</sup>, ni siquiera en su necrológica, publicada en *La Correspondencia de España*, una de las publicaciones que más atención le había prestado a lo largo de su carrera, tras fallecer el día anterior<sup>539</sup>.

Muchas de ellas no se limitaron a Madrid, cantando en diversos teatros de España o en el extranjero, como Filomena Llanes<sup>540</sup>, Dolores Trillo, Encarnación

534 Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, pp. 337-338, 341.

535 Todas las fuentes consultadas, incluyendo la reproducción de su expediente del Conservatorio en el *Diccionario de Saldoni*, apuntan que nació en 1843, aunque Inzenga escribe que fue 1845 (Inzenga, José: *Arsenia Velasco. Apuntes biográficos*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de instrucción y recreo, 1880, p. 6).

536 Inzenga, J.: *Arsenia Velasco...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 119-120, 168-169; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 69-70, 136.

537 Recordemos que se adjudicaban 1500 pesetas anuales durante tres años.

538 *El Día*, N° 4771, 4-8-1893.

539 *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14037, 12-7-1896.

540 Filomena Llanes obtuvo una pensión del Conservatorio en 1862 y ganó el primer premio de canto en 1865, yendo entonces contratada al Teatro italiano de París (Leg. 14/86: 25-10-1862; AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104). Su aparición en el Teatro Real fue por tanto posterior a su salida al extranjero. Sirva esta información para añadir que fue alumna del Conservatorio, información que no aparece, y para corregir la errata en la entrada correspondiente, donde en vez de 1865 figura 1885, en Salaverri Urzelai, Sabine: “Llanes March, Filomena”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 942.

Cortés, Dolores Aceña o Dolores Peydro. Algunas desarrollaron su carrera casi totalmente en el extranjero, como María Jesús Boluda, que, tras abandonar el Conservatorio en 1866 al ser contratada<sup>541</sup>, cantó en teatros de Italia y América<sup>542</sup>.

La mayoría de las alumnas premiadas en canto a partir de los años ochenta se decantaron por la ópera. Muchas de ellas se incorporaron a las compañías que en Madrid actuaban en los teatros Parish, Price, Zarzuela, Alhambra, Buen Retiro o Príncipe Alfonso. Es el caso de Aurelia Montes, Pastora Ortiz, Encarnación Martín, Amalia Encabo, Inés Salvador, Pilar Laborda, Ramona Galán, Claudia Mariscal, Petra Ruano o Pilar Bárcena (las dos últimas también cantaron zarzuela). Todas ellas actuaron además en provincias y en el extranjero, como Ramona Galán, Inés Salvador o Dolores Peydro. Algunas se abrieron camino en otros países gracias a los estudios que realizaron fuera de España, en ocasiones propiciados por ayudas como las concedidas por la Diputación de Madrid a María Marrón o a Petra Ruano, que les permitió continuar su formación en Italia, donde cosecharon grandes éxitos. Pilar Laborda no tuvo oportunidad de mostrar su talento. Apenas iniciada su carrera sufrió un cólico mientras cantaba *Ernani* en Valencia en 1893, falleciendo dos días después, truncándose una prometedora carrera<sup>543</sup>.

Afirma Casares que se formaron en España muchos más cantantes de mérito que otros instrumentistas. Gran parte de ellos lo hicieron en el Conservatorio. Aunque el mismo autor destaca que solo una minoría estudiaron fuera del país, muchos aprovecharon la oportunidad, a menudo a través de las pensiones que concedían el Conservatorio o diferentes instancias gubernamentales, para hacerlo. Inzenga apuntaba que la escuela española de canto gozaba de un prestigio que casi garantizaba el éxito de los cantantes españoles en el extranjero<sup>544</sup>. Añade Casares que España, además, les proporcionaba “un rico mercado laboral”<sup>545</sup>, lo cual, especialmente en el campo de la zarzuela, es cierto, pero también que en el caso de la ópera se hacía necesario salir del país; aunque igualmente se formaron muchas compañías de zarzuela para actuar en Latinoamérica. Así lo expresaba José Inzenga:

[...] en él [el canto] logran figurar hoy tan dignamente nuestros queridos compatriotas que, alejados de su nativo suelo, por no hallar la protección debida a

541 Tuvo que abandonar los estudios al no recibir durante varios meses la pensión que le había sido concedida (Leg. 17/58).

542 Ruiz de Lihory, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, pp. 187-188.

543 *El Liberal*, Año XV, Nº 5167, 16-8-1893; *El Correo Militar*, Año XXV, Nº 5273, 29-5-1893, donde, aun siendo muy joven, es considerada una artista eminente y afortunadísima intérprete.

544 Inzenga, José: *Impresiones de un artista en Italia*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz, 1876, p. 45.

545 Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 31.

sus talentos, se hallan esparcidos por las principales teatros de Europa ganando pingües sueldos, haciéndose aplaudir, sosteniendo la bandera del bel canto, cuyas sanas tradiciones se afanan en conservar, y pagando en consideraciones y en honra la indiferencia e ingratitude con que su patria los mira.<sup>546</sup>

En este maestro se materializa el interés por promocionar a los alumnos. Él mismo manifestaba que uno de los motivos que le impulsó a realizar un viaje por Italia fue “colocar en un teatro importante del extranjero a mi discípula la señorita Ocampo”<sup>547</sup>. Inzenga celebraba el éxito en el extranjero de cantantes españoles, entre los cuales se encontraban antiguos discípulos suyos, “ya por sus excelentes facultades vocales como por su buena escuela de canto o demás condiciones”<sup>548</sup>, citando a “las señoras Volpini, Peralta, de Cepeda, Mantilla, Llanes, Cortés, Bona, Villagrán, etc.” y a Lasauca, Martí, Rissarelli, Mocorron, Sainz, Caballero, Viñolas, Moreno, Portas y Sanz<sup>549</sup>.

El interés de Inzenga, en definitiva, respondía a la realidad que encontraban esos alumnos en España. Como explica Matía, a pesar del interés por cantar en escenarios españoles, “las condiciones que por aquel entonces ofrecían nuestros teatros no era alentadoras, principalmente por su poco atractivo económico, pero además, por la falta de proyección internacional y las jornadas de trabajo a veces excesivas”<sup>550</sup>.

De lo que no cabe duda es de que fueron muchas las que se abrieron camino en el competitivo mundo de la ópera y que sus avances eran seguidos con gran interés en una España, incluso cuando triunfó la zarzuela, firmemente seguidora de aquel género. Como botón de muestra, la lista que se publicó en 1871 en *El Entreacto* con los cantantes “españoles que actualmente ocupan un lugar distinguido en el teatro lírico-italiano: Tiples: Amalia Ramírez; Laura Sainz; Elisa Villar de Volpini; Emilia Leonardi; Carmelita Poch; C. Ugalde; [Dionisia] Fité de Goula; Herrera Carlini; Teresa Istúriz, y L. Marchado. Contraltos: Filomena Llanés; Encarnación Cortés”<sup>551</sup>.

546 Inzenga, J.: *Impresiones de un artista...*, p. 11.

547 Ibidem, p. 12. Eloísa Ocampo fue contratada posteriormente en varios teatros rusos, éxito que se atribuyó Inzenga y por el que fue criticado (Matía, I.: “El magisterio de José Inzenga...”, p. 97).

548 Inzenga, J.: *Impresiones de un artista...*, pp. 44-45.

549 Ibidem, pp. 45-46. Otras alumnas destacadas de Inzenga fueron Arsenia Velasco, Emilia Reynel, Carolina Uriondo, Dolores Franco Aparicio, Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons, Emilia Gudiotti, o Asunción Rodríguez Lantes (Matía, I.: “El magisterio de José Inzenga...”, p. 95).

550 Matía, I.: “El magisterio de José Inzenga...”, p. 95.

551 *El Entreacto*, Año II, Nº 22, 29-4-1871.

### 6.3. La zarzuela: un campo de oportunidades

Afirma Casares que “la ópera y la zarzuela son dos géneros que compiten y la batalla fue ganada por la zarzuela y sus derivados”<sup>552</sup>. No es este el lugar para hablar de los avatares del nacimiento y desarrollo de la zarzuela; remitimos a la abundante bibliografía disponible. Nos interesa conocer el impacto que tuvo en las cantantes<sup>553</sup>.

Algunas figuras que criticaron duramente al Conservatorio y su formación reconocen el mérito de muchos cantantes salidos de sus aulas. Soriano Fuertes enumera entre las intérpretes más destacadas de la zarzuela a Latorre, Cristina Villó, Mora, Zamacois, Ramírez y Moscoso, todas formadas en el centro<sup>554</sup>. Peña y Goñi, que tan pesimista se había mostrado con los pobres resultados del Conservatorio en sus primeros años, destaca a los artistas que contribuyeron al desarrollo de la zarzuela, algunos de los cuales fueron alumnos y alumnas de aquel; cierto es que años después de la por él denostada época: Amalia Ramírez, la Istúriz, Adelaida Latorre, Pilar Bernal, Elisa Zamacois, Arsenia Velasco, etc.<sup>555</sup>. Cotarelo y Mori recalca el papel que jugó el establecimiento, a pesar de sus defectos, en el nacimiento y desarrollo de este género y cita a varios discípulos que alcanzaron renombre, entre los que destacamos a Manuela Oreiro, Antonia Plañol, Dolores Carretero, Micaela y Manuela Villó, María Carmona, Teresa Viñas<sup>556</sup>, Margarita Antúnez, Emilia Moscoso, Elisa Zamacois, Trinidad Ramos, Amalia Anglés, Adelaida Latorre, Antonia y Teresa Istúriz, Josefa Santafé, Josefa Mora o Amalia Ramírez<sup>557</sup>. Taboada consideraba sin embargo que los resultados del centro en sus primeros años superaron las expectativas, recalcando la importancia de los artistas que de él salieron<sup>558</sup>.

552 Casares, Emilio: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en Andrés Amorós; José M. Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 147.

553 En este trabajo nos centramos en las alumnas salidas del Conservatorio. Hubo otras figuras relevantes que no pasaron por sus aulas, como Josefa Murillo, alumna de Antonio Rovira; Luisa Santamaría; Ángela Moreno, hermana de la anterior; Clarice di Franco, alumna de Basilio Basili y muchas más.

554 También cita a Elisa Villó, Ribas, Moreno, García, Santamaría, Samaniego, Montañés, Soriano, Bardan, Carolina y Clarice Di-Franco, Murillo, Zapatero y Fernández (Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 395).

555 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 600.

556 Aunque sea destacada por Cotarelo, apenas hemos encontrado referencias a una posible trayectoria profesional.

557 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 171-172.

558 Taboada, R.: *Escuela Nacional...*

Desde 1830 fueron numerosos los ensayos para reinstaurar un nuevo género lírico; lo que al final sería la zarzuela<sup>559</sup>.

Cotarelo y Mori, tan crítico con el Conservatorio, reconoce que el centro tuvo influencia en la restauración de la zarzuela, comenzando por suministrar la que considera la primera obra de esta clase: *Los enredos de un curioso*, estrenada en febrero de 1832<sup>560</sup>. La obra fue protagonizada por Manuela Oreiro junto a otros alumnos, algunos de los cuales fueron después destacados cantantes.

En los todavía titubeantes pasos de la zarzuela, se interpretaron algunas de estas nuevas obras en sociedades y en los teatros de ópera<sup>561</sup> por parte de sus propias compañías. Es el caso de *Jeroma la Castañera*, cantada en diciembre de 1845<sup>562</sup> en el Teatro de la Cruz por Josefa Chimeno y otros compañeros del Conservatorio<sup>563</sup>.

A finales de los años cuarenta se hace patente la necesidad de contar con cantantes profesionales: hasta ese momento, era habitual que las interpretaran actores. Una de las primeras iniciativas fue la de la empresa de actores del Teatro del Instituto, que intuyendo los beneficios que podía reportar crearon una sociedad para la interpretación de zarzuelas, además del género hablado, trasladándose al Variedades<sup>564</sup>. Pero la declamación seguía siendo prioritaria y era difícil contar con cantantes. Así por ejemplo, Gaztambide, que no se resignaba a que sus obras fueran cantadas por actores, para el estreno en 1849 de *La mensajera* en

559 La variedad de términos aplicados a las distintas obras muestra las dudas y vaivenes que sufría la consideración de las nuevas creaciones: melodrama lírico, ópera española, comedia zarzuela, zarzuela nueva, zarzuela andaluza (Casares, E.: "Teatro musical...", p. 155). Incluso los propios compositores cambiaban su denominación a lo largo del tiempo.

560 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 172. Barbieri, citado por Peña y Goñi, manifestaba que este estreno fue una muestra del aprecio que el centro mostraba hacia la zarzuela, más válida aún en un momento dominado por la ópera italiana, aunque Peña y Goñi es mucho más crítico considerando que el gesto no fue más que una limosna (Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 303-304). La letra era de Félix Enciso Castrillón y la música de Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni, Ramón Carnicer y Francisco Piermarini. Un buen ejemplo de la diversidad terminológica a la que aludíamos es que en el libreto aparecía como melodrama, pero años después el propio Saldoni decía llamarla zarzuela, una vez que las características de este género se habían asentado (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 175). Sin embargo, en la documentación aparece como ópera (Leg. 2/32: 21-1-1833, Real Orden mandando se paguen los 80000 rs. que han importado las obras y gastos en la repetición de la ópera "Los enredos de un curioso"). Este documento rebate la afirmación de Soriano Fuertes acerca de que solo se representó una vez (Soriano, M.: *Historia de la música española...*, p. 344).

561 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 304.

562 Se había estrenado en el Teatro del Príncipe en abril de 1843, interpretada por Matilde Díez (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 189; Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri: 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 17).

563 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 196. Chimeno se había matriculado en el Conservatorio en 1833 (*Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*).

564 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 226; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 310.

el Español (antes Príncipe), donde era director de orquesta y no había compañía de canto, pidió ayuda, ofreciéndose Francisco Salas, “cediéndole” Saldoni a una de sus mejores discípulas, Emilia Moscoso, y Barbieri a un alumno<sup>565</sup>. Este estreno no hizo sino confirmar la necesidad que había de contar con verdaderos profesionales para este tipo de obras, lo que hizo que Hernando insistiera a la empresa del Variedades para que reforzase el elenco musical. En la primera compañía que se formó en 1850 se presentó Adelaida Latorre<sup>566</sup>, antigua alumna del Conservatorio que ya había actuado como primera tiple en las óperas del teatro de la Cruz. Fue este un gran paso en el desarrollo de la zarzuela: se abrían las puertas a su profesionalización. Tal y como afirmaba Cotarelo, “A Adelaida Latorre le debe la zarzuela, en sus comienzos, grande y eficaz ayuda. Fue la primera verdadera cantante, es decir, música con estudios, que tuvo el género cuando más necesitaba artistas profesionales para su culto y progreso. Ella fue la que estrenó *Jugar con fuego*. Esta gloria irá unida a su biografía”<sup>567</sup>. En este momento apenas estaba empezando la trayectoria que la llevaría a convertirse en una de las principales intérpretes del siglo XIX<sup>568</sup>.

Al igual que Adelaida Latorre, muchos de los cantantes provenían de la ópera o habían tenido formación operística, algo lógico teniendo en cuenta que la zarzuela era un género nuevo y el peso de la afición operística tantas veces citada. Afirma Casares:

Los primeros intentos que durante la década de los años 30 y 40 se hacen en España para buscar un género propio, -a la postre la zarzuela-, serán interpretados por los mismos que actuaban en los teatros de ópera. Estos cantantes interpretaron inicialmente repertorio italiano y español. Muchos de ellos ya tenían una tradición operística: Mariana Aguado, Francisco Calvet, Antonia Uzal, José Carbonell,

565 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 247-248; Casares, E.: *Francisco Asenjo Barbieri 2...*, p. 22. Las discrepancias acerca de la terminología para denominar a estas nuevas obras se ven reflejadas también en el estreno de esta obra, como narra Barbieri, el cual consideraba que debía llamarse zarzuela. Sin embargo, Gaztambide creía que eso rebajaba su consideración ante el público y debía denominarse ópera, siendo anunciada así. También Taboada o Peña y Goñi consideraban erróneo el término zarzuela, siendo defensores del de ópera cómica (Peña y Goñi, A.: *España desde la ópera...*; Taboada, R.: *Escuela Nacional...*, p. 5).

566 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 252.

567 *Ibidem*, p. 593. Siendo muy rigurosos, la honra de ser la primera cantante de zarzuela con estudios le correspondería a Emilia Moscoso, que se presentó unos meses antes, si bien es cierto que esta aún tardó unos años en dedicarse plenamente a este género.

568 Tras sus inicios como cantante de ópera en la Cruz, destacó en la zarzuela en los teatros del Circo, Variedades, Zarzuela, etc., estrenando varias obras importantes. Después cantó en provincias. Se casó en 1863, abandonando su carrera (Legs. 4/8, 4/35; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 160; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 27; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*).

Dolores Cortés, Cecilia Cárdenas, Arsenia Velasco, Carolina di Franco, José González, Teresa Istúriz, Adelaida Latorre, Emilia Moscoso, Francisco Salas, Luisa Santamaría, Ángela Moreno, José Font, Manuel Sanz, Josefa Mora, Trinidad Ramos, Dolores Trillo, etc. Sólo el éxito del género que tiene su piedra angular en la obra de Barbieri *Jugar con fuego*, hizo que se decantasen por una zarzuela que ofrecía mejor mercado en aquellos años.<sup>569</sup>

En efecto, la mayoría de ellos provenía de la ópera, incluso varios años después, pues algunos de los que cita, como Dolores Trillo, terminaron sus estudios en los años sesenta. Pero posteriormente algunos comenzaron sus carreras en la zarzuela y luego quisieron probar suerte en la ópera: a pesar del éxito de aquella, algunos tenían la aspiración de triunfar en esta, que, a la postre, siempre tuvo más prestigio. Vemos estos viajes de ida y vuelta en algunas de nuestras protagonistas.

Muchos de los cantantes que cita Casares, y otros que vendrían después, se habían formado en el Conservatorio. Recuerda este autor que la zarzuela se abasteció principalmente de artistas formados con los profesores del centro hasta 1875, citando, entre los de Piermarini, en los primeros años, a Manuela Oreiro de Lema y a Antonia Campos<sup>570</sup>.

La compañía de zarzuela del Teatro Variedades, tras un tiempo en el de Basilio, volvió a él en 1850. Una de las principales figuras, la actriz Juana Samaniego, se fue por rivalidades con Adelaida Latorre, siendo sustituida por Antonia Istúriz, alumna del Conservatorio<sup>571</sup>. Aunque fue una aplaudida soprano un tiempo, se retiró pronto por haber perdido la voz<sup>572</sup>. Poco después la sección de música se trasladó al Teatro del Circo<sup>573</sup>. En enero de 1851 se incorporó Cristina Villó<sup>574</sup>, otra cantante que comenzó su carrera en la ópera y había sido alumna del Conservatorio.

569 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 25.

570 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 26. Tanto Casares como Soriano Fuertes (Soriano, M.: *Historia de la música española...*, Tomo IV, p. 346) citan a Antonia Campos (1814-1875) como una de las grandes figuras salidas del Conservatorio en sus primeros años, aunque lo cierto es que parece que no estudió allí. También atribuye Casares en este libro a Piermarini la dirección del centro hasta 1842 (Ibidem, p. 26), aunque fue destituido en la reforma realizada en 1838. En el mismo texto se dice que Miguel Galiana ingresó en 1857 como supernumerario de canto (Ibidem, p. 31); lo hizo en armonía y acompañamiento superior.

571 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 275. Desde este momento, Cotarelo cita a varias alumnas del centro que se van incorporando a las compañías de zarzuela como premiadas, cuando los premios se instauraron años después, en 1856.

572 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 25; Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 275.

573 Por entonces ya se denominaba Teatro Lírico Español, pero era conocido por su antiguo nombre.

574 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 335; Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 214.

En 1851 se rehizo la compañía, la denominada Sociedad del Circo. Entre los cantantes se contó con Adelaida Latorre y Antonia Istúriz<sup>575</sup>. En 1852 todavía había escasez de buenas tiple; se incorporó otra cantante de ópera, Luisa Santamaría, impulsada según Cotarelo, como ya se ha citado, por la falta de futuro para las operistas en España. Uno de los comentarios acerca de su debut demuestra la falta que había de buenos cantantes y las dudas que aún generaba la denominación de la nueva música: “brillante adquisición para la ópera española, tan escasa de primas donnas”<sup>576</sup>. Sin embargo, otras cuestiones más prosaicas fueron rápidamente asimiladas: en 1852 Adelaida Latorre abandonó la compañía a causa de la contratación de Santamaría, ya que ella “quería ser ‘absoluta’, como las de la ópera, sin reparar en que ya no era posible con una sola tiple satisfacer todas las exigencias del teatro”<sup>577</sup>. El mismo año aparece Teresa Istúriz en el Teatro del Circo. Tras pasar fugazmente por el Teatro Real, se dedicó a la zarzuela, volviendo a cantar ópera desde 1867 en diversos teatros de Europa<sup>578</sup>. En la temporada de 1852-1853 se incorporan Ángela Moreno y las alumnas del Conservatorio Eladia Aparicio, Emilia Moscoso, que habían destacado en las funciones siendo estudiantes, y Ramona García. La primera desarrolló su carrera principalmente en provincias. La segunda, muy querida por Saldoni<sup>579</sup>, abandonó la ópera para decantarse por la zarzuela, terreno en el que algunas obras fueron escritas para ella<sup>580</sup>.

En 1853, en el Circo ya eran todos cantantes profesionales. El género se consolidaba. Ese año volvió Adelaida Latorre y se incorporó otra cantante procedente de la ópera, llamada a ser una de las más importantes voces del siglo: Amalia Ramírez. Niña prodigio, ya era conocida cuando ingresó en el Conservatorio. Cantó en diversos teatros de Europa y América tanto ópera como zarzuela. Abandonó la escena tras su matrimonio en 1862<sup>581</sup>, reapareciendo en

575 También ingresó Elisa Villó, que por esa época se casó con Tomás Genovés. No fue alumna del Conservatorio, pero sí sus hermanas Cristina y Carlota.

576 *La Época*, 18-6-1852, citado en Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 362.

577 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 373.

578 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 543-546.

579 Le dedica varias páginas en su *Diccionario...* Era su amante en 1849, según Barbieri (Asenjo Barbieri, Francisco: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Vol. 1. Casares Rodicio, Emilio (ed.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986, p. 1174).

580 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 73-77, 83; Cortizo, M<sup>a</sup> Encina: “Moscoso de Valero, Emilia”, en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 829; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*, p. 421; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 27; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, pp. 87 y 210; Soriano, M.: *Calendario musical... 1873*.

581 En Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*, p. 247, aparece que su matrimonio fue en 1856, dato que, además de no coincidir con otras fuentes, parece que no encaja con sus apariciones posteriores. Pensamos que

1870 dedicada a la ópera, aunque se retiró definitivamente en 1871<sup>582</sup>. Ramírez ejemplifica los frecuentes cambios de un género a otro. Por otro lado, como tantas otras, se retiró al contraer matrimonio, aunque posteriormente volvió a los escenarios, si bien por poco tiempo.

Tal y como sucedía en la ópera, pronto comenzaron las rivalidades entre las principales intérpretes. Al ya citado, añadimos otro desplante protagonizado por Adelaida Latorre. En la temporada 1853-1854, en la compañía del Circo, las dos primeras tiples, Latorre y Amelia Ramírez, “no se podían ver y cada una tenía en el público sus defensores apasionados y violentos como en el siglo XVII, ocasionando, además, con sus exigencias muchos sinsabores a la empresa”<sup>583</sup>. Latorre se fue a Francia. Dos años después volvieron a coincidir en la compañía, superadas las diferencias al obtener la Ramírez un mejor sueldo<sup>584</sup>. Una prueba del poder que tenían las cantantes la encontramos en una carta de Gaztambide dirigida a Barbieri: “Decidme lo que pensáis sobre la *prima donna* y pensad que estamos perdidos sin ellas”<sup>585</sup>.

---

puede referirse al tiempo que, afectada por la muerte de su madre, se retiró temporalmente.

582 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 448-453; Asenjo Barbieri, F.: *Biografías y documentos...*, pp. 393-394; Reverter, Arturo: “Ramírez Sánchez del Campo, Amalia”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 31; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 600; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 27, 54 y ss., 121; Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 424, 428-30; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...* En Cortizo (*Emilio Arrieta...*), pp. 484 y 486) figura que actuaba en el Apolo en 1874 y 1875, cuando se supone se había retirado ya.

583 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 454.

584 *Ibidem*, p. 514.

585 Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*, p. 625.



Imagen 32. Adelaida Latorre y Amalia Ramírez<sup>586</sup>

Mientras tanto, la zarzuela empezó a triunfar en provincias y América<sup>587</sup>; los músicos comenzaron a salir de Madrid. Así lo hicieron Eladia Aparicio, Emilia Moscoso y Teresa Istúriz, dejando esta la ópera, a la que había vuelto poco antes, y yendo con la Moscoso a Sevilla. Ya entonces había compañías en varias provincias, en las que permanecieron o se incorporaron estas y otras cantantes, cambiando frecuentemente de empresa. En esta época debutó también Josefa Santafé en una compañía que se formó para ir a Cuba<sup>588</sup>. Su carrera fue muy breve, ya que falleció en aquel país en 1859, hecho ampliamente recogido en la prensa.

Durante estos años son numerosas las figuras nuevas que aparecen, muchas provenientes del Conservatorio. Otras no habían pertenecido al centro<sup>589</sup> o habían estudiado en provincias, otra muestra del éxito de la zarzuela, mientras se multiplican las compañías en numerosas ciudades del país, brindando nuevas oportunidades a los músicos.

586 Fotos tomadas de Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*.

587 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 462. Insiste en ello hablando del año 1856, celebrándolo ya que “al par que aseguraba su existencia y facilitaba su desarrollo, proporcionaba un medio decoroso de vida a sus autores y ejecutantes” (Ibidem, p. 555).

588 Cotarelo afirma que al ir a Cuba tenía dieciocho años, pero nació en 1833 (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 138-139).

589 Por ejemplo Clarice y Carolina Di-Franco o Teresa Rivas. Acerca de la última Casares apunta que probablemente sí estudió en el Conservatorio (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 124). A día de hoy no hemos encontrado documentos que lo atestigüen, pero no hay que descartar que fuera así.

Mostramos en la siguiente tabla algunas de las cantantes que actuaron en el Circo durante estos primeros años y que habían sido alumnas del Conservatorio<sup>590</sup>:

Tabla 19. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo (primera época)

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Adelaida Latorre	1851-52; 1853-54; 1855-56
Antonia Istúriz	1851-52
Teresa Istúriz	1852
Eladia Aparicio	1852-53; 1853-54
Emilia Moscoso	1852-53; 1853-54
Ramona García	1851-52; 1852-53
Amalia Ramírez	1853-54; 1854-55; 1855-56; 1857
Estéfana Corona	1855
Josefa Mora <sup>591</sup>	1856; 1856-57

Una de las trayectorias más peculiares fue la de Josefa Mora. Nacida en Córdoba en 1830, tuvo que dar clases de música para mantener a su familia, ya que su padre falleció muy joven. Casada a los diecinueve años, y con el firme objetivo de dedicarse al canto, se trasladó con su marido a Madrid en 1851, ingresando en el Conservatorio. Mientras realizaba sus estudios, fue corista en el Teatro Real en 1851, en 1852 arpista de su orquesta y entre 1854 y 1857 hizo papeles de contralto. Tras debutar en la zarzuela en 1856, se convirtió en una de sus principales figuras, estrenando numerosas obras; luego volvió a la ópera, retirándose en 1868. Desplegó una actividad frenética que no se vio frenada por su matrimonio. Tras dejar los escenarios, volvió a Córdoba, donde lamentaba Saldoni que malvivía dando clases: “Esta, o quizá aún peor, es la suerte reservada a la inmensa mayoría de los músicos españoles: trabajar mucho, afanarse más, para... ¡vivir y morir pobres...! ¡¡MUY POBRES...!!”<sup>592</sup>.

La obtención de las pensiones del Conservatorio, implantadas en 1857, y ganar los premios, instaurados en 1856, se convirtieron desde entonces en méritos destacables y deseables para los cantantes que comenzaban sus carreras. También

590 No pretende ser una tabla exhaustiva, aunque sí lo más rigurosa posible. Las contradicciones en las fuentes, los constantes cambios de compañía, las giras, etc. hacen difícil hacer un seguimiento detallado que, por otra parte, supera los objetivos de este trabajo.

591 Fue invitada a actuar en abril de 1856 como presentación, según Cotarelo seguramente gracias al interés que manifestó la propia artista en iniciarse en la zarzuela (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; p. 539), entrando en la compañía la siguiente temporada teatral de 1856-1857.

592 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 126-127.

en este periodo se empieza a hablar en el centro de zarzuelas en sus ensayos<sup>593</sup>.

En 1856 se produjo un hecho trascendental en la historia de este género: la construcción e inauguración del Teatro de la Zarzuela<sup>594</sup>. En su primera compañía encontramos a los alumnos del Conservatorio Adelaida Latorre<sup>595</sup>, Joaquín López Becerra o Francisco Calvet entre los cantantes principales. En el segundo mes de su existencia, Barbieri solicitó la ayuda de alumnas del Conservatorio para engrosar los coros de *El diablo en el poder*<sup>596</sup>. Este tipo de colaboraciones no eran inhabituales<sup>597</sup>. Era un trato beneficioso para todos: la compañía reforzaba su elenco y los alumnos se presentaban ante el público y podían darse a conocer<sup>598</sup>. Además podía paliar en cierta medida la falta de formación zarzuelística en el establecimiento.

En la siguiente tabla podemos ver a alumnas del Conservatorio que se incorporaron al Teatro de la Zarzuela durante sus primeros años de existencia:

Tabla 20. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro de la Zarzuela

NOMBRES	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Adelaida Latorre	1856-57
Josefa Mora	1857-58; 1858-59; 1859-60; 1860-61
Elisa Zamacois	1857-58; 1858-59; 1859-60; 1867-68
Adela Ibarra	1859-60; 1860-61
Matilde Esteban	1859; 1859-60; 1860-61; 1861-62; 1864-65
Luisa Lesén	1860; 1860-61; 1861-62
Trinidad Ramos	1860-61
Enriqueta de Toda	1861-62
Beatriz Portuondo	1861-62
Teresa Istúriz	1862-63; 1864-65; 1865-66
Manuela Checa	1862-63; 1864-65
Mariana Aguado	1863; 1863-64
Matilde Ortoneda	1864

593 Leg. 11/46, sobre los ensayos en la clase de declamación lírica.

594 Fue una iniciativa privada promovida por Francisco Salas, Joaquín Gaztambide, Francisco Barbieri y Luis de Olona.

595 Narra Barbieri que quisieron contar con Amalia Ramírez, pero que la enemistad con Latorre y una actitud especialmente engreída y orgullosa lo hicieron imposible, circunstancias por las que el compositor se mostraba muy molesto con la cantante (Casares, E.: *Francisco Asenjo Barbieri: 2...*, p. 58).

596 Casares, E.: *Francisco Asenjo Barbieri: 2...*, p. 60; Leg. 11/22: 6-11-1856.

597 Por ejemplo, también participaron alumnas en *El planeta Venus*, de Arrieta, en 1858 (Leg. 12/18).

598 Aunque fuera en los coros, podía darse el caso de que llamaran la atención de empresarios o artistas.

NOMBRES	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Rosario Hueto	1864-65
Antonia (García) Uzal	1865-66

A varias de estas cantantes les ofrecieron debutar, sin pertenecer a la compañía, siendo aún estudiantes. Fue el caso de Matilde Esteban, Luisa Lesén o Mariana Aguado. Luisa Lesén había obtenido el 2º premio de canto en 1858. En 1859 se presentó para el primero, que no ganó. La buena acogida en su debut debió animarla a aprovechar la oportunidad, renunciando a aquel. Mantuvo una estrecha relación con Barbieri, como muestra la correspondencia que mantuvieron. Su carrera fue breve, ya que falleció en 1869. A Mariana Aguado le ofrecieron debutar en 1863. Como disfrutaba de una pensión, solicitó permiso para poder actuar, que le fue concedido<sup>599</sup>. Al ser escriturada en septiembre del mismo año perdió la ayuda<sup>600</sup>. Falleció poco después, en 1865.

Ante la certeza de poder obtener un trabajo, muchas alumnas renunciaban a las pensiones o a los premios. Fue el caso también de Manuela Checa, segundo premio de canto en 1861, año en el que fue pensionada<sup>601</sup>. Perdió la ayuda en septiembre de 1862<sup>602</sup> al incorporarse al Teatro de la Zarzuela.

Adela Ibarra es un ejemplo de los que trabajaron sin haber ganado ningún premio. Ingresó en el centro en 1856, abandonándolo dos años después. Continuó sus estudios con Antonio Cordero y se incorporó al Teatro de la Zarzuela en la temporada 1859-1860. Cantó en esta, en el Circo y en otras provincias, falleciendo 1865<sup>603</sup>.

599 Gaztambide escribió una larga carta, con fecha del 20 de febrero de 1863, al director del Conservatorio exponiendo sus razones, interesante texto en el que destaca que teniendo interés en poner en escena la zarzuela *Matilde y Malek-Adhel* la empresa “se encuentra en la imposibilidad de encargar desde luego el papel de primera tiple a ninguna de las señoras de esta categoría que forman parte de la compañía”, y conociendo “el talento y disposiciones de algunas de las alumnas de ese Real Conservatorio” solicitaba autorizase a Mariana Aguado “para que ejecutase la parte referida de primera tiple en dicha obra”. Inzenega, su maestro, tuvo que hacer un informe acerca de si podía presentarse en público, si la parte que debía interpretar se ajustaba a sus facultades y podía brillar en su desempeño y si consideraba conveniente acceder a la solicitud (Leg. 51/1: 25-2-1863).

600 En junio de 1863 se presentó para la obtención del primer premio, que no ganó.

601 Cotarelo y Mori afirma que tanto el premio como la pensión le fueron concedidos en 1860 (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 819). Ese año obtuvo el accésit. La pensión le fue concedida en 1861 (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104, 16-10-1861).

602 Leg. 14/77. Ese año se había presentado a los concursos para obtener el primer premio, sin conseguirlo (Leg. 14/67). Es posible que este hecho influyera en su decisión.

603 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 66-67; Tomo III, p. 298.



Imagen 33. Mariana Aguado, Matilde Ortoneda y Rosario Hueto<sup>604</sup>

En provincias seguían cantando Estéfana Corona y su hermana Rosa (que también había sido alumna del Conservatorio), Teresa Istúriz, Ramona García o Eladía Aparicio. La expansión de la zarzuela por todo el país no solo permitía a las cantantes que habían debutado en Madrid incorporarse a otras compañías; algunas hicieron su presentación en ellas. Así lo hizo, en Zaragoza, Antonia García Uzal, cantando después en otras ciudades, en La Habana y en Madrid<sup>605</sup>; o en 1860, en Barcelona, Rosario Hueto, actuando posteriormente en el Circo o en la compañía de los bufos.

Afirma Cotarelo, haciendo balance de la temporada 1858-1859, que cada vez había más compañías de zarzuela y que el número de cantantes aumentaba y mejoraba, añadiendo que el Conservatorio aportaba cada año “dos o tres individuos de mérito”<sup>606</sup>. Hay que valorar la apreciación de que cada curso saliera ese número de cantantes del centro, que podría parecer escaso. En esta época las clases no eran tan numerosas como lo fueron luego. Por ejemplo, en 1860 había veintitrés alumnas y diez alumnos repartidos en todos los cursos<sup>607</sup>; además era frecuente que muchos estudiantes, de todas las asignaturas, no asistieran a clase y no finalizaran sus estudios.

604 Fotos tomadas de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

605 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, pp. 66-67.

606 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 684. Cotarelo cita a lo largo de sus páginas a los alumnos que son premiados algunos años; hay algunos errores entre esos datos.

607 AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 7-7-1860.

En 1860 se creó una compañía estable en el Teatro del Circo, teniendo el de la Zarzuela, por primera vez, competencia seria en la capital<sup>608</sup>. En su primer año de existencia figuran voces conocidas como Luisa Santamaría, Josefa Murillo, Matilde Villó o Ángela Moreno. Aparecieron nuevas cantantes del Conservatorio como Cecilia Cárdenas o Julia Brieva. La primera se decantó por la ópera, marchando a Italia y “pronto empezó a hacer un buen papel entre las mejores tiples italianas”<sup>609</sup>. En enero de 1861 se reorganizó la compañía, incorporándose Amalia Ramírez, Luisa Santamaría, Elisa Zamacois, Adela Ibarra y nuevas voces como Matilde Ortoneda y Cristina Lecca<sup>610</sup>. A la primera la encontramos años más tarde en el Teatro Real.

Trinidad Ramos pasó al Circo en 1862, implicándose en la gestión junto a Arrieta y García Gutiérrez<sup>611</sup>. En la siguiente temporada figura sin sueldo<sup>612</sup>, de lo que deducimos que prestaba sus servicios como cantante de forma gratuita pero obtendría ganancias por la dirección. Se achacó el posterior fracaso de la compañía del Circo a las pérdidas y a la inesperada muerte de esta cantante, acaecida en enero de 1863<sup>613</sup>.

En la siguiente tabla vemos la participación de alumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo en este periodo:

**Tabla 21. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo desde 1860**

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Teresa Istúriz	1860
Amalia Ramírez	1861
Elisa Zamacois	1861
Adela Ibarra	1861; 1861-62
Josefa Mora	1861-62
Trinidad Ramos	1861-62; 1862-63
Matilde Ortoneda	1861 <sup>614</sup> ; 1861-62

608 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, pp. 728-729; Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, pp. 61 y 64.

609 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 752.

610 Ibidem, p. 762.

611 Ibidem, p. 808.

612 Ibidem, pp. 833.

613 Ibidem, pp. 841.

614 Contratada en enero de 1861, pero no salió al escenario hasta 1862, en *El dominó azul*.

NOMBRE	AÑOS EN LOS QUE ACTUARON
Cristina Lecca	1861 <sup>615</sup>
Julia Brieva	1860; 1861-62; 1865; 1866
Cecilia Cárdenas	1860; 1862-63
Carmen Espejo <sup>616</sup>	1860
Nieves Condado	1861-62
Adela (Adelaida) Rodríguez	1862-63
Rosario Hueto	1862-63
Teresa Istúriz	1864; 1867; 1868
Antonia (García) Uzal	1864-67
Enriqueta de Toda	1864
Manuela Checa	1867
Pilar Bernal	1868

Como se puede observar en las tablas, los cambios de compañía eran frecuentes, no solo entre esos dos teatros. Los artistas alternaban estos coliseos con otros madrileños, de provincias o el extranjero, como Elisa Zamacois (1841<sup>617</sup>-1915), otra de las grandes divas salidas del centro. Antes de entrar en el Conservatorio ya era una diestra pianista. Comenzó su carrera en el Teatro de la Zarzuela. Alternó los teatros españoles con otros en Cuba, Méjico o Perú. Contrajo matrimonio con el barítono Enrique Ferrer. Cotarelo muestra su admiración por la artista: “Elisa ya sabía música y tocaba el piano cuando vino a Madrid a terminar su formación [...] No solo era una gran cantante, sino una joven hermosa y de arrogante presencia, y además tenía mucha instrucción, que le había hecho adquirir su padre. Se conserva una colección de cartas suyas a su maestro Barbieri que parecen escritas por un buen literato”<sup>618</sup>.

615 En diciembre de 1860 y enero de 1861 ya había participado en varias funciones en el Circo, como prueba (Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 763), incorporándose a la compañía surgida en enero de 1861.

616 Aparece en la compañía entre las cantantes secundarias. Suponemos que es la alumna homónima que estudió canto y declamación en el Conservatorio entre 1842 y 1845.

617 Tomamos la fecha de la reseña biográfica aparecida en *La Correspondencia Musical*, N° 162, 7-2-1884, dato que consideramos fiable (aunque es frecuente que haya errores en la prensa en este sentido) y que podría resolver las dudas que figuran en otras fuentes posteriores.

618 Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 615.



Imagen 34. Trinidad Ramos y Elisa Zamacois<sup>619</sup>

La proliferación de compañías de zarzuela facilitó la contratación de estas estudiantes, renunciando algunas de ellas a las ayudas que recibían. Entre las que se encuentran en el Circo en este periodo lo hicieron Adelaida Rodríguez<sup>620</sup> y Rosario Hueto<sup>621</sup>. También renunciaron Mercedes Ortiz<sup>622</sup> al ser escriturada en Barcelona o Romualda Moriones en La Habana. Esta fue contratada por Gaztambide para una compañía donde también cantaba Elisa Zamacois. En Cuba se vieron envueltos en una insurrección, dirigiéndose entonces a México, donde la compañía fue bien recibida<sup>623</sup>. Tras actuar en varios teatros de Madrid, en La Co-ruña o Lisboa, Moriones cesó su actividad tras anunciarse su compromiso con un empresario mexicano en 1882<sup>624</sup>. También abandonaron la escena al contraer matrimonio Nieves Condado, tras una brevísima carrera, y Pilar Bernal.

En 1866 surgió el fenómeno de los bufos. Ideados por Arderius<sup>625</sup>, la inten-

619 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

620 Al parecer en los años ochenta aún actuaba en teatros de Lisboa y Oporto.

621 En los documentos del Conservatorio aparece como Huete. Es importante recordar que en 1856 le negaron el permiso para incorporarse al Teatro Real como corista para no estropear sus facultades vocales, pero dada su precaria situación, y para que no abandonara los estudios, le asignaron una pensión. Estos esfuerzos tuvieron su recompensa: todavía seguía activa en la década de los noventa.

622 Había obtenido el segundo premio en 1864. En 1865, a causa del contrato, renunció, además de a la ayuda, a la posibilidad de obtener el primero.

623 Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, pp. 383-384.

624 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIV, N° 2153-8-1882.

625 Había formado parte de las compañías de los teatros del Circo y de la Zarzuela.

ción era ofrecer un espectáculo frívolo e intrascendente a través de una música fácil y unas letras pícaras y jocosas. Tuvieron un gran éxito del que se resintió la zarzuela: como suele suceder en los periodos de crisis, el público pedía espectáculos alegres y despreocupados. Comenzaron en el Teatro Variedades, luego se trasladaron al Circo. Los compositores de la época no se resistieron a participar del fenómeno, como Arrieta, Barbieri o Fernández Caballero, creando algunas obras en esa línea. Entre las intérpretes participaron en la iniciativa Manuela Checa, Rosario Hueto o Teresa Istúriz.

En los años siguientes siguen surgiendo figuras importantes para la lírica, aunque la zarzuela había perdido impulso tras la herida de los bufos, el renacido interés por la ópera nacional y el incipiente género chico. Según Matía, el público prefería piezas más cortas y con argumentos ligeros, mientras que la crítica, horrorizada, buscaba a los culpables de tal decadencia. La zarzuela nunca recuperó el esplendor que había tenido desde 1850<sup>626</sup>.

El Conservatorio no fue ajeno a esta crisis. Para justificar la necesidad de conceder pensiones a voces masculinas, desde el centro se explicaban en una comunicación al Ministerio de Fomento las circunstancias que atravesaba el género lírico en España y cómo podía aquel ayudar a paliarla; siendo necesario crear un espectáculo lírico dramático, el Conservatorio debía contribuir, proponiendo “hacer un llamamiento a los compositores españoles, especialmente alumnos de la escuela, para que presenten óperas en español”, mostrando las mejores en “la distribución de premios o cualquier otra función conveniente”. Para ello se necesitaban seis u ocho voces buenas, y para conseguirlo “hay que pensionarlas”. En ese momento había cuatro pensionados, tres mujeres y un hombre, “todos ellos de excelentes facultades vocales”, pero se necesitaban al menos dos hombres más<sup>627</sup>. Entre otras iniciativas para reanimar la zarzuela grande, el propio Arderius solicitó al Ministerio de Fomento en 1881 una subvención con el propósito de construir un teatro en el que se recuperara la zarzuela y por fin se diera forma a la ópera nacional, aunque no prosperó<sup>628</sup>. Pretendía implicar en

626 Matía, I.: *José Inzenga. La diversidad...*, pp. 128-129.

627 Leg. 17/63: 20-2-1867. La respuesta fue que se tendrían en cuenta las observaciones cuando se creara un nuevo reglamento, pero que hasta el curso siguiente no era posible convocar más plazas. Por otra parte, ya existía una clase lírico dramática con tres partes: zarzuela, ópera española y ópera italiana (Leg. 17/29: Ordenes interiores relativas al curso actual, 1-9-1866).

628 Declara Arderius en la solicitud, en un párrafo que no tiene desperdicio, que, habiendo sido educado en la zarzuela, “tuvo que separarse en cierto modo de él, para explotar el llamado género bufo”, lo cual, si bien le había permitido “asegurar el porvenir de sus hijos”, no había hecho que olvidara “sus antecedentes artísticos ni el amor que siempre ha profesado y profesa al arte lírico español en sus más legítimas y formales manifestaciones” (Solicitud de Francisco Arderius al ministro de Fomento pidiendo la subvención oficial del Ministerio. Madrid, 26 de agosto de 1881, en Moya Martínez, María del Valle

el proyecto al Conservatorio, procurando que sus discípulos más aventajados tomaran parte en sus funciones:

ya en la orquesta, o ya como segundas partes de canto, ínterin concluyen sus estudios; y que, después de terminados estos y obtenidos premios o pensiones de aquella Escuela o del Gobierno de S. M., tengan obligación de actuar durante dos años en el Teatro Lírico Nacional, como primeras partes, ganando buenos sueldos adecuados a su mérito y utilidad respectiva.<sup>629</sup>

A pesar de la crisis, a partir de 1872 hay un cierto resurgir<sup>630</sup>. En este periodo debutaron Emilia Reynel, Dolores Cortés, Dolores Trillo (que ya había cantado ópera), Carolina Uriondo, Dolores Franco Aparicio<sup>631</sup> y Gabriela Roca. Emilia Reynel ejemplifica una situación observada en muchos alumnos del Conservatorio, especialmente varones. Algunos ingresaban cuando ya tenían una cierta trayectoria profesional, compaginando ambas actividades (independientemente de las disposiciones al respecto que se dictaran en el centro) o apartando durante algún tiempo los estudios y reincorporándose más tarde. La necesidad de obtener ingresos o el no querer desaprovechar oportunidades laborales les hacían tomar estas decisiones. Emilia Reynel se presentó en 1869 a los concursos, sin obtener ninguna mención. Ese mismo año ingresó en el Teatro de la Zarzuela<sup>632</sup>; más tarde retomó sus estudios, dedicándose después a la ópera<sup>633</sup>. También en la Zarzuela se presentó en 1871 Dolores Cortés Antón, permaneciendo en él varios años, intercalando actuaciones en España y Portugal. En 1883 fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio<sup>634</sup>. Dolores Trillo, que hemos visto como operista, dedicó los últimos años de su carrera a la zarzuela. Carolina Uriondo, debutante en 1873, tuvo un gran éxito en el Teatro de la Zarzuela, el Apolo y otros teatros de España. Gabriela Roca, sin haber finalizado los estudios, se presentó en el Apolo en 1874. Desarrolló una intensa carrera en varios teatros de Madrid y provincias, en Lisboa y en varios países de América.

---

de: *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma (1868-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2013, p. 324).

629 *Ibidem*, p. 325. A lo largo de toda la centuria se reclamó la necesaria implicación del centro, como ya hemos dicho, en la formación de compositores e intérpretes para la ópera nacional. Hemos elegido esta iniciativa porque es muy concreta en lo que se esperaba y se ofrecería a los alumnos.

630 Abrieron muchos teatros y tuvo especial trascendencia la inauguración del Teatro Apolo en 1873 (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 70-71).

631 En los documentos del Conservatorio aparece como Matilde Franco. En 1874 se casó con el empresario Enrique Salas (*La Época*, Año XVI, Nº 7820, 11-3-1874) apareciendo desde entonces como Dolores Franco de Salas.

632 *La Discusión*, Año XIV, Nº 292, 16-9-1869.

633 Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 370; Matía, I.: *José Inzenga. La diversidad...*, p. 168.

634 *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, Nº 7, 22-2-1883.

En los años ochenta irrumpe el género chico. Afirma Casares que, ante la dispersión de géneros (zarzuela grande, género chico, y posteriormente los llamados géneros ínfimos), se produjo una cierta especialización de los teatros, aunque a menudo se representaban obras de distinto tipo<sup>635</sup>. Los cantantes se diversifican y especializan, si bien es frecuente que también cambien de un género a otro. De este modo, entre 1880 y 1920 aproximadamente, existen tres tipos de intérpretes, perteneciendo algunos a varios de ellos: los que se dedican a la zarzuela grande, los que se centran en el nuevo género chico y los que se concentran en los géneros frívolos (varietés, opereta, género ínfimo, revista de visualidad, etc.)<sup>636</sup>.

Observamos en estos años un fenómeno muy interesante. Las premiadas a partir de la década de los ochenta que lograron más fama lo hicieron en la ópera, algunas ya citadas<sup>637</sup>. Parece que, en general, en esta generación de alumnos el género chico no era muy apreciado si bien podemos encontrar algunos nombres, no así en los géneros ínfimos<sup>638</sup>. De hecho, los cantantes especializados en zarzuela grande o en ópera que no resistían dedicarse a aquel, indudablemente más rentable, eran considerados poco menos que traidores. Esta cuestión se reflejaba así en la prensa en 1903:

Otro de los motivos lógicos de la decadencia<sup>639</sup> es la carencia de artistas. Sobre que despuntan muy pocos —sin duda por falta de estímulo, — los pocos que ya habían despuntado y están en la categoría de notables, se van pasando, no diré al enemigo, pero sí al género chico. Por lo pronto recuerdo, como desertores, a las tiples Carmen Domingo y Marina Gurina, al bajo Valentín González y al barítono Ernesto Hervás.

Indudablemente les conviene ese cambio de postura. No los censuro si buscan su conveniencia. Me limito a consignar un hecho.<sup>640</sup>

635 En general, la Zarzuela, Parish, Apolo al principio y Novedades eran escenarios de la zarzuela más respetable; en el Cómico, Actualidades, Martín, Romea y luego el Eslava predominan el género ínfimo y varietés; en el Apolo, finalmente, el género chico (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 147).

636 Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 148.

637 Sin embargo, Taboada consideraba hacia 1890 que los que prefirieran la ópera la estudiaran “particularmente”, y no en un centro que debía fomentar el teatro lírico español, si bien reconocía que había decaído precisamente por falta de artistas de este género (Taboada, R.: *Escuela Nacional...*, p. 11).

638 Si la moral de las cantantes en general siempre estuvo en entredicho, las mujeres dedicadas a estos géneros representaban “la perversión, la incitación a la lujuria, el instrumento del demonio, la imagen del estupro y de la fornicación sin riendas...”, siendo acusadas de ejercer una prostitución disfrazada. Además, era un terreno que se nutría, generalmente, de artistas mal formadas y con escaso talento (Salaün, Serge: “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers feministes*, N° 10, 2007, pp. 63-86).

639 Previamente se hablaba de la falta de teatros adecuados o, según algunos, de repertorio.

640 *Nuevo Mundo*, Año X, N° 500, 6-8-1903.

Son muchos los testimonios en la misma línea. Lo cierto es que a pesar de las reticencias también el género chico dejó obras geniales<sup>641</sup>.

Carmen Domingo recibió una pensión para poder proseguir sus estudios en 1897<sup>642</sup>. En 1899 se le retiró por “haber infringido las normas” al salir de gira con una compañía<sup>643</sup>. Mantuvo una intensísima actividad en teatros de toda España, alternando distinto tipo de repertorio, en ocasiones con su propia compañía<sup>644</sup>. A partir de 1916, además de mantener su actividad escénica, se anuncia como profesora de canto.



Imagen 35. Carmen Domingo<sup>645</sup>

Salvo algunas excepciones como esta, no encontramos entre los grandes nombres del género chico a ninguna premiada en el Conservatorio. Aunque requería ciertas facultades vocales<sup>646</sup>, era menos exigente técnicamente, primando

641 Casares Rodicio, Emilio: *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 26. Aquí se explican con claridad las características y diferencias de la zarzuela grande, género bufo, zarzuela chica y géneros ínfimos. Véase también Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

642 Obtuvo el 2º premio de canto en 1898.

643 Leg. 33/21 bis.

644 Con esta, por ejemplo, entre 1903 y 1904 actuó en Cádiz, Jerez de la Frontera, Valladolid y Zaragoza. Tras actuar en la compañía de ópera y zarzuela en el Jardín del Buen Retiro, en Sevilla y Valencia, en 1906 y 1907 actúa con su compañía en Granada, Ibiza y Palma de Mallorca.

645 *Actualidades*, Año II, Nº 67, 26-5-1909.

646 Según Casares, se requería el tipo de voz que Antonio Cordero señalaba para el cantante jocosos en su

el elemento hablado y teatral e imponiéndose el actor-cantante<sup>647</sup>, por lo que no se creería necesario disponer de una formación tan completa como la que se impartía en el establecimiento. Clarificador en este sentido es el testimonio de Antonia Fernández: ingresó en la Escuela Nacional de Música, pero “los estudios de ópera, además de ser muy costosos, son largos, así es que ahorqué la carrera, y abreviándola, me dediqué a la zarzuela española”<sup>648</sup>.

Sumado a la incorporación de actrices de declamación, el nacimiento a lo largo del siglo de otros centros de formación y las que no siguieron una formación reglada, son pocas las alumnas del Conservatorio de Madrid que encontramos en estos géneros. Entre las últimas premiadas en el centro en este siglo, Fidela Gardeta, tras años dedicada a la ópera, en 1903 fue una de las “traidoras” que se dedicó al género chico. Ascensión Miralles debutó en 1895 en el Eslava; también cantó en Eldorado y la Comedia. Ambas habían recibido pensiones, al igual que Avelina Corona, que tuvo otra trayectoria. Actuó en teatros de Madrid, provincias e Italia, destacando en su repertorio *Marina* y *La Dolores*. No hemos encontrado datos tras su casamiento en 1901.

La contratación de estas cantantes inmediatamente después de haber terminado sus estudios e incluso antes en muchos casos muestra el productivo campo que se abrió a estas discípulas con el desarrollo de la zarzuela, además de las que intentaron suerte en la ópera y cambiaron de género. Los éxitos que lograron algunas como operistas, los intentos que hicieron muchas y los testimonios y críticas manifiestan que el problema no era que no salieran del Conservatorio buenas voces para la ópera, sino que, mientras muchos triunfaban en el extranjero, en España se seguían valorando más las voces foráneas.

La afición por el canto en todas sus vertientes en el siglo XIX brindó a los estudiantes del Conservatorio un amplio campo donde poder desarrollar una carrera profesional. Además, gracias a ellos se pudieron desarrollar géneros, formar compañías y realizar estrenos; en definitiva, dos terrenos que se retroalimentaron.

## 7. LAS COMPOSITORAS

Ya se han descrito algunas de las consideraciones mantenidas y transmitidas a lo largo de la historia acerca de la capacidad creativa de las mujeres y los

---

*Escuela completa de canto*: mezcla de registros, voz de mediana calidad al menos, “fuerte, extensa, flexible [...] claridad y corrección en la pronunciación [...] gran aliento [...] hacer desaparecer la aridez de las melodías que para dicho género se escriben por lo común, ora hablando, ora cantando o haciendo una mixtura agradable de ambas cosas” (citado en Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 152).

647 Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 38.

648 *Pluma y Lápiz*, N° 160, 1903.

prejuicios y obstáculos a los que se han enfrentado para poder desplegar una actividad compositiva. Son numerosas las investigaciones que, afortunadamente, desde hace unos años se han dedicado a recuperar a compositoras desconocidas, minusvaloradas u olvidadas. En algunas, más allá de una mera enumeración de nombres y obras, se trata de explicar el porqué de esas dificultades. Suponen una contribución muy valiosa, que amplían datos sobre autoras ya conocidas, aportan información nueva e ilustran, en algunos casos, acerca de las condiciones en las que se desarrolló su trabajo y cuál fue su repercusión. Gracias a estas fuentes, disponemos ya de más de un centenar de nombres<sup>649</sup>. En esta investigación hemos localizado algunos más, ausentes en dichos trabajos, además de encontrar obras y datos biográficos hasta ahora ocultos de creadoras ya conocidas.

En este apartado se repasa la producción de las compositoras y su recepción, además de analizar su relación con el Conservatorio; hasta qué punto la formación en él recibida fue útil, si despertó su inquietud. En algunos casos las autoras tratadas no pasaron por sus aulas pero sí recibieron enseñanzas de sus profesores, lo que las une con aquellas que sí estuvieron matriculadas en él. Además, en el establecimiento se realizaron funciones en las que se pudieron escuchar obras compuestas por mujeres, independientemente de su relación con este, lo cual implica un cierto reconocimiento a su trabajo compositivo.

Puede parecer que en realidad no fueron muchas y que su producción fue bastante escasa. Pero lo cierto es que se impone una realidad inquietante: más allá de que fueran más o menos numerosas, de la cantidad y tipo de sus creaciones y de la consideración que tuvieran en su época, lo evidente es que no han trascendido, han sido permanente y sistemáticamente olvidadas en estudios posteriores o no se les ha dado relevancia. Olvidados han sido también muchos hombres, pero, con frecuencia, ha quedado constancia de sus nombres. Además, cuando se realizan estudios sobre la época, muchos de ellos han sido reivindicados. Sin embargo, parece que no ha existido el mismo interés hacia las mujeres. Se trata, por tanto, de un silenciamiento y ocultamiento de la actividad compositiva femenina, como si no hubiera existido. Independientemente de su número y del volumen de su producción, es necesario recuperarlas, hacer ver que sí existieron y analizar cómo y por qué han sido olvidadas, para que comprendamos las razones que provocaron que fueran tan pocas las que se atrevieron a emprender este camino o que las que lo hicieron no pudieran ser más prolíficas. Esta idea enlaza con el razonamiento de Elson, a principios del siglo XX, acerca

649 Nos referimos al ámbito espacio temporal de la España decimonónica. Bofill afirma que a lo largo de toda la historia y en todo el mundo ya hay documentadas más de nueve mil compositoras (Bofill, A.: *Los sonidos del silencio...*, p. 21).

de por qué no hay grandes nombres entre las mujeres compositoras. Además de justificarlo en el hecho de que según él esta actividad no se generalizó entre ellas hasta el siglo anterior, afirma que los grandes hombres que han trascendido son en realidad escasos, y que aunque no haya mujeres que puedan igualarse a ellos, sí hay muchas cuyo trabajo puede equipararse al de otros muchos nombres menores que aquellos pero que sí son recordados<sup>650</sup>.

Son muchas las dificultades para realizar esta tarea de búsqueda y análisis de las obras y circunstancias de las mujeres que se acercaron a la composición. Para empezar, tropezamos con la omisión de sus nombres en los estudios sobre la música de este tiempo. En realidad, ya en la década de los ochenta del siglo XX en algunos de estos trabajos sí se cita a varias compositoras<sup>651</sup>, por lo que resulta aún más sorprendente que tanto en los estudios de música como en los programas de concierto su existencia haya sido nula hasta tiempos mucho más recientes. Por otra parte, si bien en documentos del periodo (especialmente prensa, partituras editadas, programas de conciertos) sí figura un número significativo de nombres, muchos de ellos aparecen puntualmente. La explicación no por evidente es menos compleja. Aunque hubo algunas compositoras prolíficas y que obtuvieron cierto reconocimiento la mayoría de ellas no compartieron este destino. La dedicación a la composición exige un tiempo del que no todas disponían, por sus obligaciones familiares o profesionales. De este modo, aunque no escasean las alusiones a obras compuestas por mujeres, pocas veces encontramos una continuidad, una presencia más o menos constante. Sus dificultades para mantenerse en la esfera pública, especialmente en ciertos ámbitos, pesan especialmente en este campo.

Otro obstáculo es que numerosas obras no eran editadas. Muchas permanecerán en archivos personales, por lo que son casi inaccesibles; muchas otras habrán sido destruidas a lo largo del tiempo. Editadas o no, a menudo eran interpretadas en ámbitos privados o semiprivados sin que, independientemente de su calidad, su aceptación o incluso su estreno en contextos más amplios, llegaran más allá. Como expone Sánchez de Andrés, muchas de las compositoras pertenecían a clases favorecidas, lo que les permitía recibir una buena educación musical (incluso, apuntamos, cuando no hubiera un propósito de desarrollar una carrera), y solían crear piezas para “ser interpretadas en los ámbitos cerrados y privados que les estaban permitidos: los salones, los conventos, las iglesias y la corte. Esta es una de las razones que justifica, en parte, el desconocimiento que

650 Elson, Arthur: *Woman's work in music*, LC Page&Company, 1903, 3ª impresión 1908, pp. 236-237.

651 Por ejemplo en Gómez Amat, C.: *Historia de la música...* y en Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

los expertos y aficionados tienen de su actividad compositiva”<sup>652</sup>.

Todos los problemas apuntados afectaban también, en cierta medida, a los hombres. Pero la situación de las mujeres hacía que en su caso fueran más acusados. En ocasiones, ciertas compositoras han pasado a la posteridad como hombres. La presunción de que los creadores son varones ha hecho que, a la vista de apellidos y/o iniciales en los nombres de pila en muchas obras, estas, por defecto, hayan sido atribuidas a compositores masculinos<sup>653</sup>. Este es el caso, por ejemplo, de Dolores Becerra de Aguado, que aparece como hombre, solo con los apellidos, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>654</sup>. Tampoco era extraño que las mujeres firmaran con seudónimos u ocultaran su nombre<sup>655</sup>.

En este apartado se analiza la creación femenina, no limitándola a las composiciones musicales, sino ampliando el estudio a obras pedagógicas o musicológicas.

### 7.1. Mujeres y composición

El primer problema al que se han enfrentado las mujeres para poder componer es la dificultad para acceder a los estudios que le permitieran hacerlo. En 1902, Ebel, tras preguntarse por qué había tan pocas mujeres en este campo ya que no carecían de inclinación natural para ello, apuntaba como primera razón que solo recientemente las mujeres se habían dedicado seriamente a este arte, afirmación bastante discutible, a la que añadía:

We must consider, that scarcely fifty years ago, music, with very few exceptions, was never seriously attempted as a study by women; not from any disinclination for or want of capacity to understand the science, but because the subjects of harmony and counterpoint, had hither to been considered outside the province of women's education, and the acquirement of such knowledge, other than as a pastime, would have been regarded as a mental aberration [...] Not many years have passed, when to be told that a composition was the work of a woman, was equivalent to its condemnation beforehand. The scarcity of women's work in music in the past is therefor [sic] not owing to their inability to grasp and apply the science, but it may rather be attributed to prejudice and the rules of fashion and custom, which so long deterred her from entering this field of useful and profitable work and study. That such prejudice against women's work must have tended to

652 Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”, p. 60.

653 Esta circunstancia, como apunta Vargas Liñán, era bastante frecuente en la publicación de partituras en suplementos de revistas, lo que “hace sospechar de la presencia de compositoras y poetisas cuya identidad es silenciada por los convencionalismos de la época” (Vargas Liñán, B.: “El suplemento musical...”, p. 471).

654 González Peña, M<sup>a</sup> Luz: “Becerra de Aguado”, en *DMEH*, Vol. 2, 1999, p. 230. Revisadas las fuentes utilizadas, parece que la propia compositora omitió su nombre de pila.

655 Es el caso de Rosario Zapater, que publicó *La flor de lis* como “Una dama española” (*La flor de lis*, melodía con acompañamiento de piano, Madrid, Antonio Romero, [1871]).

depress and discourage, is certain, and is best shown by the fact of many women composers concealing their identity under male noms-de-plume on the title pages of their compositions.<sup>656</sup>

En este pionero trabajo la presencia de compositoras españolas es casi anecdótica. Figuran las conocidas Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini y cuya carrera se desarrolló básicamente en el extranjero, Mariana Martínez, María Malibrán y su hermana Pauline Viardot, las tres nacidas fuera de España pero incluidas a veces entre las compositoras españolas por su origen familiar. Destaca la presencia de Rosario Zapater, cantante, pianista y escritora<sup>657</sup>.

Las limitaciones no eran solo de orden práctico; es decir, dónde o con quién formarse. Las convenciones sociales y la falta de futuro eran losas de las que resultaba difícil desprenderse. El Conservatorio de Madrid fue pionero en el acceso de las mujeres a las clases de composición, un hecho sin duda relevante; sin embargo, su número fue bastante escaso. Aun así, esta circunstancia y el que algunas de ellas obtuvieran los primeros premios parece ser desconocido u olvidado por quien redactó la siguiente noticia en 1888:

Un hecho curioso acaba de observarse en los exámenes del Conservatorio de París, que prueba la aptitud de la mujer para asimilarse los preceptos de la más alta cultura musical. Se ha concedido el primer premio de contrapunto y fuga a una joven artista, señorita Gonthier y el primero de órgano e improvisación a la srta. Boulag. Esta última es muy joven y ciega de nacimiento.<sup>658</sup>

Celebramos el hecho de que el autor no niegue a las mujeres la capacidad compositiva, pero sorprende que destaque este premio en París cuando en Madrid ya habían sido premiadas en esta disciplina, en los años más cercanos a esta

656 Ebel, Otto: *Women Composers. A Biographical Handbook of Woman's Work in Music*, Nueva York, F. H. Chandler, 1902, pp. III-IV. En 1903, Arthur Elson también hace unas interesantes reflexiones acerca de las mujeres compositoras, una vez reconocido que no tienen ninguna incapacidad para la creación. Como ya hemos apuntado, y al igual que Ebel, considera que si no se conocen más mujeres compositoras es porque se han incorporado recientemente a esta actividad. Aunque afirma que el debate acerca de si las obras de mujeres y hombres poseen un carácter diferente lo dirimirá el tiempo (a pesar del amplio espectro de piezas y compositoras que él mismo expone en su trabajo) él sí considera que aquellas muestran una mayor delicadeza y refinamiento, lo cual no las hace inferiores y, además, son rasgos que también se encuentran en ciertas creaciones masculinas (Elson, A.: *Woman's Work...*, pp. 234-238).

657 Ebel, O.: *Women Composers...* Poco tiempo después, Colbrand y Zapater son las únicas compositoras españolas citadas por Elson (*Woman's Work...*, pp. 230-231). Fétis, que también incluye a María Malibrán y Pauline Viardot, dedica una entrada a Rosario Zapater, con una reseña bibliográfica en la que es destacada como cantatriz de concierto, pianista, profesora y poeta, resaltando como compositora el éxito de la ópera *Los amantes de Teruel*, cuyo libreto escribió, y sus estudios para canto y piano (Fétis, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, tomo segundo, París, Libraire de Firmin-Didot et Cia., 1881, pp. 683-684).

658 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 13, 30-7-1888.

información, Dolores Becerra en 1873 (aunque los concursos fueran anulados), Ascensión Martínez en 1876 y Eloísa de la Parra y Gil en 1879 y no faltaban, en años anteriores a la publicación de esta noticia, referencias en prensa a los estudios de composición realizados por varias alumnas.

Aunque hubo mujeres que estudiaron esta materia, fueron pocas y, en su mayoría, según los datos disponibles, con una escasa trayectoria. Ya se han analizado las posibles causas: falta de referentes, el riesgo de no ser suficientemente valoradas, remotas posibilidades de dedicarse profesionalmente a ello, etc. Es decir, aun cuando se tuviera la formación necesaria, se encontrarían con “la falta de oportunidades en la interpretación y difusión de las obras”<sup>659</sup>.

En cuanto a la falta de referentes, es muy significativa la reseña acerca de Luísa Casagemas publicada en 1891:

Tanto como son numerosas las señoritas que en nuestro país alcanzan la gloria de una perfección notable como pianistas y ejercen con brillantez y provecho el profesorado, escasean y apenas se revela la existencia de las que se dedican con fruto a la armonía y la composición. Estimamos que el apunte biográfico que hemos bosquejado puede servir de estímulo a nuestras compatriotas, cuya inteligencia y sentimiento artístico son generalmente reconocidos, para que dediquen sus estudios y su natural talento a cultivar el divino arte en su más elevada esfera.<sup>660</sup>

Al hablar de la producción femenina es frecuente la afirmación de que, además de escasa, se limitó a los considerados géneros menores<sup>661</sup>. Como recuerda Bofill, citando a Citron, en el siglo XIX se implanta una jerarquización de los géneros. En el escalón superior se encontrarían la sinfonía y la ópera, asociadas a “valores sociales masculinos”; aquellos con menos intérpretes, más cortos y los habituales en ámbitos domésticos eran considerados menores, siendo además los más frecuentados por las mujeres<sup>662</sup>. La explicación inmediata era que no estaban capacitadas para emprender tareas mayores y enfrentarse a la complejidad de una ópera o una sinfonía. De este modo, y al ser aquel considerado un repertorio “menor”, la actividad femenina queda automáticamente relegada a un segundo plano.

Otra explicación, independientemente de sus capacidades, ha sido que su familiaridad con el repertorio habitualmente interpretado en los salones, entorno

659 Piñero, C.: *Los estudios de género...*, p. 12.

660 *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año IV, Nº 74, 15-2-1891.

661 Véanse, por ejemplo, las consideraciones sobre la obra de Teresa Carreño en Sans, Juan Francisco: “Teresa Carreño: una excepcional compositora venezolana del siglo XIX”, *Revista de Investigación*, Nº 69, enero-abril 2010, pp. 17-38.

662 Bofill, Anna: “Las compositoras. Apuntes para una reflexión”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical*, Nº 4, 2000-2001, p. 59.

“natural” de la actividad musical femenina, las capacitaba para la creación de obras de este tipo. También hay explicaciones que además justifican esta elección en cuestiones prácticas: componían un repertorio que pudieran difundir con relativa facilidad; es decir, en los salones<sup>663</sup>. Se presupone que una mujer encontraría prácticamente imposible poder estrenar una obra de mayor envergadura por falta de medios y de apoyo, ya que, ¿quién se atrevería a invertir en una obra compuesta por una mujer? Por tanto, además de las dificultades para acceder a la formación necesaria, había que vencer las reticencias de editores, empresarios, intérpretes y críticos, como afirma Pilar Ramos:

Si se circunscribían a los géneros considerados como de segunda, más admitidos como femeninos (lieder, música de salón) sus obras podían circular. Pero si trataban esos géneros como masculinos, es decir, preocupándose seriamente de la composición, o si se atrevían por géneros más prestigiosos (cantata, música de cámara, concierto, sinfonía, ópera) las reacciones podían ir desde el sarcasmo hasta la indignación.<sup>664</sup>

Además, como apunta Ana Vega Toscano:

Hay que recordar la necesidad de una infraestructura compleja para poner en pie una partitura en determinados géneros como el sinfónico o la ópera [...] Por ello, las compositoras se han expresado con más frecuencia en el terreno de la música de cámara, de interpretación menos costosa y complicada, pero también terreno de menos reconocimiento por parte del gran público.<sup>665</sup>

A pesar de todo ello, Elson afirma que existen notables ejemplos de grandes formas (sinfonías, poemas sinfónicos, oberturas o suites) entre las composiciones femeninas, además de excelentes obras (tanto en calidad como en cantidad) en el campo de la música de cámara o los conciertos, añadiendo, como no podía ser de otra manera, que la producción de obras pianísticas y canciones es amplísima<sup>666</sup>.

Muchos compositores tampoco abordaron ese tipo de piezas mayores o, teniendo las mismas dificultades para su estreno, renunciaron a ellas. Hoy día son bien conocidos y considerados numerosos autores cuya obra se nutre, básica o incluso únicamente, del mismo repertorio de salón que supone un obstáculo para que las creaciones de las mujeres sean tomadas en serio. Hay que reconocer que ellos suelen ser mucho más prolíficos y habitualmente incluyen alguna obra

663 Véanse las consideraciones de Adkins sobre la formación musical femenina decimonónica, la dedicación docente de las mujeres y sus posibilidades compositivas. Entre otras cuestiones, habla de cómo el piano fomentó la actividad compositiva de las mujeres porque disponían de él, podían estudiar cuando querían y escuchar lo que habían compuesto de forma inmediata (Adkins, P.: *Las mujeres...*, pp. 105 y ss.).

664 Ramos, P.: *Feminismo...*, p. 56.

665 Vega Toscano, Ana: “Dos siglos de compositoras en España”, *Scherzo*, 109, 1996, p. 112.

666 Elson, A.: *Woman's Work...*, pp. 238-239.

“mayor” en su producción, pero esta circunstancia no justifica la injusticia cometida contra ellas al desvalorizar sus composiciones por el hecho de que sean obras “menores”. De este modo, si bien no encumbrados en el pedestal de los grandes nombres, están bien considerados, y muchos recuperados en estudios recientes, autores cuya producción está conformada básicamente por pequeñas piezas de salón, en su mayoría de escasa o mediana dificultad, a menudo dirigidas a los aficionados, lo cual se resalta sin que ello suponga un problema para reivindicar su puesto en la historia de la música de nuestro país<sup>667</sup>.

En cualquier campo siempre habrá obras de mayor y menor calidad. Como afirma Vázquez Tur al clasificar el repertorio para piano en el dirigido a aficionados y el dedicado a profesionales, esta división no “implica necesariamente que existan dos calidades de compositores (de música profesional y no profesional). Las condiciones económicas del autor y las mismas demandas orientaban su labor compositiva”<sup>668</sup>, pero es llamativo que cuando se habla del repertorio de salón en manos de mujeres es despreciado casi por defecto.

Estos trabajos se encuadran en la reivindicación desarrollada durante los últimos años del género de salón, tan denostado y subestimado. Además de reconsiderar la calidad de muchas de las piezas, tampoco se puede desdeñar el papel que jugó en la vida musical del siglo XIX: los considerados grandes compositores bebieron y aprendieron de esas fuentes, y le dedicaron parte de su obra. Por otra parte, Vargas Liñán hace un apunte interesante: el valor de gran parte de este repertorio de salón no reside “tanto en el valor artístico (originalidad, repertorio variado, dificultad técnica) como en su trascendencia sociológica (profusión y alcance social, consumo y volumen de negocio que generaba, recepción del público, moda)”<sup>669</sup>. Sin embargo, parece que esa reivindicación de la que hablamos aún no ha alcanzado plenamente a la producción femenina.

En definitiva, como condensa Ana Bofill:

667 Compositores como Pedro Albéniz, José Miró, Florencio Lahoz, José M<sup>a</sup> Guelbenzu, Manuel Mendizábal, Pascual Galiana, José Inzenga, Sebastián Iradier, Manuel de la Mata, Justo Moré, Martín Sánchez Allú, Adolfo de Quesada, Dámaso Zabalza o José Pinilla entre otros muchos. Véanse por ejemplo Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*; Salas, G.: “Análisis de la balada...”; Nagore, M.: “El lenguaje pianístico...”; Benavides, Ana: *El piano en España desde su introducción hasta Joaquín Turina*, Madrid, Bassus ediciones, 2011; García García, Adriana Cristina: “Los compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal y su afán por instaurar un género operístico español en la segunda mitad del siglo XIX”, *El Canto de la Musa*, N° 7, abril 2012. Afirma Adkins que en la historia de la música se ha incluido a muchos compositores considerados menores, pero las mujeres no han tenido esa opción. Además, hasta que no se escuchan las obras de estas no se sabrá si realmente son menores o no (Adkins, P.: *Las mujeres...*, p. 117).

668 Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*, p. 12.

669 Vargas, B.: “La música en *El Álbum Granadino...*”, p. 437.

Las mujeres que recibieron una formación musical en el siglo XIX, fueron socializadas por convenciones y normas ampliamente masculinas [...] las obras escritas por mujeres han sido apartadas del canon, aunque en su época se les atribuyera la mayor calidad y se equipararan absolutamente a las mejores creaciones de sus contemporáneos [...] sobre todo durante los siglos XVIII y XIX, la represión de la creación femenina fue mayor a pesar de coincidir con el nacimiento de la educación, del liberalismo, de la revolución burguesa y del feminismo.<sup>670</sup>

## 7.2. Perfil de las compositoras

La producción de las compositoras decimonónicas españolas es muy desigual. Hubo autoras muy prolíficas, como Remedios Selva, Soledad Bengoechea, Isabel Prota y Carmena, Penelope Bigazzi o Lluïsa Casagemas y Coll, mientras que de una gran mayoría escasamente se conocen un par de obras. Algunas no parece que dedicaran especiales esfuerzos a la composición. De muchas de ellas apenas encontramos un exiguo número de pequeñas piezas, habitualmente dedicadas a alumnas (e incluso a alumnos) o a profesores. Probablemente, a través de la labor docente algunas canalizaron sus inquietudes compositivas, sin haber podido o querido dedicarse a ello de forma más constante. Pero son muchas las obras que se habrán perdido y, desgraciadamente, nunca sabremos realmente cuál fue el alcance de la creación femenina de esta época. Aun así, los datos que tenemos y las investigaciones en curso y futuras dibujan un paisaje muy diferente del que se podía esperar hace unos años.

La presencia femenina se hace cada vez más visible a lo largo de los años. El acceso a los estudios, la extensión de la afición musical, una mayor tolerancia a que las mujeres desarrollaran sus actividades y una mejor aceptación de sus creaciones debieron animar a muchas de ellas a emprender este camino. Pero no hay que olvidar que en los primeros años de la centuria las posibilidades de darse a conocer eran menores, por lo que no hay que descartar que hubiera una importante producción que haya quedado oculta. De hecho, apenas hemos podido encontrar partituras de este periodo aunque sí alusiones a ellas; sin embargo, disponemos de numerosas obras creadas en años posteriores gracias al incremento de la edición musical y su inclusión en revistas musicales.

La información acerca las compositoras de las primeras décadas del siglo XIX muestra que, en general, eran mujeres pertenecientes a la alta burguesía que recibían una formación musical particular, a menudo con excelentes profesores, en algunos casos pertenecientes al Conservatorio. Es el caso de Paulina Cabrero, Adela Muñoz del Monte y Justiz o Luisa Guerrero de Torres y del

<sup>670</sup> Bofill, A.: "Las compositoras...", pp. 56-57.

Camino. Estrenaban sus obras en las veladas privadas. En las reuniones que realizaban los profesores para mostrar los avances de sus alumnos, se incluían los realizados en el campo de la composición. Un ejemplo es el de Agustina Lanuza, aficionada que celebraba conciertos en su casa, invitada habitual en las mejores veladas de Madrid y alumna de Saldoni:

Sabido es que el objeto principal del Sr. Saldoni en estas reuniones, que tan frecuentemente organiza, es el de hacer oír a sus más aventajadas discípulas, entre las cuales hay algunas muy sobresalientes, y al mismo tiempo dar a conocer algunas de sus composiciones. En el concierto a que nos referimos, el distinguido maestro tenía además otro propósito; el de que se ejecutaran tres piezas, producciones primeras de la ya muy celebrada señorita Lanuza, que a los muchos elogios y aplausos que ha recibido como aficionada cantatriz, añadirá otros nuevos como compositora, en vista de los progresos que en la composición ha hecho en el corto espacio de cuatro meses que lleva de dedicarse a su estudio bajo la dirección del señor Saldoni.<sup>671</sup>

Muchas de ellas tenían contacto con la familia real, interpretando sus obras en los encuentros organizados por esta u otros que contaban con su presencia. Es el caso de Ascensión Martínez, que fue recibida tras el estreno de una de sus sinfonías por parte de la Sociedad de Conciertos:

Ayer tarde fue recibida en audiencia particular por S. A. la Infanta Doña Isabel, la bella y aventajada compositora señorita doña Ascensión Martínez, autora de una bella sinfonía en *la*, cuyo andante alcanzó en su primera audición, que lo fue en el concierto dado por la Sociedad que dirige el maestro Vázquez, el domingo último, un éxito tan grande como merecido.

La Infanta, a quien la señorita Martínez ha dedicado su composición, prodigó a la joven artista grandes elogios, animándola a que prosiga por el camino que tanta gloria la ofrece, y cuyo primer paso ha obtenido un resultado que hace entrever un envidiable porvenir.<sup>672</sup>

Como en este caso, eran numerosas las obras que eran dedicadas a sus miembros, muestra de su admiración, su agradecimiento o la búsqueda de algún favor<sup>673</sup>.

Para muchas de estas compositoras, el disponer de mayores medios y desplegar una incesante actividad como participantes en veladas y como organizadoras en algunos casos, eventos a los que asistían importantes personalidades y que

671 *La Época*, Año V, Nº 1208, 22-2-1853. Una de las piezas era una romanza con letra de Ángela Grassi.

672 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 103, 13-4-1883. Entre otras compositoras que presentaron sus obras ante miembros de la familia real encontramos a Joaquina Ortiz, Paulina Cabrero y Esmeralda Cervantes.

673 Por ejemplo así lo hicieron Dolores Vedruna, Paulina Cabrero, Concepción Cafranga y de Pando, Soledad Bengoechea, María Luisa Vega de Ritter, Ascensión Martínez, Blanca Llisó, Dolores González Mateo, Dolores Malo Paterno y de Vera o M<sup>a</sup> Luisa Chevallier. Con el tiempo la relación con la casa real no se limitó a las mujeres pertenecientes a las clases más altas.

tenían una cierta repercusión, facilitaron que sus piezas fueran conocidas en mayor o menor medida y que, de una u otra forma, haya quedado constancia de ellas. Aun así, pocas eran publicadas, por lo que es difícil conocerlas actualmente. Uno de los casos más visibles es el de Paulina Cabrero, cuyas obras se interpretaban en las reuniones organizadas por su familia en España o en París y Londres, a las que asistían grandes personalidades que mostraron su admiración por el talento de la joven creadora, como Liszt<sup>674</sup>, Rubini, que le pidió que le dedicara una de sus piezas<sup>675</sup>, Pauline Viardot, Donizetti o Meyerbeer<sup>676</sup> y maestros como Valldemosa, Saldoni o Soriano<sup>677</sup>. Algunas de sus partituras sí fueron editadas, siendo anunciadas además con incesantes halagos. El propio Joaquín Espín y Guillén le dedicó un largo y elogioso artículo con motivo de la publicación de la *Primeras inspiraciones musicales*, donde resaltaba que esta obra era “la única producción del sexo femenino que se ha publicado en España, circunstancia notable y que la hemos tenido en cuenta al pasar a analizarlas”<sup>678</sup>, puntualización que, si bien es relevante por el hecho de que Espín y Guillén prestara atención a tal circunstancia, no es cierta, ya que sí se habían editado obras de mujeres anteriormente<sup>679</sup>. Esta omisión ilustra el desconocimiento que había en muchos entornos acerca de la producción femenina.

En los anuncios de las obras de la autora estas no solo eran muy celebradas, sino que alguna publicación incluso presumía de haber sido la primera en valorarla:

[Paulina Cabrero] ha justificado con esta nueva publicación, que era merecido el buen nombre que se ha alcanzado como compositora. Nosotros nos complacemos en ser los primeros que la rindamos tan sinceras alabanzas por este álbum [...] y en el que reconocemos la inspirada joven que no hace un año nos ofreció sus primeras inspiraciones musicales, en las que reveló tanto gusto y talento para el arte.

674 *El Heraldo*, Nº 760, 24-11-1844; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 12, 9-2-1851.

675 En concreto, *Il Trovatore* (*Correo de los Teatros*, Año I, Nº 11, 2-2-1851).

676 *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 12, 9-2-1851.

677 *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 14, 23-2-1851.

678 Espín y Guillén, Joaquín: “Primeras inspiraciones musicales de la señorita Doña Paulina Cabrero y Martínez”, *La Iberia Musical*, Año I, Nº 27, 3-7-1842. Unos meses antes, Soriano Fuertes dedicó en la misma publicación una reseña sobre la velada organizada por el padre de la compositora, en la se presentaron otras piezas de la misma, algunas de las cuales son descritas por el autor (*La Iberia Musical*, Año I, Nº 18, 1-5-1842).

679 Ciñéndonos al siglo XIX, ya se habían editado, entre otras, varias piezas de María Dolores Estepar de Acedo Rico en 1817 y los *Ensayos músicos para piano forte* de María del Carmen Hurtado Torres en 1802. En 1833 se anunciaba la venta de varias obras de Nicasia Picón (*Diario de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 103, 13-4-1833). María Dolores Vedrúna (1810-¿?), con poco más de diez años, estrenó en Barcelona, aunque no tenemos datos de si fueron publicadas, una *Sinfonía* en 1821 y un *Aria* en 1822 (González Ribot, M<sup>a</sup> José; Gutiérrez Dorado, Pilar; Marcos Patiño, Cristina: “Catálogo de compositoras españolas”, en A. Álvarez: *Compositoras españolas...*, 2008, p. 505). Pocos meses antes del artículo de Espín y Guillén Teresa Rodajo había estrenado su *Sinfonía*, aunque no tenemos constancia de que fuera impresa.

Las canciones que hoy publica, son de un género enteramente opuesto a las tristes y melancólicas baladas que escribió entonces; mas no las ceden en brillantez en los motivos, en ligereza y originalidad en los cantos, y en la armonía y novedad en los acompañamientos [...] Deseamos que estas canciones se popularicen, pues ellas serán los mejores apologistas del talento de la señorita doña Paulina Cabrero, a quien damos nuestra enhorabuena por su nuevo álbum filarmónico.<sup>680</sup>

Como en el caso de esta compositora, fueron muchas las obras de mujeres que tuvieron una importante recepción y un cierto éxito sin que hayan trascendido posteriormente.

Apenas tenemos referencias de obras compuestas por alumnas del Conservatorio hasta pasada la mitad del siglo. Aunque en los primeros años de la existencia del centro las jóvenes asistían a las clases de armonía y composición, tenemos pocos datos acerca de su posible dedicación a este campo. Entre ellos, en 1833 se anunciaba la venta de “Dos nuevas mazowrkas [sic] y galops para piano forte, compuestas por la Sra. doña Nicasia Picón”<sup>681</sup> y en 1849 la de una cavatina de Josefa Pieri dedicada a su amiga y compañera Florentina Campos<sup>682</sup>. También podemos situar en los años cuarenta la canción con acompañamiento para piano titulada *El genio*, de Fanny Cambroneró<sup>683</sup>. Es muy probable que la producción fuera mayor, pero las escasas posibilidades para publicarlas o difundirlas se perfilan como causas del actual desconocimiento al respecto. La implicación de estas antiguas alumnas en diversas asociaciones se manifiesta en el estreno de una sinfonía de Teresa Rodajo en 1842 en la apertura del nuevo local del Museo Lírico, Literario y Artístico, de cuya sección de música era socia<sup>684</sup>.

A partir de los años cincuenta empezamos a encontrar piezas editadas tanto de mujeres consideradas aficionadas como de artistas conocidas. El desarrollo de la impresión musical hace que tanto unas como otras incrementen sus publicaciones<sup>685</sup>. Aunque muchas partituras son difíciles de datar, se puede observar

680 *El Reflejo*, Nº 19, 11-5-1843.

681 *Diario de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 103, 13-4-1833.

682 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 715, 16-10-1849. Nicasia Picón, Josefa Pieri y Florentina Campos ingresaron en el Conservatorio el año de su creación.

683 Fanny Cambroneró estudió piano y composición en el Conservatorio durante estos años. Era hermana del Carlos Cambroneró, autor de *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Su familia celebraba veladas musicales semanales en las que participaban importantes profesores e intérpretes, entre quienes se encontraba Barbieri, que estudió en el Conservatorio en la misma época que Fanny, y que allí compuso algunas de sus obras (Cambroneró, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 299).

684 *La Iberia Musical*, Año I, Nº 21, 22-5-1842.

685 Según Gosálvez, existe “una diferenciación bastante clara entre las dos mitades del siglo, tanto por las consideraciones histórico musicales, como por el aspecto tecnológico de la edición [...] El límite cronológico se puede establecer hacia los años cincuenta-sesenta y coincide con el comienzo de actividad de numerosos editores musicales” (Gosálvez, C. J.: *La edición musical...*, p. 45).

el aumento de obras de mujeres impresas a lo largo de los años sesenta<sup>686</sup>, multiplicándose en los años setenta y especialmente en los ochenta. Otro hecho que influyó en la difusión de su música fue la proliferación de suplementos musicales en diferentes revistas, algunas con una orientación cultural o filarmónica, otras específicamente femeninas. Si bien esta iniciativa ya se daba en los años treinta, gracias al desarrollo de la prensa y de los hábitos culturales y sociales disfrutó de un gran impulso en las décadas posteriores. No solo las publicaciones femeninas acogían la producción de estas mujeres. Obras de Penelope Bigazzi<sup>687</sup>, Flora Noriega, Blanca Llisó, Dolores González Mateo, Laura Zurita, Justa Camús o Carlota Pintado fueron incluidas en *La Correspondencia Musical*, *La España*, *El Artista* o *Crónica de la Música*, en las que también aparecían obras de compositores tan conocidos como Teobaldo Power, Apolinar Brull, Dámaso Zabalza, Antonio Peña y Goñi, Pablo Sarasate, Chopin o Godefrid. En algunos casos se incluían las cubiertas para organizar un álbum musical con las partituras publicadas a lo largo del año. La costumbre de crear estos álbumes musicales para uso doméstico<sup>688</sup> ha permitido encontrar partituras de compositoras junto a las de autores reconocidos, prueba de que gozaban de cierta popularidad<sup>689</sup>.

Sin duda también influyeron otros factores como la expansión de la enseñanza musical entre todas las capas sociales y la mayor presencia femenina en los campos de la interpretación y la docencia. El desarrollo de los salones, que amplió las posibilidades de las mujeres para darse a conocer como intérpretes, también otorgó oportunidades para presentar sus obras. Es el caso de las pianistas María Luisa Chevallier o Blanca Llisó. Entre las que interpretaba la primera en

686 Por ejemplo, las consideradas aficionadas Joaquina Alonso y Alejandra Argüelles Toral y Hevia, alumnas de Saldoni, la precoz pianista italiana asentada en España Penelope Bigazzi o Cesárea Zafra Mora, primer premio de órgano.

687 En la publicación de su habanera *Higuanama* en *El Artista* se añade al título “por Bigazzi”, un nuevo caso de omisión del nombre de pila, lo que enmascara la condición de mujer de la autora. Menos probable, aunque no imposible, nos parece que fuera tan conocida que resultara innecesario añadir el nombre de pila (*El Artista*, Año III, Nº 18, 15-10-1868).

688 Los criterios para la recopilación de obras eran diversos. Por ejemplo, hemos encontrado obras de Eloísa Parra y Gil en una compilación de piezas para piano de autores españoles (RCSM: Casal Chapí 2481).

689 Por ejemplo, hemos encontrado obras de Eloísa Parra y Gil en el citado álbum de piezas para piano de autores españoles, con Isaac Albéniz, Anselmo González del Valle, Apolinar Brull, Adolfo Quesada, C. M. Zabala, Eduardo Ximénez, Gregorio Mateos y José Jordá; de María Isabel Protá y Carmena y Dolores González junto a otras de Gounod, Krüger, Adolfo de Quesada, Wagner, Chopin, Godefrid, D. Zabalza, T. Power, J. Leybach, G. Lange, J. Blasco, A. Peña y Goñi, M. Marqués y P. Sarasate (RCSM: 1/1590) o de Julia Ruiz Salom, Mercedes de Argila Niquis, María Luisa Rodríguez, Angelina Kolb Ayala y Carmina Durán en álbumes de salón junto a obras de E. Granados, F. Pedrell, R. Villar, M. Marqués, J. Blasco, R. Goberna, Luis Leandro Mariani, A. Nicolau, Antonio Llanos, E. Serrano, E. Bru, Juan Alsina, J. M. Alvira, E. Sabate Parellada, Julián Martínez Villar, Julio Pérez Aguirre, Juan Bautista Estradé, Cándido Candi, E. Bosch i Humet, Juan Goula, C. Martínez Imbert, R. Wagner o Haendel (RCSM: 1/2891).

sus conciertos quizás la que alcanzó un mayor éxito fue su *Sonata en Do menor*. Su inclusión en el programa que interpretó en el Ateneo en 1890 fue destacada en varias reseñas: “Pero los aplausos del público fueron aún mayores, para premiar los méritos de la joven pianista, cuando interpretó un *Nocturno* de Chopin y una sonata en do menor, obra de la misma Srta. Chevalier, que alcanzó, todo sea dicho, un merecido triunfo”<sup>690</sup>. Blanca Llisó dio una serie de conciertos en México, celebrando la prensa de este país sus dotes como intérprete y como compositora, de lo cual se enorgullecían algunas publicaciones españolas:

La notable y acreditada revista literaria y artística de Méjico El Álbum de la Mujer, publica al frente del último número que hemos recibido un hermoso retrato de nuestra joven compatriota la distinguida artista señorita doña Blanca Llisó y Martínez, cuyo precoz dominio del piano y cuyas inspiradas composiciones, llenas de verdadero sentimiento y de exquisito gusto, la han conquistado un nombre verdaderamente envidiable para cuantos se dedican al cultivo de la música.

A este retrato acompaña una excelente biografía firmada por la popular y elegante escritora doña Josefa Pujol y Collado, en la cual se hace cumplida justicia a las relevantes dotes de nuestra ilustre conterránea.

Felicitemos cordialmente a la señorita Llisó y a su distinguida familia, para quienes ha de ser indudablemente grato el juicio que acerca de la artista española formulan los extranjeros.<sup>691</sup>

Por otra parte, el espectacular aumento de la actividad docente femenina estimuló a muchas de estas profesoras a componer numerosas obras, con frecuencia dedicadas a sus alumnos<sup>692</sup>.

Su creciente incursión en este terreno incluso animó a algunas a presentarse a diversos certámenes, de algunos de los cuales resultaron ganadoras. Como ejemplos, dos convocatorias dispares. María Isabel Prota y Carmena obtuvo el primer premio en el concurso celebrado en Salamanca con motivo del centenario de Santa Teresa en 1882, quedando en segundo y tercer lugar dos hombres. Una noticia relativa al evento, sin alusiones al sexo de los concurrentes, muestra la fama que ya disfrutaba la autora:

El primero a la señorita de Prota y Carmena, discípula del reputado maestro Jimeno y conocida ya ventajosamente en Madrid en el arte musical religioso; el segundo al Sr. D. Juan Carreras, compositor de distinguidas condiciones artísticas; y el tercero a D. Enrique Camon, profesor de las escuelas Pías de Valencia.<sup>693</sup>

690 *La Época*, Año XLII, N° 13533, 28-4-1890. Véanse también *El Liberal*, Año XII, N° [ilegible], 28-4-1890 y *La Iberia*, Año XXXVII, N° 11956, 28-4-1890.

691 *El País*, Año I, N° 120, 19-10-1887.

692 Algunas de las alumnas del Conservatorio dedicadas a la docencia y que se acercaron a la creación fueron Dolores González Mateo, Gloria Melgar y Sáez, Concepción Díaz y Castro o Consuelo Mojados.

693 *Crónica de la Música*, Año V, N° 216, 8-11-1882.

En un evento de diferente naturaleza, los Juegos Florales celebrados en Murcia en 1883<sup>694</sup>, dos premios de la sección de música recayeron en dos mujeres, por sendos vals: Teresa Giménez Lafuente ganó la Rama de Laurel por *¡Seré premiado!* y Concha Rodríguez<sup>695</sup> el accésit por *El revoltoso*<sup>696</sup>.

Diversas circunstancias por tanto permitieron a las mujeres ir ampliando paulatinamente su campo de actuación.

Entre las creadoras relacionadas con el Conservatorio no todas estudiaron composición. Entre las que sí lo hicieron se encuentran Dolores López Becerra, Ascensión Martínez Ramírez, Eloísa Parra y Gil o Laura Zurita, pero en el caso de muchas otras no fue así. Es posible que cuando eran estudiantes no les atrajera esta materia porque la consideraran demasiado ardua, porque primaran otros intereses o porque tuvieran la inquietud pero las condiciones del entorno las desanimaran. Aun así, este hecho no las frenó cuando más tarde otras circunstancias las impelieron a crear su propia música. Desconocemos si trataron de paliar las posibles carencias a través de clases privadas o en otros centros. En cualquier caso, los estudios recibidos en el Conservatorio les servían como carta de presentación, detallándose en ocasiones en las partituras que habían sido premiadas en él<sup>697</sup>.

### 7.3. Producción de las compositoras y su recepción

La dedicación a uno u otro género musical por parte de las compositoras es bastante desigual, así como sus posibles causas. Para comprender mejor esta producción es también relevante analizar su recepción. El hecho de que la mayoría de sus obras se interpretaran en entornos privados o semiprivados hace muy difícil comprender el alcance de su popularidad. Aunque muchos de estos actos eran reseñados en la prensa, muchos otros no lo eran, por lo que la visibilidad de sus actividades es muy limitada. Con todo, no son escasas las apariciones de compositoras en diversas publicaciones. Llama especialmente la atención el hecho de que en pocas ocasiones se hace alusión a su condición de mujeres,

694 Se concedían dos premios en la sección de Música para las dos modalidades de composición: Rama de Laurel, para un "Vals para piano, de mediana ejecución, con introducción y coda" y Objeto de arte, para "Melodía para barítono con acompañamiento de piano con libertad de letra, género, estilo y dimensiones" (Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. 1, p. 586).

695 Creemos que esta autora puede ser Concepción Rodríguez Millán (1867-¿?), primer premio de composición en el Conservatorio en 1889.

696 Hubo una mención honorífica para Manuel Benavente y su *Al borde del arroyo*. En la modalidad de canto y piano todos los premiados fueron hombres (Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. 1, p. 586).

697 Por ejemplo, Carlota Pintado aparece como "Primer premio de piano" en su partitura *Gumersinda. Polka elegante*.

mostrando que un sector de la sociedad respetaba y valoraba sus posibilidades creadoras.

La mayoría de las obras compuestas por mujeres pertenece al repertorio de salón. La querencia por este tipo de obras no deja de ser el reflejo de gran parte de las composiciones de la época, marcada por las exigencias del público de salones y veladas. No cabe duda de que era un entorno muy feminizado. Que ellas eran las destinatarias de una gran parte de las piezas compuestas para tal propósito lo demuestran las numerosas obras que les eran dedicadas, aunque no es desdeñable el corpus dedicado a hombres. Entre ellas es habitual encontrar a discípulas de los compositores -o compositoras-, intérpretes de prestigio, aficionadas o maestras. Matía Polo destaca la predilección de José Inzenga por titular sus obras con nombres femeninos, lo que la autora justifica en la “conexión que el compositor realiza del instrumento con el mundo de lo femenino, situando su escritura próxima a las cualidades asociadas al género, como son la dulzura, la expresión contenida o la rítmica de bailes, entre otros elementos”, añadiendo que “las dedicatorias se relacionan con la interpretación del piano por la mujer en el entorno de vida doméstica de los salones, a quien iban dirigidas la mayor parte de las composiciones para piano o para canto y piano”<sup>698</sup>.

Este contexto familiar y un tipo de obras que conocían bien propiciaron que el grueso del repertorio creado por mujeres se nutriera de obras de salón, preferentemente para piano solo o canto y piano. Un somero repaso a las obras a las que hemos accedido permite extraer algunas conclusiones acerca de este repertorio.

Las compositoras van incorporando las formas musicales de moda según van imponiéndose, si bien muestran mayor propensión por unas que por otras. A pesar de la predilección a lo largo de todo el siglo por las obras para piano a cuatro manos y los arreglos sobre temas de ópera, encontramos en la producción femenina pocos ejemplos. Apenas localizamos tampoco obras de inspiración española; las canciones españolas habituales en la primera mitad del siglo y las danzas y aires nacionales que fueron impregnando la producción a lo largo de los años según se gestaba el nacionalismo no parecieron interesar excesivamente a las compositoras<sup>699</sup>.

698 Matía Polo, Inmaculada: “De las danzas de salón al romanticismo de Chopin. La música para piano de José Inzenga (1828-1891)”, en Luisa Morales; Walter A. Clark (eds.): *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, Almería, Asociación cultural LEAL, 2009, p. 50. También Vargas Liñán justifica el destino femenino de la mayoría de las obras publicadas en suplementos musicales de revistas en la preeminencia de repertorio de salón, propio de los entornos a los que se circunscribía la mujer burguesa, y en “la presencia de numerosos títulos de obras y dedicatorias con nombres de mujer” (Vargas Liñán, B.: “El suplemento musical...”, p. 474). Ramos recuerda que los valeses de Chopin estaban dedicados a mujeres (Ramos, P.: *Feminismo...*, p. 103).

699 Paulina Cabrero (*Ecos de alegría: seis canciones españolas*, Madrid, Establecimiento de Lodre, 1843.

Las escasas obras localizadas compuestas las primeras décadas del siglo siguen la tendencia predominante: minuetos (que siguen apareciendo puntualmente durante toda la centuria), contradanzas, galops y, en menor medida, vals. Será sin embargo esta danza la forma preferida a lo largo del tiempo: entre las obras localizadas, son las que se encuentran en mayor número, tendencia que continuará los primeros años del siglo XX. Al entrar en este, encontramos con frecuencia el vals-boston. También fueron recurrentes la polca y la mazurca, junto a la polca-mazurca, la redowa o el schottisch, especialmente a partir de 1860; estas formas empezaron a popularizarse en España a finales de la década de los cuarenta<sup>700</sup>, yendo en este caso las compositoras con cierto retraso<sup>701</sup>. En los años cincuenta y sesenta se introduce el repertorio criollo: contradanzas americanas, contradanzas habaneras o habaneras<sup>702</sup>, ritmos que sí asimilaron con cierta prontitud, de los cuales encontramos numerosos ejemplos a partir de 1860<sup>703</sup>.

Son frecuentes los títulos alusivos a sentimientos o a dedicatarios, sin que se especifique, normalmente, el género de las obras.

Los géneros intimistas, más afines al repertorio romántico europeo y alejado de las fantasías operísticas, del virtuosismo fácil de salón y de las piezas más comerciales, introducidos en España por Masarnau pero cultivado de forma restringida hasta la segunda mitad del siglo<sup>704</sup>, aunque sin alcanzar el furor de estas, y entre los que encontramos diversas formas y nombres, como nocturno, balada, romanza sin palabras, melodía para piano, meditación, *pensée* poético, lied para piano o confidencia<sup>705</sup>, barcarola, capricho o scherzo, entre otros, también fueron del gusto de las compositoras. Aunque hemos encontrado algunos ejemplos que se pueden datar a finales de los cincuenta y los sesenta<sup>706</sup>, se multiplican en los ochenta.

---

Encontramos un análisis de estas piezas en Alonso, C.: *La canción lírica...*; Enriqueta Domenech (*Trozos flamencos*, Sevilla, Enrique Bergali Leipzig Gravé et Imp. par C.G. Röder ¿1860?, que incluye, entre otras piezas, Seguidillas gitanas, Panaderos, Malagueñas granadinas); Laura Romea (que compuso la letra y la música y publicó, ya en 1914, el zortizico *Lejos de España*, Madrid, Faustino Fuentes); Carmina Durán (*Jota*, en *Álbum de salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, Año V, 1901).

700 Nagore, M.: “El lenguaje pianístico...”.

701 Encontramos danzas de este tipo en el repertorio de Concepción Cafranga y de Pando, Penelope Bigazzi, Ángela García, Concha Díaz y Castro, Blanca Llisó, Dolores González Mateo, Elisa de Álamo, Carolina Élola, Carlota Pintado, Sofía Vela de Arnao o María Luisa Rodríguez.

702 Nagore, M.: “El lenguaje pianístico...”; Salas, G.: “Análisis de la balada...”; Alonso, C.: “Los salones: un espacio musical...”.

703 Por ejemplo en Penelope Bigazzi, Ángela Pasquet o Eloisa D’Herbil.

704 Véanse los diversos trabajos de Gemma Salas Villar acerca de Masarnau y el piano romántico en España.

705 Salas, G.: “Análisis de la balada...”, p. 777.

706 Por ejemplo, Penelope Bigazzi: *Los españoles rogando a Dios por el Ejército de África*, nocturno para piano, op. 8, Madrid, Casimiro Martín, [1859]; o el ya citado de Justa Camús Aguado: *Nocturno* (Estudio de Franz Schubert), en *El Artista*, Año III, Nº 2, 15-6-1868.

En algunos casos especifican que son obras para “concierto”, haciendo una clara diferenciación con el repertorio de salón<sup>707</sup>.

El repertorio de salón para canto se articula principalmente en canciones, romanzas, serenatas, baladas y melodías para voz y piano.

Es habitual encontrar anuncios sobre la venta de este tipo de piezas y comentarios positivos que no aluden al sexo de sus autoras: “Una conocida casa editorial de Madrid ha publicado una preciosa tanda de valeses titulada *El Cactus*, de la que es autora la inspirada compositora y distinguida pianista señorita D<sup>a</sup> Blanca Llisó”<sup>708</sup>.

No podemos descartar que a los prejuicios se impusiera en ocasiones la cortesía. También puede resultar ambiguo el uso de determinado vocabulario que, si bien es habitual e inevitable en la época ligado a la feminidad, podría interpretarse como condescendiente. Nos referimos a calificativos como preciosas, inspiradas, delicadas, etc. Ilustramos esta idea con un ejemplo de Blanca Llisó<sup>709</sup>. En una de sus primeras apariciones como compositora se adivina, en efecto, cierta indulgencia, pero en este caso consideramos que se debe más a su juventud que al hecho de que fuera mujer:

*Nubes* es el título de una preciosa polka que ha publicado la señorita Blanca Llisó y Martínez, discípula de Zabalza. La señorita Llisó, que sólo tiene catorce años, es digna de aplauso. Su composición es muy inspirada y revela excelentes disposiciones que cultivadas con el estudio prometen obras de mayor empeño. Nuestra enhorabuena a la joven compositora.<sup>710</sup>

Estas alusiones son habituales en las obras femeninas. Una de sus destinatarias fue Paulina Cabrero, de la que sin embargo encontramos también una descripción que se desvía del lenguaje usual:

Paulina es grande por su capacidad y grande por su ingenio. Sus facultades físicas, como sus facultades intelectuales, su organización perfecta, en una palabra, para la música, son de lo más admirable y sorprendente que puede hallarse. Su entusiasmo por el arte y su aplicación al estudio rayan en frenesí.<sup>711</sup>

Otro campo en el que abunda la producción femenina es la música religiosa.

707 Se especifica en algunas obras de Penelope Bigazzi, Blanca Llisó, Paulina Buxó, Soledad Bengoechea o Eloísa de la Parra y Gil.

708 *El Liberal*, Año VI, N° 1770, 20-5-1884.

709 Blanca Llisó, primer premio de piano y armonía en 1884 en el Conservatorio de Madrid -entonces Escuela Nacional de Música-, donde también asistió a la clase de composición.

710 *El Liberal*, Año V, N° 1358, 5-4-1883. En otras referencias esta artista (y a menudo otras) figura como “inspirada compositora y distinguida pianista” (*El Liberal*, Año VI, N° 1770, 20-5-1884; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, N° 10555, 14-2-1887).

711 *Correo de los Teatros*, N° 14, 23-2-1851.

La influencia de la Iglesia era especialmente intensa en el caso de las mujeres. Su pertenencia a diversas asociaciones religiosas con diversos fines era casi obligada en las clases medias y altas. Muchas creadoras aprovecharon esta situación; según Sánchez de Andrés, “las compositoras del XIX amortizaron esta imposición creando piezas para ser interpretadas y escuchadas en la liturgia y en actos públicos religiosos de distinto tipo”<sup>712</sup>.

Esta autora ilustra la presencia femenina en la música religiosa citando a Lluïsa Casagemas, Paulina Cabrero, Asunción Martínez Ramírez y Soledad Bengoechea. Podemos añadir a Concepción Cafranga y de Pando, Eloïsa D’Herbil, Sofía Vela de Arnao, Isabel Güell, Gloria Melgar y Sáez, Dolors Nonó, María Luisa Sáez, Elisa Temprano, Remedios Selva y Torres o María Isabel Prota y Cármena, la más prolífica<sup>713</sup>. La biografía de esta última, publicada por *La Correspondencia Musical* cuando apenas tenía treinta años, destaca su sexo, su gran formación y su dedicación al estudio, ajena a otras tentaciones:

[algunas de sus obras] son dignas de figurar entre los reputadísimos compositores de música sagrada [...] y se confirman más y más [las afirmaciones anteriores] no solo por razón de su sexo y de haber gastado en el estudio más asiduo los mejores tiempos de la juventud, que suelen ser empleados por esta para la satisfacción del placer y ociosidad, sino que también porque la Srta. Prota, que en el terreno musical es una verdadera artista, cuenta además con dotes de ilustración no comunes [...]<sup>714</sup>

Continúa describiendo su vida repartida en sus “ideales religiosos”, su dedicación a la música y sus padres, siendo así

menos violento creer que una señorita joven, de esmerada educación, de posición desahogada, con familiar trato en sociedad escogida, y contando con medios más que suficientes para poder brillar en cualquiera de los terrenos en que se manifiesta el arte encantador de los sonidos, se resista en un todo a escribir otras obras que las consagradas al culto de Dios; y juzgándose completamente feliz con sus modestas aspiraciones, sonría, entre afable y burlona, al oír lamentar su decisión respecto a un punto que es objeto de debate para sus amistades.<sup>715</sup>

Este texto demuestra que hubo compositoras conocidas a las que se les dedicaban largas reseñas y biografías y que luego no han trascendido. El que en este caso se exalte el carácter e inclinaciones piadosas de la autora parece, bajo los parámetros de la época, en una interpretación quizás un tanto extrema, dar una

712 Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”, p. 66.

713 Estudió con los profesores del Conservatorio Teresa Roaldés y contrapunto y fuga, instrumentación y órgano con Ildefonso Jimeno de Lerma. Compuso más de cien obras, casi todas ellas religiosas (*La Correspondencia Musical*, Nº 207, 18-12-1884).

714 Ibidem.

715 Ibidem.

mayor credibilidad a su actividad compositiva.

En cuanto a las características de la producción religiosa femenina, aunque la mayoría se compone de obras de pequeño formato, a voces solas o con acompañamiento de órgano o pocos instrumentos (violín, violoncello, contrabajo...) no es infrecuente que incluyan orquesta<sup>716</sup>, lo que las acerca a géneros y procedimientos compositivos, como la instrumentación, en los que su capacidad ha sido cuestionada. El estreno de una de estas obras nos ofrece algunas consideraciones al respecto: la *Misa a cuatro voces y orquesta en Mi*<sup>717</sup> *bemol mayor* de Soledad Bengoechea, que fue objeto de numerosas reseñas que la analizaron y vertieron críticas muy positivas:

[...] trabajo excelente de una joven que da con él sus primeros pasos en la difícilísima carrera del arte en la composición musical, obra en todos conceptos recomendable, tanto por el estilo como por el pensamiento [...] Los motivos todos son de un exquisito gusto y empleados con gran sobriedad a mayor abundamiento; el colorido general es delicado, sin que por esta razón excluya, a pesar de una gran variedad en sus ritmos, la dignidad, la unción religiosa, ni la severidad tan recomendada en toda clase de solemnidades eclesiásticas [...] sabe emplear con acierto el *tutti*, en cuyos casos las voces y la orquesta forman un conjunto de lo más brillante que darse puede, tanto más grandioso, cuanto la autora obedece en este caso al texto sagrado, y no a ese pueril deseo, hoy tan de moda en ciertos compositores, de producir contrastes más o menos bellos, o de hacer lo que se entiende entre los malos maestros *efecto*.<sup>718</sup>

716 Concepción Cafranga y de Pando: *Benedictus a solo de contralto y acompañamiento de orquesta*, Madrid, A. Romero, [1884]; Ascensión Martínez Ramírez: *Stabat Mater para cuarteto y para coros con orquesta* (citada en Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 288); Isabel Prota y Cármena: *Gozos a S. Francisco de Asís para voces y orquesta* –y muchas otras–; Elisa Temprano: *Salve a voces y orquesta*.

717 En algunos estudios recientes aparece la tonalidad de si bemol, pero en todas las reseñas aparecidas con motivo de su estreno aparece mi bemol.

718 *El Artista*, Año II, N° 1, 7-6-1867.



**Imagen 36. Soledad Bengoechea<sup>719</sup>**

Otra crítica sobre la misma obra muestra algunas reflexiones acerca del papel de las mujeres en la composición. Se aprovecha la ocasión para hacer algunas consideraciones sobre el bello sexo y las artes en general y la música en particular, destacando su importante papel en el canto, a lo que se añade:

pero si en este ramo las mujeres se han colocado a gran altura, en otros la mujer no ha figurado como debiera, y no porque el bello sexo no posea todos los requisitos y cualidades necesarias para sobresalir en trabajos intrincados y difíciles, como la composición musical, pues de ello tenemos un ejemplo reciente en una misa ejecutada hace muy poco en la iglesia del Carmen, durante la función de la asociación de Santa Rita, misa compuesta por la señorita doña Soledad Bengoechea.<sup>720</sup>

Tras un positivo análisis de los aspectos musicales de la obra, se anima a la autora y se alude de nuevo al progreso femenino:

Reciba, pues, nuestro más sincero parabién la señorita Bengoechea, y continúe cultivando con constancia el género religioso, en el que acaba de dar una muestra de su gran disposición y talento, segura de que merecerá bien del arte y de los amantes del progreso intelectual del bello sexo.<sup>721</sup>

La producción sinfónica, aunque menor que el repertorio de salón y la música religiosa, y mejor considerada que estos otros géneros, también ocupa un lugar relevante entre las creaciones femeninas, sin que ello provocara especial

<sup>719</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, Nº 24, 4-6-1889.

<sup>720</sup> “Misa a cuatro voces de la señorita doña Soledad Bengoechea”, *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 22, 2-6-1867.

<sup>721</sup> *Ibidem*.

asombro en las reseñas encontradas. Se percibe una cierta tibieza en la recepción de la *Sinfonía* que compuso Teresa Rodajo para la inauguración del nuevo local del Museo Lírico, Literario y Artístico: “[comenzó la función] con una sinfonía a toda orquesta, compuesta por la señorita doña Teresa Rodajo, socia de la sección de música, composición de mérito que agradó a los espectadores”<sup>722</sup>. Mayor entusiasmo encontramos años después en la interpretación de otra sinfonía, la segunda de Ascensión Martínez Ramírez<sup>723</sup>, en la inauguración de la Sala de Conciertos de los Montano, evento en el que participaron importantes músicos como Arín, que interpretó con ella la obra, Gomis, Mirecki o Espino: “La señorita doña Ascensión Martínez nos dio a conocer su *Segunda sinfonía en mi*, transcrita para piano y armonium. Es una obra inspirada que contiene grandes belleza[s] y revela los grandes adelantos que su autora ha realizado en [sic] algún tiempo a esta parte”<sup>724</sup>. Hay que citar de nuevo a Soledad Bengoechea, dos de cuyas composiciones fueron también interpretadas por la Sociedad de Conciertos, *Sybille* (en 1875) y *Marcha triunfal* (en 1881)<sup>725</sup>. Por su parte, la orquesta de la Unión Artístico Musical tocó dos obras de Banca Llisó<sup>726</sup>. Aunque de manera casi anecdótica, encontramos piezas de compositoras en el repertorio de algunas de las principales orquestas de la época.

Otro campo en el que encontramos una importante producción femenina es el militar y político. Además del sentimiento patriótico, demuestran que había un cierto interés por los hechos más relevantes acaecidos en su momento. Si bien hallamos algunas piezas con un carácter militar propiamente dicho<sup>727</sup>, en la mayoría de los casos se utilizan formas de salón con títulos alusivos a los hechos que se quieren destacar. Encontramos así, por ejemplo, a Penelope Bigazzi<sup>728</sup>,

722 *La Iberia Musical*, Año I, Nº 21, 22-5-1842.

723 Lacal afirma en su *Diccionario...* que esta compositora, entre otras obras, compuso una sinfonía. Como hemos podido comprobar, fueron al menos dos. La primera la había estrenado la Sociedad de Conciertos en abril de 1883 y fue interpretada poco después en una audiencia particular de la infanta doña Isabel (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 103, 13-4-1883).

724 *Aragón Artístico*, Año III, Nº 60, 30-V-1890. Sobre este acto, ver también Tellería, A.: *Informe...*

725 *La Época*, Año XXVII, Nº 8205, 10-4-1875; *Crónica de la Música*, Año IV, Nº 139, 18-5-1881; *La Correspondencia Musical*, Nº 160, 24-1-1884. La *Marcha triunfal* también había sido interpretada por el primer regimiento de ingenieros, dirigidos por Maimó, en 1875 con motivo de la entrada del rey, a quien estaba dedicada (*La Iberia*, Año XXII, Nº 5610, 6-1-1875).

726 Las obras fueron *Pensamiento poético* y *Minuetto*; la orquesta estuvo dirigida por Goula (*El Día*, Nº 3921, 28-3-1891; *El Día*, Nº 3922, 29-3-1891). Hemos encontrado una alusión a que dos obras de Blanca Llisó fueron interpretadas por la Sociedad de Conciertos (*El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Nº 22, 14-6-1893), pero debe ser un error y probablemente se refiere a la Unión Artístico Musical.

727 Por ejemplo, la obra de Pepita López *El Triunfo de la República. Himno federal*, Madrid, Calc. de Lodre. [1873]. Hay varias versiones: para banda militar, para voz y piano y para voces solas.

728 *Los españoles rogando a Dios por el Ejército de África*, nocturno para piano, op. 8, Madrid, Casimiro

María y Catalina Gallegos<sup>729</sup>, Blanca Lozano<sup>730</sup> o Remedios Selva y Torres<sup>731</sup>. Entre la exaltación patriótica y el interés por los avances científicos podríamos situar las obras de Blanca Lozano sobre el submarino Peral<sup>732</sup>. Sobre alguna de ellas podemos leer: “La distinguida compositora doña Blanca Lozano y Mena, ha escrito y puesto a la venta una pieza para canto y piano, titulada *El triunfo de Peral*, dedicada al ilustre marino de este apellido. Es seguro que obra de tanta oportunidad como mérito ha de lograr un éxito envidiable”<sup>733</sup>.

En el género lírico, a pesar de haber sido considerado aparentemente alejado también de las capacidades e intereses de las creadoras, encontramos varias zarzuelas y composiciones similares bajo distintos nombres, como juguete lírico o comedia lírica, que otorgaron fama a sus autoras. Sin embargo, en una lista de obras de teatro con música entre 1835 y 1885 elaborada por Barbieri y publicada en *La Correspondencia Musical*<sup>734</sup> solo aparecen dos mujeres: Soledad Bengoechea<sup>735</sup> y Natividad Rojas, aunque hubo otras en este periodo<sup>736</sup>. De la segunda<sup>737</sup>, gran éxito tuvo *Una apuesta en la noche de San Juan*<sup>738</sup>, estrenada en 1865 en el Teatro del Circo:

Esta señorita, ya muy conocida desde que se presentaba a cantar en el antiguo Liceo, de que tan gratos recuerdos conservan las personas que asistían a sus reuniones, ha demostrado anoche que, si como cantante supo conquistar muchos aplausos, puede alcanzar muchos más como poetisa y como compositora de mú-

---

Martín, [1859]; *Saludo a Madrid*, polka-mazurka para piano, op. 13, Madrid, A. Romero, [1860]; *El sitio de Tetuán*, polka militar, Madrid, Casimiro Martín, [1860], arreglada posteriormente para banda militar (Madrid, Calc. de Echevarría, 1860).

729 En su *Álbum musical para arpa o piano* (Madrid, Imp de Enrique Abad, 1868) encontramos títulos como “Viva el general Prim: danza americana para arpa o piano”, “Viva el libertador de España: Marqués de los Castillejos”, “Viva la Marina española: danza americana para arpa o piano” o “Viva la soberanía nacional: vals para arpa o piano”.

730 *¡¡ Viva el Ejército español!!*, paso-doble para piano, Madrid, Zozaya, [1889].

731 *Marcha triunfal al general Marina*. Ejemplar ms., 1910.

732 *El triunfo de Peral*, marina para canto y piano, Madrid, Lit. de J. Lodre, 1890; *Viaje a Cádiz con motivo de las pruebas del submarino Peral*, propósito cómico lírico en un acto y en cinco cuadros, Madrid, R. Velasco, 1889.

733 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIII, Nº 162, 11-6-1890.

734 *La Correspondencia Musical*, Nº 216, 19-2-1885.

735 Estrenó en el Teatro de la Zarzuela en 1874 *El gran día y Flor de los cielos*, balada lírico dramática en verso (Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 69-70, 72).

736 Por ejemplo, *Por una corbata*, zarzuela en un acto, de Amalia Martínez Sandoval, estrenada en el Teatro de la Alhambra de Madrid el día 14 de febrero de 1883, si bien no fue publicada, o *El Conde del Viento Negro*, 1867, de Cecilia Preciados y Manescau.

737 Natividad Rojas fue alumna de Saldoni y considerada una de las más ilustres aficionadas que cantó en las óperas del Liceo (Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 68 y 286; Tomo IV, p. 290).

738 Letra y música de la autora, publicada en Madrid por José Rodríguez en 1865.

sica. El público aplaudió calorosamente algunas piezas, y la llamó a la escena al final recompensando los buenos deseos de la autora con flores y coronas [...] deseamos que prosiga con empeño en su bien iniciada senda, y que cuanto antes dé a la escena alguna otra producción dramática que nos consta tiene escrita desde hace algún tiempo.<sup>739</sup>

El que las mujeres siguieran estrenando zarzuelas en los años posteriores no evitó que en 1906, con motivo de la representación de *La ciudad del porvenir*, de Pilar Contreras<sup>740</sup>, se publicara un artículo con el título “Un triunfo femenino”<sup>741</sup>, ya de por sí bastante significativo, en el que se apunta:

No debe pasar inadvertido un detalle importantísimo: la Sra. Contreras, hace su entrada en el género chico sin caminar por ruta, con una originalidad de factura femenina que apunta en frases musicales delicadísimas, en movimientos volitivos sentimentales de sus personajes, que están, a la vez que pensados, sentidos.<sup>742</sup>

No parece que su condición femenina reste calidad a la obra, si bien se muestra la inevitable unión de lo femenino a lo delicado y a lo sentimental, lo cual sí podría interpretarse como un demérito. Previamente se han destacado “las grandes aptitudes de la autora”, se la anima “para que acometa mayores empresas en teatros de más categoría” y se lamenta que, estando “admirablemente instrumentada”, hubiera sido necesario adaptar la partitura para la actuación (se habla de sexteto y piano). Esta última observación nos obliga a detenernos en dos cuestiones importantes. Se reconoce la capacidad de las mujeres para componer para agrupaciones de cierta envergadura, pero nos remite al problema ya descrito que podría explicar que, en su mayoría, las compositoras se ciñeran a obras para pocos intérpretes: las dificultades de orden práctico para que pudieran ser interpretadas. Si este era un obstáculo para los hombres, se agravaba en el caso de las mujeres.

La ópera es un género menos transitado por las compositoras<sup>743</sup>. Se acercaron

739 *La Correspondencia de España*, Año XVIII, Nº 2446, 25-1-1865. Hubo otras críticas favorables; sin embargo, aun dando parte del éxito, en *La Violeta* se dice que “El público acogió la obra con benevolencia y galantería”, lo que no parece decir mucho en favor de la obra (*La Violeta*, Año III, Nº 113, 29-1-1865).

740 Pilar Contreras fue más conocida por su labor literaria que por la musical, siendo esta nada desdeñable, y que engloba varias zarzuelas, una ópera, valeses y canciones (Ramírez Almazán, Pilar: “Pilar Contreras de Rodríguez: nuevas indicaciones bio-bibliográficas”, *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzala*, Nº 7, Marzo 2009; Martínez Anguita, M<sup>a</sup> Rosa: “Contreras de Rodríguez, María del Pilar”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 930).

741 *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVIII, Nº 762, 6-9-1906.

742 *Ibidem*.

743 Teniendo en cuenta la azarosa vida de la ópera en España durante el siglo XIX, envuelta en debates y polémicas, la falta de acuerdo acerca del formato adecuado, con propuestas discutibles y numerosos fracasos, no habiéndose acercado a ella ni siquiera importantes compositores de la época, no nos resulta extraño ni falto de mérito que las mujeres apenas la cultivaran.

a ella la propia Pilar Contreras o Rosario Zapater<sup>744</sup>, pero sin duda la más conocida, por las circunstancias que la rodearon<sup>745</sup> y por las palabras que le fueron dedicadas, es *Schiava é regina*, de Lluïsa Casagemas i Coll. Bajo el título “Las mujeres compositoras”, se publicó una larga reseña en la *Ilustración Musical Hispano Americana*, de la cual no podemos evitar extraer un extenso fragmento, dada la relevancia de los temas que abarca<sup>746</sup>:

Por más que esta joven compositora no sea desconocida, ya que las numerosas producciones que a su temprana edad ha publicado o hecho oír en círculos de personas amantes del arte musical, le han valido envidiable concepto, no dejó de sorprendernos, y desde luego gratísimamente, ver figurar un nombre femenino entre los compositores de óperas serias sometidas al fallo público; pues estimamos que acaso sea la primera vez que esto acontezca, siendo lo general que las mujeres, en un arte que tan bien parece debe adecuarse a su exquisita sensibilidad y delicado gusto, se hayan limitado a ser ejecutantes, concertistas o profesoras y a lo más, componer piezas sueltas u obras de poco aliento, sin aspirar a ejercer en el arte una influencia positiva que realce el concepto intelectual de una parte tan importante de la humanidad, y que tan directa trascendencia ejerce en los destinos de la familia.

En los tiempos actuales en que la igualdad de facultades y aptitudes entre los dos sexos es tema de ardiente discusión en todas partes, habiendo ganado la mujer mucho terreno en los países más adelantados [...] no dejará de llamar poderosamente la atención el que un teatro de la importancia y universal renombre que, con justicia, disfruta nuestro Liceo, haya acogido la obra de una señorita española, siendo esto más notable por la serenidad y exigencia del público, tan conocidas como su innegable inteligencia. No queremos prejuzgar el mérito de la nueva ópera, pero el solo anuncio de su representación en nuestro Liceo es un triunfo, para la interesante causa de la mujer, y si el éxito corresponde a nuestros deseos, desde luego será un estímulo poderoso para que el bello sexo salga de la rutina de la enseñanza que suele recibir, y más tarde algunas veces transmitir el profesorado. Lanzándose al estudio de la armonía y composición ilustrará y ensanchará sus conocimientos musicales y no han de faltar genios o talentos excepcionales que desarrollar, y que muchas veces quedan perpetuamente ignorados.

La ópera que presenta Luisa Casagemas ha merecido juicios muy lisonjeros de las personas inteligentes que han tenido ocasión de oírla, entre las cuales se cuentan buen número de profesores, maestros y críticos eminentes.

Nos consta que uno de ellos, maestro extranjero de gran reputación, oyendo ejecutar la obra a su propia autora emitió conceptos entusiastas exclamando: -Si en

744 Como ya hemos visto, la ópera *Gli amanti de Teruel* figura entre los méritos de Rosario Zapater en los diccionarios donde aparece, aunque en este caso escribió el libreto.

745 Como ya se ha publicado en numerosas ocasiones, fue presentada en la Exposición Universal de Chicago en 1893 e iba a ser estrenada en el Liceo de Barcelona en 1894, pero se canceló a causa de un atentado anarquista.

746 Reprodujimos parte de esta reseña en un apartado anterior. Repetimos ese fragmento para comprender mejor el texto que citamos aquí.

mi país tuviésemos una compositora así ¡qué gran partido sacaríamos de ello! [...] La catástrofe del Liceo [...] ha interrumpido el paso que pudiera considerarse definitivo en la brillante carrera de Luisa Casagemas, a haberla coronado el éxito después del halagüeño triunfo conseguido en la Exposición de Chicago, donde se le adjudicó la medalla de premio por su primera ópera, en condiciones de imparcialidad y de distinción que hacen verdadero honor a su autora y a España [...] <sup>747</sup>

Podemos comprobar, por tanto, que la dedicación de las mujeres a las obras consideradas mayores, si bien menor que la realizada en otros géneros, tampoco fue trivial.

Estas reseñas muestran que aunque las obras de compositoras eran acogidas con bastante naturalidad, la creación femenina aún era objeto de debate, encontrando muchas voces favorables a que las mujeres desarrollaran esta faceta.



Imagen 37. Luísa Casagemas<sup>748</sup>

Otro aspecto de la creación engloba métodos u obras con fines pedagógicos y trabajos musicológicos. Teniendo en cuenta la dedicación femenina a la docencia se podría esperar una mayor producción en este sentido, aunque no sea desdeñable. Quizás las obligaciones profesionales y personales no les dejaban

<sup>747</sup> *Ilustración Musical Hispano Americana*, Año VII, N° 144, 15-1-1894. Dos años antes, Felipe Pedrell, quien podría firmar este artículo, escribió otro sobre la misma ópera cuando iba a ser enviada a la Exposición Universal de Chicago en el que celebraba los avances realizados por la compositora y, aunque reconocía ciertas imperfecciones en la obra, le auguraba un gran porvenir (*Ilustración Musical Hispano Americana*, Año V, N° 119, 30-12-1892).

<sup>748</sup> *El Álbum Ibero Americano*, Año XIII, N° 15, 22-4-1895.

tiempo para ello. Esta producción se relaciona con los campos donde las mujeres pudieron ejercer como intérpretes y docentes mayoritariamente: solfeo, canto, piano y arpa.

La primera obra documentada en el siglo XIX de una compositora es *Ensayos músicos para piano forte*, de María del Carmen Hurtado Torres, fechada en 1802. Se trata de varias piezas fáciles con el objetivo de desarrollar “la técnica pianística que ella consideraba básica”, alejada de complicaciones, para jóvenes aficionadas<sup>749</sup>.

Posteriormente encontramos acercamientos puntuales como los realizados por Cesárea Zafra y Mora<sup>750</sup> o Gloria Melgar y Sáez<sup>751</sup>, o una mayor dedicación como la de Rosario Zapater<sup>752</sup>, cuyo *Prontuario de Lectura y Música* fue aprobado por el Consejo de Instrucción Pública como texto para las escuelas de primera enseñanza<sup>753</sup>. Ya se ha hablado de las obras pedagógicas de las profesoras del Conservatorio Dolores Bernis, Laura Romea y Pilar Fernández de la Mora<sup>754</sup>. De esta última escribía Villar:

es también autora de algunas obras de técnica pianística, muy útiles e interesantes, adoptadas en los principales Centros de enseñanza de España, entre las que se pueden citar por su mérito pedagógico Una hora de mecanismo; el estudio en *fa menor* de Chopin, transcrito en notas dobles, notable trabajo elogiado por Diemer y por Rosenthal. Ha digitado muchas obras clásicas de estudio y los ejercicios de Alkan. El titulado *El Ferrocarril*, le han estudiado muchos artistas empleando el *doiate* de la Mora.<sup>755</sup>

Otras autoras en este campo fueron Matilde Esteban<sup>756</sup>, Rafaela Serrano Ro-

749 Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*, p. 19.

750 Entre otras obras publicó para este instrumento *Estudio orgánico en fuga sobre la Marcha Real española* (Madrid, Calc. de F. Echevarría, 1860).

751 Gloria Melgar y Sáez, hija de la famosa Faustina Sáez de Melgar, fue premiada en el Conservatorio e incluyó una *Salve* con letra de su madre en el libro de Pedro Arnó *Cantos escolares para las escuelas elementales y de párvulos*, Barcelona, 1897, 2ª edición aumentada; ya había sido incluida en *Páginas para las niñas. Ejercicios de lectura en prosa y en verso por Faustina Sáez de Melgar. Con una Salve en verso de la misma autora, puesta en música para canto y piano, por Gloria Melgar*, Barcelona, Imp. de Jopus, 1881.

752 Publicó *Prontuario de lectura y música* (Madrid, Antonio Romero, 1871) y unos estudios para piano y otros para canto en París.

753 *La Correspondencia de España*, Año XXX, Nº 7750, 13-3-1879.

754 Dolores Bernis: *Gran método de arpa*, Madrid, Calc. Santiago Mascardó, 1878; Laura Romea Parra: *Ejercicio de entonación en todos los tonos. 24 Lecciones de Solfeo, con cambio de todas las claves para repentizar*, Madrid, Antonio User, 1914; Pilar Fernández de la Mora: *Una hora de mecanismo. Ejercicio técnico diario para piano*, Madrid, Sociedad Didáctico-Musical.

755 Villar, Rogelio: “Artistas españolas: Pilar Fernández de la Mora”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXI, Nº 38, 15-10-1917.

756 Matilde Esteban: *Nociones elementales de la Teoría del Canto*, Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores, 1892.

dríguez<sup>757</sup>, o, ya en el siglo XX, Laura Bustos, con una obra dirigida a la preparación de los exámenes del centro<sup>758</sup>.

Cerramos este apartado con el *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico* de Luisa Lacal<sup>759</sup>. Pianista de prestigio, esta obra tuvo un gran impacto:

Tenemos a la vista este monumento literario y artístico consagrado a la técnica musical por aquella eximia escritora y eminentísima artista, tantas veces laureada. [...] el *Diccionario de la música* de Luisa Lacal es una completísima enciclopedia técnica de carácter general, en la que se hace gran acopio de preceptos, definiciones y noticias biográficas y bibliográficas; obra importantísima, completa y erudita con relación al arte músico, sin omitir ninguna de sus variantes y especialidades.

Baste decir que el Diccionario de la música que acaba de ver la luz es, en su clase, la obra más completa que en Europa se conoce.<sup>760</sup>

Años después de su publicación seguían apareciendo comentarios en prensa sobre ella. Aún hoy es una importante obra de referencia.

Este capítulo muestra que la producción composicional durante el siglo XIX en España no fue una tarea ajena a las mujeres. La creación femenina no era desconocida no solo en su época, sino en diccionarios y tratados publicados a finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX, lo que hace especialmente extraña su omisión en otro tipo de estudios de historia de la música y su ausencia en los programas de concierto.

Se confirma la predilección por el repertorio de salón, justificada por varias razones, pero se puede observar que hay un buen número de obras de otros géneros, incluso en aquellos en principio menos cultivados por ellas o para los que han sido consideradas menos dotadas, como el sinfónico o el lírico-dramático. Se ha constatado que en general la publicación y estrenos de obras de mujeres eran seguidos con entusiasmo y acogidos con naturalidad. La fama obtenida

757 Rafaela Serrano Rodríguez desarrolló una importante labor pedagógica en Cuba. Su *Teoría razonada de la música* fue texto en el Conservatorio Nacional de este país; también escribió dos series de *Cantos escolares* para escuelas públicas infantiles (Cuenca, F.: *Galería de músicos...*).

758 *Teoría-programa de Solfeo: Obra completa de solfeo, formada con las preguntas y respuestas imprescindibles en los cursos, exámenes y concursos del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Faustino Fuentes, 1928. En una de sus primeras ediciones, en 1906, apareció como *Teoría-programa de solfeo, única declarada de texto para todas las escuelas normales y municipales de España útil para la enseñanza del mismo por el Real Consejo de IP (Sesión del 14 de julio de 1906)*, dedicada a su maestro Manuel Fernández Grajal.

759 Lacal, L.: *Diccionario...*

760 Valera Silvari, "El Diccionario de la música por Luisa Lacal", *La Correspondencia de España*, Año LI, Nº 15413, 16-4-1900.

por algunas de ellas les valió la publicación de biografías<sup>761</sup>, información de puntuales circunstancias familiares<sup>762</sup> o ser recordadas como compositoras tras sus fallecimientos<sup>763</sup>. Llama especialmente la atención el hecho de que en la mayoría de los casos no se hace alusión a su condición de mujeres, mostrando que un sector de la sociedad respetaba y valoraba sus posibilidades creadoras, animándolas a seguir esa senda, y cuando se hacía, generalmente era para reclamar mayor formación y oportunidades para ellas y para recalcar que no había razones que impidieran su carrera en este campo.

761 Es el caso de Paulina Cabrero (*La Ilustración* publicó en 1850 una larga biografía -Nº 52, 28-12-1850- que fue extractada, a lo largo de varias entregas, por *El Correo de los Teatros* en enero y febrero del año siguiente); Ascensión Martínez y Ramírez (mereció un pequeño capítulo en una serie sobre los músicos extremeños publicada en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* en 1896, donde se enumeraban sus obras; lista en la que hemos encontrado algunas carencias. También es errónea la fecha de nacimiento, ya que figura 1858 cuando fue 1855); Blanca Llisó (*El Liberal*, Año XV Nº 5108, 27-9-1893) o Isabel Prota y Carmena (*La Correspondencia Musical*, Nº 207, 18-12-1884).

762 Por ejemplo, el fallecimiento de la madre de la “distinguida música y compositora” Blanca Lozano (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIV, Nº 332, 28-11-1891) o la boda de “la distinguida pianista y compositora doña Blanca Llisó y el violinista de la Sociedad de Conciertos de Madrid D. Emilio Soler” (*La Época*, Año LI, Nº 17798, 26-12-1899).

763 Con motivo de su fallecimiento, se destacaba la labor compositiva de María Martín (*La Correspondencia Musical*, Nº 116, 22-3-1883) o Soledad Bengoechea (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVII, Nº 289, 16-10-1894). No se cita, sin embargo, en el caso de Paulina Cabrero, de la que encontramos referencias a su labor con la beneficencia y pocas, sorprendentemente, a su relación con el arte (*Heraldo de Madrid*, Año XII, Nº 3729, 28-1-1901 y Nº 3722, 21-1-1901; *El Liberal*, Año XIII, Nº 7778, 22-1-1901) ni en el de María Luisa Chevallier, de la que se habla de su labor docente e interpretativa (*Ritmo*, Año XXI, Nº 234, Marzo 1951).



## CONCLUSIONES

Para cerrar este trabajo es necesario apuntar algunas ideas a modo de recopilación, reflexión y conclusiones.

Se ha podido constatar que un número significativo de mujeres ingresó en el Conservatorio de Madrid con el afán de recibir una formación que les facilitara el desarrollo de una carrera profesional. La petición de pensiones y ayudas o los propósitos manifestados por ellas a través de cartas y solicitudes así lo demuestran, así como las necesidades económicas que tenían. Es muy reveladora la evolución del tono que se muestra en sus documentos, que ilustra acerca de la propia consideración social de las mujeres profesionales. Si bien en los primeros años parece que sus reivindicaciones y aspiraciones deben apoyarse en la extrema necesidad, sin la cual parece que no se comprendería el deseo de trabajar, con el tiempo este tipo de explicaciones desaparece.

La reincorporación al centro de alumnas que lo habían abandonado, por cuestiones laborales o familiares, para completar o ampliar sus estudios muestra el interés en acrecentar y consolidar su formación.

El incremento de alumnas no se justifica tan solo en la creciente exigencia de una formación de adorno y la obtención de un premio para lucir en sociedad. No es probable que tantas jóvenes estuvieran dispuestas a cursar durante tantos años unos duros estudios por mero aditamento. Para ello, además, había otras alternativas, como la enseñanza privada. Indudablemente las hubo, como también hubo hombres en la misma situación, pero se ha demostrado que no era una actitud extensiva a la mayoría del alumnado.

Se constata el interés desde el Conservatorio en fomentar y proporcionar una educación rigurosa a las alumnas y la preocupación por su futuro profesional. La concesión de pensiones demuestra la precaria situación de muchas de ellas y el interés de la institución por facilitar los medios para mejorarla, brindando la oportunidad de ejercer una profesión con mejores perspectivas que aquellas

a las que podrían aspirar en otro caso. Raramente se alude a los aficionados, pero sí se critica a los alumnos sin interés. No se puede negar que hubo irregularidades, recomendaciones y benevolencia, tanto hacia alumnas como hacia alumnos, como puede ocurrir en cualquier centro educativo, pero el análisis de la documentación demuestra que existió una firme preocupación porque del establecimiento salieran profesionales bien formados de ambos sexos.

Aun con estos presupuestos, la actividad académica del centro no podía desligarse de la sociedad a la que pertenecía. Las elecciones de las alumnas, impuestas o no, reflejan en gran medida lo que se esperaba de ellas, lo que se manifiesta también en las asignaturas que pudieron impartir las profesoras. Pero la presencia de aquellas en materias tradicionalmente poco frecuentadas por las mujeres, incluso cuando la normativa se lo prohibía gracias a que desde el Conservatorio se les facilitó ese acceso, demuestra una actitud abierta a que ampliaran su campo de actuación. En estas asignaturas no fueron muy numerosas; es posible que algunas no se consideraran capacitadas o que estuvieran condicionadas por los prejuicios. No se debe descartar el sentido práctico: los años invertidos en el estudio debían dedicarse a aquello que pudiera garantizar ciertas salidas profesionales. En este sentido es importante destacar a las que lo hicieron, como pioneras que abrieron el camino a sus sucesoras.

En casi ninguno de los programas o disposiciones acerca de la enseñanza se han encontrado diferencias para las mujeres o los hombres, salvo las disposiciones en dos de los reglamentos limitando su asistencia a ciertas asignaturas, y algún apunte aislado, normas a las que se hicieron excepciones cuando hubo mujeres que no se resignaron a los itinerarios que les estaban permitidos. Sí hubo distinciones en las obras presentadas a los concursos, donde sí se podría encontrar una desigualdad en las expectativas acerca de las capacidades de unas y otros. Pero no hay diferencias sustanciales entre ellas, utilizándose además algunas indistintamente por alumnas o alumnos diferentes años. Además, aunque en este caso las piezas eran distintas, no era así en el programa que preparaban a lo largo del año.

Si bien se trató de mantener separados a alumnas y alumnos, esta separación es producto más de convenciones sociales que de una formación diferenciada. Hubo clases a las que asistieron a la vez, por requerimientos de las propias materias o por cuestiones de organización, además de participar juntos en ensayos, funciones y conciertos, convivencia impensable en otros centros educativos.

La documentación acerca de las clases, exámenes y premios muestra el mismo tipo de observaciones, tono y calificativos para alumnas y alumnos, salvo alguna anotación puntual.

Desde el Conservatorio se celebraban los éxitos de alumnas, que son puestas como ejemplo, lo que, además del propio interés en reivindicar el valor del centro, refuerza la idea de su propósito profesionalizador para ambos sexos.

Se han localizado más de setenta mujeres que ejercieron la docencia en la institución. El hecho de que desde el primer momento ya figurara una maestra en la plantilla, que se formara a otra para sustituirla y la preocupación por mejorar las condiciones de las que las sucedieron muestran una actitud alentadora hacia la situación de estas docentes. Que tan solo dos de las numerarias (tres si se incluye a Josefa Jardín), hasta finales de este periodo, hubieran estudiado en el Conservatorio no es un dato halagüeño, aunque hay otros factores que matizarían este hecho. Prácticamente hasta 1868 los profesores eran designados por el director de acuerdo a su capacidad y méritos, requisitos difíciles de cumplir por las mujeres hasta avanzado el siglo, en gran medida por la falta de oportunidades para formarse y desarrollar su carrera. Además, la mayoría de los profesores se elegían entre alumnos aventajados, aquellos que ya habían ejercido interinamente o que habían realizado sustituciones, creando una especie de genealogía de la que las mujeres quedaron excluidas en parte, aunque algunas también cumplieran esas condiciones. Asimismo hay que valorar que el acceso a las plazas superiores requería unos esfuerzos a los que no todas pudieron o quisieron enfrentarse. Los prejuicios, la dedicación, la inseguridad, las obligaciones familiares u otros trabajos más asequibles o satisfactorios pudieron influir. Se fueron abriendo otros terrenos, como la enseñanza privada, colegios o escuelas normales, donde no estaban tan cuestionadas y expuestas y podrían sentirse más cómodas y disfrutar de una mayor autonomía. Muchas a lo mejor no aspiraban a tanto.

Las numerosas profesoras en otras figuras demuestran que aunque había interés por ejercer la docencia en el Conservatorio en ocasiones primaba el prestigio que unos nombramientos, aunque fueran no remunerados, otorgaban para acceder a otros empleos. El elevado número de maestras que trabajaron gratuitamente en él se ha esgrimido en ocasiones como argumento para justificar la pobre consideración que se tenía hacia ellas, pero lo cierto es que muchos hombres sufrieron la misma situación. Que hubiera más mujeres se podría explicar por las pocas posibilidades que tenían de conseguir ese poco o mucho prestigio a través de otros canales. Desde la dirección se intentó mejorar la situación de las figuras más inestables y en casos concretos se buscó la manera de consolidar la posición de algunas maestras.

El incremento de alumnas matriculadas tiene consecuencias en el perfil de las profesoras y su mayor presencia e interés por ocupar plazas superiores en principio más asequibles que las de numerarias, como las de auxiliares y supernumerarias. En ocasiones fueron elegidas antes que sus colegas masculinos por sus méritos, antigüedad o porque se considerara justa o conveniente una mayor presencia femenina en la plantilla. A pesar de los problemas e inconvenientes que pudieron sufrir las maestras del centro madrileño, su situación fue mucho

más ventajosa que la vivida por las docentes de otros conservatorios fundados años más tarde, tanto en las posibilidades de acceso como en el desarrollo de su docencia y las condiciones en las que esta se desarrollaba. Hay que destacar que en el mismo puesto mujeres y hombres disfrutaban del mismo sueldo, horarios, derechos y obligaciones y utilizaban los mismos métodos, algo que en muchos ámbitos no se ha conseguido más de un siglo después.

Se ha constatado que la educación musical recibida en el Conservatorio favoreció la incorporación de las mujeres al mercado laboral, les otorgó una mayor relevancia social y las dotó de independencia personal y económica.

El interés por la educación musical, la proliferación de asociaciones, los colegios y las escuelas normales propiciaron la demanda de docentes de música, campo que aprovecharon muchas de las alumnas del Conservatorio, a menudo ampliando su formación con otros estudios como magisterio. Cubrieron un importante vacío en la instrucción musical femenina, y en ocasiones también la masculina, especialmente fuera de Madrid. Una formación que para muchas mujeres pudo ser en principio de adorno se convirtió en la base para un futuro profesional. La docencia musical femenina era un terreno poco explorado, al que se van produciendo algunos acercamientos, que resulta fundamental; una labor a menudo compleja dada la privacidad de algunos ámbitos o la dificultad para acceder a la documentación de muchos de los centros donde la ejercieron, circunstancias que no deben desalentar para su acometimiento.

El ámbito en el que mayor visibilidad tuvieron las mujeres fue el del canto. El furor por la ópera, la restauración de la zarzuela y la adoración a los cantantes fueron fenómenos que convirtieron este terreno en uno de los más sugerentes para ellas, si bien no dejaba de tener dificultades por la dureza del trabajo y las connotaciones morales negativas asociadas a la vida teatral. Muchas de las cantantes citadas ya eran conocidas; aquí se ha expuesto el origen de muchas de ellas y cómo fue el camino que llevó a la fama a las afortunadas o facilitó un trabajo con el que poder vivir a las que no lo fueron tanto.

En cuanto a las instrumentistas, el prestigio de la creación y la fama y visibilidad de las cantantes, además probablemente del arquetipo de la (deficiente) aficionada decimonónica, parece que han ocultado su papel o han minimizado su importancia, siendo necesarias más investigaciones. Su incremento se vio favorecido por la ampliación salones, sociedades y otros espacios dedicados a los conciertos.

El campo más estudiado había sido el de la composición. Se ha explicado cuál era la presencia femenina en esta disciplina, mostrando además que muchas, aunque no la cursaron en el centro, se dedicaron ella. Además de aportar nombres casi o totalmente desconocidos, se ha ampliado la información disponible acerca de muchas de las ya conocidas.

No se pretendía buscar grandes figuras, interesantes sin duda; pero aún más lo son las que de forma casi silenciosa abrieron caminos, tornándose en ejemplo para sus coetáneas y, hasta donde fue posible, para sus sucesoras. Aparecen muchas casi anónimas o de las que se conocen pocos datos que ya empiezan a ser relevantes y que pueden servir como punto de partida para ulteriores investigaciones. Todas, desde la más famosa hasta la más modesta, fueron significativas.

En cuanto a las imágenes estereotipadas en las que se ha hecho hincapié, se han analizado los elementos que podrían justificarlas y contradecirlas. Hay que tener en cuenta que hubo muchos factores que las potenciaron: el desprecio hacia las malas aficionadas o hacia las alumnas sin interés en el Conservatorio, cuya existencia es incuestionable, las críticas a la benevolencia en exámenes y premios, algo que se dio, o la minusvaloración de la actividad las profesoras particulares, ataques que fueron también dirigidos a los hombres, van más allá de la constatación de una realidad o de la mentalidad del momento. Las mujeres, al invadir terrenos antes vetados, se convirtieron, para muchos, en una amenaza. Y en medio de otras batallas, como los conflictos sociales, la controvertida existencia del Conservatorio o la lucha entre la gran música y la (mala) música de salón, fueron utilizadas como arma.

Lo más preocupante es que estos arquetipos se hayan transmitido hasta estudios recientes sin que se haya profundizado en su veracidad. En todos estos casos, como se ha apuntado, hubo hombres que también fueron criticados, que presentaron las carencias de las que se acusa habitualmente a las mujeres, pero parecen no haber sido tenidos en cuenta.

No se pretende afirmar que el terreno de la música en general y el Conservatorio en particular fue siempre fácil para ellas, que sus aspiraciones e iniciativas fueron siempre bienvenidas. Fueron muchos los problemas y los obstáculos, un camino lento y lleno de contradicciones, pero en el que también se encuentran entornos, actividades, mujeres y hombres que trataron de ampliar sus posibilidades, que alentaron y celebraron sus carreras y que alimentaron el debate acerca de las limitaciones que debían o no tener.

Se evidencia una cuestión preocupante, a la que ya se ha aludido, más allá del trato que pudieron recibir estas mujeres por parte de sus contemporáneos. Difícilmente se puede esgrimir que son invisibles, calificativo utilizado en algunos estudios sobre ellas; de hecho, muchas eran conocidas, tenían un importante presencia social, sus trayectorias eran seguidas con interés y figuran en las fuentes de la época y en otras más recientes, incluso generalistas, como enciclopedias o diccionarios; no son invisibles, pero sí parece que han sido silenciadas. Peor aún, son omitidas. Están, pero raramente se difunden más allá de publicaciones y entornos especializados.

Faltaban y faltan muchos estudios para conocer mejor su realidad, profundizar en la veracidad o no de los estereotipos transmitidos, conocer el verdadero alcance de la actividad musical femenina. Este trabajo ha intentado paliar en parte esta carencia. Futuras investigaciones ampliarán, corregirán, matizarán o corroborarán esta. Lo importante es que este camino no se trunque.

## APÉNDICES

### 1. DICCIONARIO PROSOPOGRÁFICO: LAS MUJERES EN EL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX

Presentamos este Diccionario como una parte imprescindible de esta investigación. Su finalidad es exponer con datos objetivos, de forma sistemática, gran parte de los nombres recopilados y de la información que se ha localizado relacionada con mujeres que en el siglo XIX se dedicaron a la música. El propósito principal es mostrar la trayectoria de aquellas que estudiaron o trabajaron en el Conservatorio de Madrid para comprobar la influencia que tuvo su paso por el centro en dicha trayectoria. También han sido incluidas otras cuya relación con el establecimiento fue indirecta, por haber estudiado con sus profesores, participado en alguna de sus actividades o estado relacionadas de alguna manera con alguno de sus miembros. Puntualmente se han incorporado algunas figuras que, sin cumplir estos requisitos, nos han parecido relevantes. Se han añadido nombres hasta ahora ignorados y se ha añadido nueva información y matizado y corregido datos acerca de artistas ya conocidas. Se incluyen detalles que podrían parecer irrelevantes, pero que ayudan a comprender la interrelación entre muchas de ellas y la de estas con otras personalidades, instituciones e iniciativas. Son casi quinientas mujeres que corroboran y completan las ideas apuntadas a lo largo de este trabajo.

## A

**Abella, Salvadora.** Cantante y profesora. Dio un concierto en la ENM en 1877 a su beneficio, otro en el Teatro de la Alhambra en 1878 junto a otros artistas y aficionados y tomó parte en otro 1879 en la sala Herz de París junto a Esmeralda Cervantes. Según Sopeña, fue nombrada numeraria de canto en 1911.

Bibliografía: RCSM: Leg. 23/23. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 7; Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 241.

**Abella y Lasala, María** (1871-¿?). Profesora. Ingresó como alumna en la ENM en 1883. Según su maestro Zabalza, poseía una “colosal disposición”. Obtuvo 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1885, 2<sup>o</sup> de piano en 1888 y 1<sup>o</sup> de la misma asignatura en 1889. Según su expediente, fue nombrada honoraria en 1891, supernumeraria interina en 1915, ídem de solfeo en 1917 y supernumeraria en 1918, hasta 1936. En el *Registro de títulos... Libro 3* en el nombramiento de 1917 no se especifica que fuera interina. También figura como supernumeraria desde 1917 según Sopeña. Pedrell consigna que se dedicó a la enseñanza del piano y la armonía. Se le dedica uno de los ejercicios contenidos en la obra de Adelardo Bretón *Solfeos melódicos*.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas 1888-1891; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885..., 1887 a 1888..., 1888 a 1889...; Expedientes personales: María Abella; Leg. 30/70; Registro de expedientes de personal; Registro de títulos del profesorado... Libro 3. Pedrell, F.: Diccionario..., p. 4; Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 249.*

**Acedo Rico, María (María de los Dolores Estepar de Acedo Rico)**. Compositora. Compuso al menos unos *Walses para piano forte* publicados en la Lira de Apolo y la canción *El Eco*, con letra de F. E. Castrillón, ambas en 1817. Ese año se anunciaba la venta de la segunda por seis reales. Ambas se encuentran en la BNE.

Bibliografía: BNE. Picó Pascual, M. A.: *Sonidos en silencio...*, p. 19. *Diario de Madrid*, N<sup>o</sup> 137, 17-5-1817.

**Aceña Iznart, Dolores**. Cantante. En 1881, como alumna de la ENM, obtuvo una pensión de 1500 pesetas durante tres años del Ministerio de Hacienda con cargo al arrendamiento del Teatro Real. Mientras la disfrutaba, en 1882 recibió otra del Ministerio de Fomento para estudiar en Italia, donde actuó con éxito. Aunque en principio pudo disfrutar de ambas ayudas, finalmente se le retiró la primera por haberse ausentado de España. Al parecer, abandonó la escena tras haber obtenido grandes triunfos, volviendo a cantar tiempo más tarde.

Bibliografía: RCSM: Legs. 23/72, 24/68, 25/53, 25/59, 25/68, 25/72, 30/69, 30/94; “Varios” (Microfilm, Rollo 20). *La Época*, Año L, N<sup>o</sup> 17164, 20-3-1898; *El Liberal*, Año IV, N<sup>o</sup> 1100, 10-7-1882.

**Adam de Aróstegui, María de las Mercedes** (Camagüey, Cuba, 1873-Madrid, 1957).

Compositora. Única compositora cubana del siglo XIX que escribió una ópera y una abundante obra sinfónica, según Valdés. Compuso además varias canciones. Se trasladó a España con nueve años, estudiando en el Conservatorio de Madrid y después en París con Diemar, Massenet y D’Indy. En España dio varios conciertos junto a Pablo Casals. Durante su estancia en París dio un concierto integrado únicamente por obras de su composición. En la década de los años treinta varias orquestas cubanas interpretaban sus obras y se estrenó su ópera *La vida es sueño*, basada en la obra de Calderón de la Barca. Obras:

- *La ética y la estética en la obra musical*, 1933 (ensayo).
- Música sinfónica (para orquesta sinfónica): *La Peregrinación de Childe Harold*, 1898-1899; *Poema sinfónico*, 1914; *Serenata española*, s/f; *En el campo de Waterloo*, s/f; *La infancia*, s/f; *Danzas cubanas*, s/f; *Serenade Andalouse*, s/f; *Ballade Guerrier Ecossqaise*, poema de Walter Scott, s/f.
- *La vida es sueño*, ópera para solistas, coro y orquesta, s/f.
- Canciones (para voz y piano, s/f): *Recopilación de la adolescencia*, *El cuaderno de*

*los recuerdos, Armonía de la noche, Antonio y Cleopatra, Si tú, Canción, Canción de Barberine, Ars Longa; A una femme* (para voz y violoncello).

- *Himno patriótico*, para voz y piano, s/f.

Bibliografía: Valdés, A.: *Con música, textos...*

**Agromayor Laín, Josefa.** Alumna y profesora de la ENM. Obtuvo en piano accésit en 1886 y 2º premio en 1887, con Zabalza. Aprobó 1º y 2º de armonía. Cuando quiso acceder a una plaza en el centro fue recomendada por José Álvarez de Toledo y Acuña, Conde de Xiquena, ministro de Fomento. Tras un informe positivo de su antiguo profesor Zabalza, fue nombrada repetidora sin gratificación de la clase de piano a finales de 1889, aunque no tuvo alumnas hasta octubre de 1890.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1892-1895*; Legs. 29/25, 30/8, 30/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1885 a 1886...*; *Expedientes personales*: Josefa Agromayor; *Memoria acerca...1892; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Aguado y Herranz, Mariana** (?-1865). Cantante. Alumna del Conservatorio. Obtuvo accésit de canto en 1861 y 2º premio en 1862. Se presentó a los concursos de 1863 pero no obtuvo el primer premio. Cotarelo afirma que sí lo hizo. En 1856 formó parte del coro de alumnas que Barbieri solicitó para la representación de una obra suya en el Teatro de la Zarzuela. En 1861 obtuvo una pensión de 3000 reales anuales. En febrero de 1863 se distinguió en la función que los alumnos del centro ofrecieron a Verdi. En abril del mismo año fue solicitada por Joaquín Casella y Eduardo Compta, junto a otras alumnas, para que participara en un concierto. Un mes antes había debutado en el Teatro de la Zarzuela con la obra *Matilde y Malek-Adhel*, para lo que tuvo que pedir permiso en el centro ya que estaba pensionada. En septiembre del mismo año fue escriturada por el teatro como primera actriz, perdiendo la pensión. Actuó también en teatros de provincias. Falleció de tisis en 1865.

Bibliografía: RCSM: Legs. 11/22, 11/89, 14/10, 14/98, 15/1, 15/7, 15/36, 15/41, 15/48, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 8-7-1861, 2-7-1862, 1-7-1863, *Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869, Pensiones*: 16-10-1861, 26-10-1859. Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 19; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 280-281.

**Aguirre, Julia María.** Pianista. Como tal aparece en el *Estado general...* de 1866, con sueldo de 20000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866.

**Álamo, Elisa de.** Compositora. Publicó *Alba-Flor. Polka-mazurka de salón*, Barcelona, Monserrat y Boves, 1888.

Bibliografía: Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*

**Albéniz de Gorostidi, Ángela** (ca. 1818-1871). Pianista. Alumna del Conservatorio desde 1831. Hija de Pedro Albéniz, destacó como intérprete aficionada.

Bibliografía: RCSM: *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 562-563.

**Alcaide y Caracuel, Carmen** (1871-¿?). Profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1888 y 1º en 1891 con Manuel Fernández Grajal, 2º de armonium en 1893 y 1º en 1895 con López Almagro, 2º de armonía en 1894 con Campo y 1º de música instrumental de cámara (piano) en 1895 con Monasterio. Fue nombrada repetidora interina de la clase de solfeo fuera de plantilla, con gratificación de 1000 pesetas, en septiembre de 1895, siendo cesada en marzo de 1896. Fue nombrada de nuevo en mayo del mismo año. Entre octubre de 1898 y 1901 ejerció como auxiliar interina sin sueldo. En 1903, en 1907 y en 1909 solicitó sendas plazas de profesora supernumeraria que no consiguió.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1896, 1897; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1897 a 1898..., 1898 a 1899; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1890 a 1891..., 1893 a 1894...*; Documentación de J. de Monasterio, 3/546; *Expedientes personales*: Carmen Alcaide; *Libro clases 1895-1896*. AGA: Educación, Caja 31/14619, Leg. 4667-24; Expediente de Carmen Alcaide, Escuelas Especiales, Música.

**Alegre, Sofia** (1838-¿?). Pianista, profesora. Alumna del Conservatorio, donde estudió composición y piano. Ganó el 2º premio de piano en 1857 y el 1º en 1858. Siendo alumna ejerció como repetidora y solicitó permiso para impartir clases fuera del establecimiento. Se dedicó a la enseñanza del instrumento.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1855-1860*; Legs. 7/16, 7/53, 9/58, 11/67, 12/70, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 34; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 157. *La España*, Año XI, Nº 3741, 7-7-1858.

**Alfonseti y Lorenzo, Carmen**. Profesora. Alumna de la ENM. Ganó el primer premio de piano en 1884. Se anunciaba como profesora en 1885.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884... La Correspondencia Musical*, Nº 223, 9-4-1885.

**Algobia, Escolástica**. Fue una de las primeras internas al inaugurarse el Conservatorio, donde estudió, entre otras asignaturas, piano, canto y composición. En las anotaciones de los profesores aparece como una alumna torpe pero muy esforzada. En 1838 cantó el aria de contralto de *Romeo y Julieta*, de Berlioz, en el Teatro de Buena Vista.

Bibliografía: RCSM: Leg. 1/12; *Libro del parte mensual... 1831*. *Diario de Madrid*, Nº 1136, 6-5-1838; *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830.

**Alonso, Joaquina**. Cantante y pianista. Según Saldoni, estudió con él en el Conservatorio. El maestro relata una velada en su casa en 1868 a la que asistió el célebre tenor Mariano Padilla, que también había sido alumno suyo, y en la que Joaquina Alonso cantó acompañándose al piano y acompañando también al cantante “de un modo tan perfecto cual hubiera podido efectuarlo un consumado maestro”. Su participación en este tipo de veladas debía ser frecuente, como en las del propio Saldoni, en casa del duque de Valencia o en los conciertos organizados por la Sociedad Artística Musical de Socorros Mutuos, donde figura como aficionada. Solo tenemos constancia de una obra: *Mis primeras inspiraciones. Colección de bailes modernos para piano solo*, Madrid, Faustino Echevarría, 1860, cuya publicación se anunció en la prensa: “Con el título de Mis primeras impresiones [sic], ha dado a la estampa la señorita doña Joaquina Alonso, joven de muy corta edad, una bella colección de bailes modernos para piano solo”, conservada en la BNE.

Bibliografía: BNE. RCSM: Leg. 19/1. González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 68, Tomo II, p. 114, Tomo IV, p. 12; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... El Clamor Público*, N° 236, 22-5-1861; *La Correspondencia de España*, Año XIX, N° 3028, 28-5-1866; *La Correspondencia de España*, Año XIX, N° 390, 25-7-1868; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXI, N° 107, 17-4-1869; *La Época*, Año XII, N° 3825, 30-10-1860.

**Álvarez, Carolina.** Alumna del Conservatorio, fue repetidora mientras estudiaba. Renunció a presentarse a los concursos en 1856 por haber contraído matrimonio. Figura como pianista en el *Estado general...* de 1866.

Bibliografía: RCSM: Leg. 10/121, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866.

**Álvarez y Madurga, Elisa.** Pianista, profesora. Alumna y profesora de la ENM. Ganó el 2º premio de piano en 1889 y 1º en 1891. Solicitó el título de profesora honoraria; por ella intercedió el Director General de Instrucción Pública, siendo nombrada en mayo de 1893. En 1898 obtuvo una plaza de auxiliar interina sin sueldo. Se dedicó también a la enseñanza privada.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1897 a 1898...*; *Actas 1894, 1895, 1897; Expedientes personales: Elisa Álvarez de Madurga; Discurso leído en la solemne distribución de premios...1888 a 1889..., 1890 a 1891...*; Legs. 30/85, 33/7, 33/9, 33/28; *Libros clases 1894-1895, 1895-1896. Gaceta de Instrucción Pública*, Año V, N° 147, 25-5-1893.

**Ávarez Redondo, Elisa.** Pianista. Alumna de la ENM. Ganó 1º premio de solfeo en 1874, con Gil, accésit de piano en 1880, 2º premio en 1881 y 1º en 1882, con Mendizábal. Se presentó a una oposición para numerario de piano en 1910 que fue ganada por Joaquín Malats.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881*; Leg. 25/64. AGA. Educación. (05) 16 32/16342. Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...1-7-1874*. García, P.: *El pianista y compositor...*

**Américo Ibarrondo, Elisa.** Pianista. Como tal aparece en el *Estado general...* de 1866. Ganó en el Conservatorio accésit de piano en 1861 y 2º premio en 1863, con Mendizábal. Tocó en una reunión familiar en 1863 junto a Elisa Arenas, interpretando un capricho-estudio de Rosellen y una fantasía de Gorla sobre motivos de *Sonambula*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...8-7-1861, 1-7-1863. La Correspondencia de España*, Año XVI, N° 1755, 25-4-1863.

**Anglés Mayer de Fortuny, Amalia**<sup>1</sup> (Badajoz, 1827- Stuttgart, 1859). Cuando ingresó en el Conservatorio en 1839 ya tocaba la guitarra. Matriculada en canto, pronto destacó en las funciones del centro. Acerca de su actuación en un concierto en honor de la reina madre en 1844 podemos leer: “no podemos menos de hacer un justo y merecido elogio de la Srta. D<sup>a</sup> Amalia Anglés, quien con una voz sumamente dulce y con una afinación exquisita cantó el papel de Caritea [...] También la anunciamos

1 Imagen tomada de *El Mundo Pintoresco*, año III, N° 30, 22-7-1860.

muchos y merecidos lauros de la difícil carrera que ha escogido; pero también a las bellísimas dotes que descubre, debe reunir la aplicación y el celo”. En la primera mitad de la década de los cuarenta figuraba en la compañía del Teatro del Circo, en obras de Verdi o Donizetti, y años más tarde en el Teatro de Palacio. Fue nombrada repetidora con sueldo de 3500 reales anuales en 1847, actividad que compaginó con la de profesora de la reina Isabel II y su hermana Luisa Fernanda. En junio de 1851 pidió licencia para ir a Milán a estudiar, renunciando a su plaza en 1852 al ser contratada como *prima donna* en la *Scala*, comenzando así su carrera internacional (Italia, Londres, Lisboa, Prusia, Alemania). Al parecer, al oír la cantar Rossini exclamó: “¡Por Dios! ¡Esto es cantar y no chillar! ¡*Da capo*, alondra mía!”. Falleció en Stuttgart en 1859, donde estaba trabajando en el teatro de la Ópera, a causa de las complicaciones derivadas de un parto. Mucho tiempo después de su muerte aún era recordada; por ejemplo, se publicó una biografía y retrato en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* en 1894.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales*: Amalia Inglés; Legs. 6/17, 8/69; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*, p. 105; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Lacal, L.: *Diccionario...*, pp. 18-19; Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 76; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 349-353; Tomo III, p. 293. *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N° 24, 25-9-1894; *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N° 56, 25-1-1896; *El Mundo Pintoresco*, año III, N° 30, 22-7-1860.



**Ansótegui, Josefa.** Cantante. Alumna de canto y acompañamiento en el Conservatorio en 1841, destacó en las funciones del centro. Cantó como tiple de ópera en teatros de Italia.

Bibliografía: RCSM: Leg. 4/32, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 68, Tomo IV, p. 16. *Gaceta de Madrid*, 18-4-1842.

**Antayo, Concepción.** Pianista y compositora. Hacia 1861 vivía en Barcelona. Publicó al menos *Dos americanas para piano: N<sup>o</sup> 1, ¿Cómo me llamo?, N<sup>o</sup> 2, No lo sé yo* (Barcelona, Andrés Vidal, [1866]). La partitura se encuentra en la BNE.

Bibliografía: BNE. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 16.

**Antúñez, Josefa.** Cantante. Alumna del Conservatorio. Figura como tiple de ópera en el *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* en la versión de 1841.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866.

**Antúñez, Margarita (ca. 1818-¿?).** Cantante. Alumna del Conservatorio entre 1831 y 1835. Cantó en el Teatro Buenavista en 1838, en el del Circo entre 1844 y 1849 en óperas como *Ernani* de Verdi o *I Martiri* de Donizetti y en los coros en el Teatro Real en la década de los cincuenta.

Bibliografía: RCSM: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866; *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*; Leg. 0/70; *Libro de matriculas de los alumnos externos...* Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*, p. 415; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Aparici y Alguer, Rosa.** Cantante, poetisa. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1876 y 2<sup>o</sup> premio en 1877, con Inzenga. Escribió la letra de una barcarola compuesta por Victoria Díez.

Bibliografía: RCSM: Leg. 22/83. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal de los alumnos que han sido premiados... 4-7-1877*. Díez, Victoria: *Barcarola: dúo para tiple y contralto*, Poesía de Rosa Aparici, Madrid, Nicolás Toledo, ¿1879?

**Aparicio, Eladia.** Cantante de zarzuela. Alumna del Conservatorio a principios de la década de los cincuenta. Cotarelo y Mori afirma que había ganado el primer premio de canto en el Conservatorio, pero en ese momento los concursos aún no se habían implantado. Participante activa en las funciones en que se implicaba el centro, como en las *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn en la Real Capilla o en las óperas representadas en el Teatro del Real Palacio. Debutó en la compañía del Teatro del Circo con la zarzuela *El marqués de Caravaca*, de Barbieri, en 1852, permaneciendo en ella dos temporadas. Desarrolló su carrera principalmente en provincias (Málaga, Granada, Burgos o Bilbao). Según Cotarelo y Mori, si bien no defraudó las esperanzas depositadas en ella, nunca alcanzó la categoría de tiple de primer orden.

Bibliografía: RCSM: Leg. 7/68; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866; Legs. 7/45, 7/51. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*

**Aponte y Castro Palomino, Araceli.** Cantante de zarzuela y ópera. Cuando llegó a Madrid ya era conocida como primera tiple de zarzuela, antes de ingresar como alumna de la ENM. Obtuvo el 1<sup>er</sup> premio de canto en 1888. Fue la elegida para debutar en el Teatro Real en 1889, cantando también en la temporada 1891-1892. Durante esos dos años participó en varios conciertos junto a figuras como Isaac Albéniz o Gloria Keller. Tras una de estas funciones publicaba *La España Artística* en 1889: “La Srta. Aponte que tantos triunfos consiguió en la zarzuela, está llamada sin duda a lograr lo mismo en la ópera. Por lo pronto, esta artista en unión del Sr. Gil, son los designados

para debutar muy en breve en el teatro Real”. En 1890 cantó el oratorio *El Apocalipsis*, de Tomás Bretón, con la Sociedad de Conciertos, dirigida por aquel. Tras un tiempo dedicada a la ópera en Madrid y provincias (Valencia, Murcia o Valladolid), parece que volvió a la zarzuela seria.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888... La Correspondencia de España*, Año XLI, Nº 11912, 15-11-1890; *La Correspondencia de España*, Año XLII, Nº 12071, 23-4-1891; *El Día*, Nº 3556, 22-3-1890; *La España Artística*, Año II, Nº 38, 15-3-1889; *La España Artística*, Año II, Nº 38, 15-3-1889; *La España Artística*, Año IV, Nº 133, 8-3-1891; *La España Artística*, Año IV, Nº 143, 23-5-1891; *El Heraldo de Madrid*, Año II, Nº 235, 23-6-1891; *El Imparcial*, Año XXI, Nº [ilegible], 18-8-1887; *El Imparcial*, Año XXIII, Nº [ilegible], 11-3-1889; *El Liberal*, Año XI, Nº 3535, 9-2-1889; *El Liberal*, Año XI, Nº 3550, 23-2-1889; *El Liberal*, Año XI, Nº 3553, 26-2-1889.

**Arana, Lucrecia** (1871-1927). Cantante. No estudió en el Conservatorio, formándose con Llano y Baldelli. Debutó en el Teatro Price de Madrid en 1887. Cantó en varios teatros de esta ciudad y en Barcelona antes de incorporarse al de la Zarzuela, donde permaneció doce años. Llegó a alcanzar gran fama, retirándose cuando aún mantenía sus facultades y actuando puntualmente en funciones benéficas. Tras su muerte, su viudo creó el legado y la medalla que constituyen el premio Lucrecia Arana, que otorga el Conservatorio Superior de Música de Madrid a los cantantes más distinguidos al finalizar su carrera. Escribió la obra *Diez solfeos para canto. Para tiple o tenor*.

Bibliografía: Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; González Peña, M<sup>a</sup> Luz: “Arana, Lucrecia”, en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 546.

**Ardois y Casaus, Concepción**. Profesora. Alumna de la ENM. Obtuvo accésit de piano en 1883, 2º premio en 1884 y 1º en 1885, con Mendizábal. Fue nombrada repetidora sin gratificación en septiembre de 1888. En 1895 solicitó una licencia de un año para trasladarse a Cuba. Era tía de la arpista y pedagoga cubana Dolores Ardois. En 1894 participó en un concierto en el Ateneo, tocando un vals impromptu de Raff. Actuaron también Fidela Gardeta, Dolores Escalona y Rafael Bezares, entre otros.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1889, 1894, 1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*, 1884 a 1885...; Legs. 28/66 dupl., 30/64; *Libro clases 1888-1889, 1894-1895; Memoria acerca... 1892*. Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 86; Valdés, A.: *Con música, textos...*, p. 84. *El Día*, Nº 4979, 2-3-1894.

**Ardois, Dolores** (La Habana, ¿?-¿?). Arpista, pedagoga. Primer premio del Conservatorio de Madrid en 1908. Comenzó a estudiar arpa con su tía Concepción Ardois. Formó parte de la Orquesta Filarmónica de La Habana entre 1924 y 1959.

Bibliografía: Valdés, A.: *Con música, textos...*

**Arenas Echemaite, Elisa**. Pianista, profesora. Alumna del Conservatorio. Obtuvo el segundo premio de piano en 1860. Se presentó en 1861 y 1862 pero no obtuvo el primero. Participó en varias veladas y conciertos en los años sesenta. Fue socia de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. En 1861 fue nombrada repetidora auxiliar de piano, con dos gratificaciones anuales de 500 reales cada una. En 1863 solicitó ser nombrada supernumeraria, pretensión denegada, aunque se le reconocían los méritos, por ser plaza de plantilla para la que no existían vacantes. Poco después ocupó una plaza de auxiliar, no contemplada por el reglamento, con sueldo de 3000 reales anuales. En julio de 1864 ascendió a supernumeraria interina de piano, con sueldo de

4000 reales. Finalmente, fue nombrada supernumeraria con la misma retribución. Se convirtió así en la primera profesora de piano de la plantilla del centro. Ocupó el puesto poco tiempo, ya que fue cesada por Real Orden de 7 de diciembre de 1866. A diferencia de Elisa Arenas, a otros profesores en la misma situación se les consideró cesantes, disfrutando del sueldo correspondiente, y más tarde pudieron reincorporarse.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866; Expedientes personales*: Elisa Arenas; Legs. 13/47, 13/49, 14/5, 14/72, 15/36, 15/37, 15/56, 15/65, 15/87, 15/89, 15/91, 16/2, 16/26, 17/51, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 6-8-1864, 22-7-1865; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862. El Contemporáneo*, Año V, Nº 920, 3-1-1864; *La Correspondencia de España*, Año XVI, Nº 1755, 25-4-1863; *La Época*, Año XV, Nº 4638, 8-4-1863; *La Iberia*, Año VII, Nº 1823, 1-7-1860; *La Iberia*, Año XII, Nº 3108, 26-7-1864.

**Argüelles Toral y Hevia, Alejandra** (1845-1860). Fue alumna de Saldoni, que la describe como “distinguida aficionada cantante, pianista y compositora” y como “cantante, pianista, compositora y poetisa, notable en todo”, aunque desconocemos si asistió al Conservatorio. Con motivo de su fallecimiento, Saldoni afirmaba que ninguno de sus alumnos aventajaba en “talento y disposición” a la joven, lamentando su pérdida y asegurando que habría llegado a ser “una de las primeras notabilidades filarmónicas de nuestra nación”. Participaba en veladas con otras alumnas del maestro como Joaquina Alonso o Matilde Ortoneda. No conocemos ninguna partitura. Sí se encuentra en la BNE una obra literaria, *Ensayos poéticos*. Saldoni compuso una pieza para canto y piano con letra de la joven: *Barcarola*, en febrero de 1850.

Bibliografía: Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 230-231, Tomo III, p. 204. *El Clamor Público*, Nº 236, 22-5-1861.

**Arguila Niquis, Mercedes de**. Compositora, pianista. En un *Álbum de salón* conservado en la biblioteca del RCSM aparecen varias piezas suyas junto a las de Carmina Duran, M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez, Julia Ruiz y Angelina Kolb Ayala, F. Pedrell, E. Serrano, E. Granados, A. Llanos, etc. En algunas de las obras aparece como Arguila. Todo indica que se formó en Barcelona. Participó al menos en una función lírico-dramática celebrada en el Conservatorio del Liceo en 1896. En el álbum citado aparecen las siguientes obras suyas: *Heliotropo, nocturno para piano, París Barcelona, pas a quatre para piano y La Mariposa, habanera*. En la BNE hay más datos acerca de estas tres piezas: *Heliotropo: nocturno para piano*, publicado con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año V (1901); *París Barcelona: pas à quatre para piano*, publicado con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año IV (1900); *La mariposa: habanera*, en *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año III (1899). También en el catálogo de la BNE hemos localizado *The joy: cake walk*, publicada con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año X (1906), y *Mercedes: paso doble militar* (piano), publicado con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año IX (1905). Además, compuso *Flor de Lis. Gavota para piano*, manuscrita y fechada entre 1898 y 1900.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Álbum de salón* (1/2891). Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Vázquez

Tur, M.: *El piano y su música... La Dinastía*, Año XIV, Nº 5784, 12-4-1896.

**Arróniz, Soledad.** Cantante. Alumna de Saldoni en el Conservatorio, obtuvo accésit de canto en 1868.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 27.

**Arroyo, Soledad.** Véase Fernández Arroyo y Arribas, Soledad.

**Aspra y Pertierra, Manuela.** Violinista. Alumna de la ENM. Ganó accésit de violín en 1882 y primer premio en 1883, accésit de piano en 1884 y 2º premio en 1885. Destacó como violinista en diversas veladas y conciertos. En 1884 fue nombrada profesora auxiliar de violín y piano en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, en las clases especiales.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885...*; Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico... 1883... La Correspondencia de España*, Año XXXIV, Nº 9218, 18-6-1883; *La Correspondencia de España*, Año XXXV, Nº 9758, 9-12-1884; *El Liberal*, Año VI, Nº 1951, 17-11-1884; *El Liberal*, Año VII, Nº 2081, 28-3-1885.

**Ayllón y Rizo, Dolores (1861-¿?).** Alumna de la ENM. Obtuvo primer premio de solfeo en 1873 y accésit de piano en 1879. Participó en una velada benéfica en 1879, en el Teatro Español, junto a otros artistas como Dolores Bernis.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...*; AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873. Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXI, Nº 87, 28-3-1879.

**Azpiroz, María (ca. 1888-¿?).** Alumna de la ENM. Obtuvo el primer premio de solfeo con tan solo siete años en 1895, con diez realizó los cursos 5º y 6º de violín, obteniendo sobresaliente y notable respectivamente y ganando el segundo premio de violín en 1899, siendo alumna de Francés. Participó en una velada en el Ateneo con su hermana Lolita al piano.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1898 a 1899... La Dinastía*, Año XIII, Nº 5490, 28-6-1895; *El Liberal*, Año XX, Nº 6808, 24-5-1898; *El Liberal*, Año XXII, Nº 7406, 13-1-1900.

## B

**Badiola Arizmendi, Trinidad.** Alumna de piano, ganó accésit en 1880, 2º premio en 1881 y 1º en 1882, con Mendizábal. Era la suplente de la repetidora Paula Lorenzo en caso de ausencia o enfermedad. A su vez, solicitó una plaza como repetidora que al parecer no obtuvo. Su hermana Dolores también estudió en la ENM con el mismo maestro, obteniendo 2º premio de piano en 1886 y 1º en 1888.

Bibliografía: RCSM: Legs. 25/64, 26/10; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1885 a 1886..., 1887 a 1888...*; AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*.

**Balseiro, Emilia.** Pianista. Alumna del Conservatorio a mediados de los años cuarenta en la clase de Pedro Albéniz. Figura entre los pianistas en el *Estado general...* de 1866, con sueldo de 6000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 6/48, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...*1866.

**Baraibar y Achúcarro, Rosa.** Pianista. Hija de Emilio Baraibar, abogado, que creó la sociedad de afinadores y pianistas La Sin Par. Además de la venta de pianos, la restauración de instrumentos y la contratación de profesores, se organizaban conciertos habitualmente, en los que participaban aficionados de buen nivel y, en ocasiones, profesionales. Rosita Baraibar fue conocida como niña prodigio. Con tan solo cuatro años, en 1847, realizó una gira de conciertos por varias ciudades europeas. Siguió actuando en los años posteriores, siendo muy apreciada en las más prestigiosas *soirées*. En la década de los noventa estudia en el Conservatorio Rosa Vergaz (o Vezgaz) y Baraibar, probablemente pariente de Rosa Baraibar, obteniendo en 1898 primer premio de arpa.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional... 1895 a 1896, ...1897 a 1898*. Nagore, M.: "El lenguaje pianístico..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 26; Sobrino, Ramón: "Baraibar [Baraybar]", en *DMEH*, Vol. 2, p. 183. *Almanaque musical...*, 1867; *La España*, Año VIII, Nº 2143, 28-3-1855; *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, Nº 22, 1-3-1866.

**Bárcena, Pilar (Pilar González y Bárcena).** Cantante de ópera y zarzuela. Alumna de la ENM. Segundo premio de canto en 1893. Debutó en el Teatro Parish con *Las hijas de Eva*, cantando luego en teatros de Madrid y de España (Sevilla, Bilbao, Oviedo o Gijón) y el extranjero (Lisboa, Oporto), alternando ópera y zarzuela.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1892 a 1893...* *El Cardo*, Año IV, Nº 190, 15-10-1897; *La Correspondencia de España*, Año XLV, Nº 13388, 1-12-1894; *El Heraldo de Madrid*, Año IX, Nº 2900, 10-10-1898; *El Heraldo de Madrid*, Año XV, Nº 4828, 8-2-1904; *El Heraldo de Madrid*, Año XV, Nº 4851, 2-3-1904.

**Beltrán y Ripoll, Ana (1857-¿?).** Profesora. Alumna de la ENM. Ganó primer premio de solfeo en 1874, accésit de piano en 1876 y 2º premio en 1877. Fue nombrada repetidora en octubre de 1878. Su hermana Encarnación también estudió en el centro.

Bibliografía: RCSM: Legs. 22/83, 23/67; *Libros de clase, 1878-1879*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 1-7-1874, 8-7-1876, 4-7-1877. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 442.

**Benaiges y Aris, Dolores.** Pianista. Alumna del Conservatorio. Ganó el 2º premio de piano y 1º de armonía en 1899 y 1º de piano en 1901. Era protegida y pensionada por la reina regente. Hija de José María Benaiges, organista de la Real Capilla y profesor de canto que se presentó a la oposición para una plaza de auxiliar de solfeo en 1891 que ganó Salvador Bustamante. Dolores Benaiges debutó como pianista en una función con la Sociedad de Conciertos en el Teatro Real en febrero de 1901 con el *Concierto para piano y orquesta en mi menor* de Chopin. En 1904 actuó en el Ateneo interpretando obras de Beethoven, Chopin, Schubert, Mendelssohn y Liszt. En 1905 se presentó al concurso al premio Ortiz y Cussó que ganó Manuel de Falla, recibiendo especiales felicitaciones. Se publicó un retrato en *El Álbum Ibero Americano* en 1902.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1898 a 1899...*; Leg. 29/68 dupl.; *Memoria del curso de 1900 a 1901...*, 1904 a 1905... Turina, J.: *Historia del Teatro...*, p. 427; Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 313. *El Álbum Ibero Americano*, Año XX, Nº 13, 7-4-1902; *El Liberal*, Año XXII, Nº 7492, 9-4-1900.

**Benavides y Arana, Clementina** (Madrid, 1868-¿?). Alumna de la ENM. Ganó primer premio de solfeo en 1877 con Serrano y 1º de piano en 1884 con Power. Fue nombrada repetidora en la clase de piano en octubre de 1886, puesto que ejerció al menos hasta 1889. Bibliografía: RCSM: *Actas 1887-1891*; Legs. 23/17, 27/73, 27/78, 28/14, 28/74; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 16-12-1887; *Libros de clase, 1886-1887, 1887-1888, 1888-1889*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal de los premiados... 4-7-1877*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 444.

**Bengoechea González de Carmena, Soledad** (1849-1894). Compositora y pianista. No estudió en el Conservatorio. Es una de las compositoras más conocidas y prolíficas, o, al menos, una de las que más obras se conservan. Hija de Alejandro de Bengoechea. Su familia celebraba exquisitas veladas musicales en las que participaba desde niña. Desde muy pequeña mostró grandes dotes para la música. Estudió con Juan Ambrosio Arriola (que había sido premiado en el Conservatorio), con Jesús de Monasterio (alumno, profesor y más tarde director del centro) y con María Martín en Madrid, y recibió consejos de Nicolás Ledesma en Bilbao. Tuvo una cercana relación con Barbieri, a quien pidió consejo para algunas de sus composiciones. Desde muy joven destacó en las veladas y conciertos junto a figuras como Teresa Roaldés, Penelope Bigazzi, Adolfo Quesada, Teresa Carreño (con quien tocó en un concierto organizado por El Fomento de las Artes una habanera a cuatro manos), Monasterio, Inzenga, Arriola, Puig, etc. Era invitada expresamente a diversos actos realizados en el Conservatorio. Figura entre los socios honorarios fundadores de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. En 1867 se estrenó, dirigida por ella misma, su *Misa a 4 voces y orquesta en Mi bemol mayor* (en algunas fuentes recientes figura que es en si bemol mayor, pero en las críticas publicadas a raíz de su estreno aparece mi bemol) que recibió grandes elogios en numerosas reseñas en la prensa. Sobre este evento escribía Parada y Barreto:

pero si en este ramo [el canto] las mujeres se han colocado a gran altura, en otros la mujer no ha figurado como debiera, y no porque el bello sexo no posea todos los requisitos y cualidades necesarias para sobresalir en trabajos intrincados y difíciles, como la composición musical, pues de ello tenemos un ejemplo reciente en una misa [...] compuesta por la señorita doña Soledad Bengoechea, y composición musical que habla muy alto en favor de las cualidades artísticas de esta joven, conocida ya anteriormente como pianista de verdadero talento.

Vicente Cuenca va más allá, colocándola junto a compositores de la talla de Palestrina o Morales:

¿Qué será cuando, como ha sucedido a la señorita doña Soledad de Bengoechea, no solo se alcanza la meta, sino que se consigue colocar en una obra, y a mayor abundamiento la primera, en el mismo pedestal en cuya cima resplandecen Palestrina y Morales, genios que no pueden morir jamás, como las obras que nos legaron, para asombro de las generaciones que les sucedieran?

Compuso la romanza *Les Larmes* para María Sass, que la estrenó en un concierto en el Conservatorio en 1873. Sus zarzuelas *Flor de los cielos* y *El gran día* se estrenaron en el Teatro de la Zarzuela el 5 de abril de 1874 y *A la fuerza ahorcan* en el mismo teatro el 6 de marzo de 1876. La última solo fue representada en dos oca-

siones a pesar del éxito obtenido. *El gran día* fue estrenada por Dolores Franco de Salas según Casares y por Concepción Baeza según González, Gutiérrez y Marcos. Según el primer autor, *Flor de los cielos* fue protagonizada por Arsenia Velasco. En 1875 la Sociedad de Conciertos interpretó con gran éxito, dirigida por Monasterio, la obertura *Sybille*, que había compuesto en París en 1873. También en 1875 la *Marcha triunfal* fue interpretada por el Primer regimiento de ingenieros el día de la entrada del rey en Madrid, efeméride para la que había sido compuesta, siendo calificada de “preciosa”. La misma obra fue incluida en un programa de la Sociedad de Conciertos, teniendo entonces una tibia recepción por parte de algunos críticos. Se publicaba en la *Crónica de la Música* que en la tercera parte la orquesta tocó “dos obras nuevas de poca importancia” añadiendo sobre la de Bengoechea que tenía “bastante brillantez pero recuerda demasiado alguna marcha de Meyerbeer”. En *La Iberia* podemos leer: “muy bien instrumentada, pero no muy a propósito para este género de funciones. Ha sido recibida con alguna frialdad”. En *La Correspondencia de España* se afirmaba que era “de estructura sencilla; tiene melodías que no dejan de ser agradables, pero adolece de demasiado cargada de instrumentación”. Aun así, posteriormente formó parte del repertorio de la orquesta de la Unión Musical. Si bien esta obra parece que no fue muy bien recibida, todas las demás reseñas encontradas acerca de sus creaciones son muy elogiosas. Sus obras eran interpretadas con frecuencia en distintos eventos. Por ejemplo, en enero de 1875 se interpretó una misa de su composición en la iglesia de Montserrat; en diciembre del mismo año, en la iglesia de Calatrava, el motete *Bendita sea tu pureza*, para voz solista, arpa y coro femenino, de la que no teníamos constancia hasta ahora, y *Salutaris*, para dos voces femeninas. En el mismo acto se interpretó una obra de Sofía Vela de Arnao. En el concierto dedicado a M<sup>ª</sup> Luisa Ritter en el Salón Romero en 1884, en el que también participó, entre otros, María Luisa Chevallier, la afamada aficionada Dolores Burillo tocó un vals de Bengoechea. En una reseña figura como Vals brillante. Podría ser su *Gran vals para concierto*. Prueba de su fama es la publicación en 1884 de una larga reseña bibliográfica en *La Ilustración de la Mujer*, que fue reproducida en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* años después añadiendo las obras que había compuesto en el intervalo, en la que hay una nueva alusión al hecho de ser una mujer compositora: “Todos convienen en la justicia con que fueron aplaudidas aquellas piezas musicales, escritas con una inspiración, una novedad, y una maestría superiores a los que generalmente suele esperarse de una mujer, por privilegiada que esta sea”. Contrajo matrimonio con Carlos Carmena y de Arozmeni. En algunas fuentes aparece que falleció en 1893, pero en prensa hemos localizado noticias al acaecer su muerte en 1894, fecha que también refleja Ozaita. Compuso obras de distintos géneros. Se conservan algunas de ellas en el archivo del RCSM y en la BNE. A través de los distintos catálogos, recientes estudios sobre ella y numerosas fuentes hemerográficas de la época hemos localizado referencias a las siguientes obras:

- *A la fuerza ahorcan*, zarzuela en tres actos, 1876. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 6 de marzo de 1876.
- *Arreglo concertante para violín, violoncello y piano de la melodía de Gounod Jesús de Nazaret*, 1868.

- *Ave Verum*, motete para tiple o tenor y coro de contraltos o barítonos, con acompañamiento de armonium u órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1881.
- *Ave Verum*, para tenor o soprano y contralto solistas y coro, Madrid, Antonio Romero, 1876.
- *Balada* para voz y piano.
- *Bendita sea tu pureza*, para voz solista, arpa y coro femenino. Interpretada en la Iglesia de Calatrava en 1875.
- *Benedictus*.
- *Capricho-Scherzo en la mayor para piano*, Madrid, Imp. de Enrique Abad, 1872/  
*Capricho-scherzo en La mayor para piano*, Madrid, Antonio Romero [1872].
- *Capricho*. Orquestación de Casimiro Espino. [También localizado como *Capricho-scherzo*].
- *Dos salutations a la Virgen* para soprano, coro y acompañamiento de arpa.
- *Elegía para violín*, escrita expresamente para el notabilísimo concertista Sr. Bordas. 16 enero de 1891, ms. En RCSM, 1/4294.
- *Fantasia sobre motivos de la Africana*.
- *Fantasia sobre motivos de Rigoletto*.
- *Flor de los cielos*, balada lírico dramática en verso, 1874. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 5 de abril de 1874.
- *Géneviève*, melodía para orquesta, ms. En RCSM, 1/15459.
- *Gran vals de concierto para piano*, Madrid, Antonio Romero, Calc. de S. Mascardó, 1869.
- *El Gran día*, zarzuela en un acto, 1874. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 5-4-1874.
- *Kyrie y Christe* de la *Misa de autoría colectiva* encargada por el orfeón de Santa Cecilia, encargada por el Ayto. de Bilbao, 1869.
- *Les Larmes*. Romanza para la cantante María Saas estrenada por esta en el Conservatorio de Madrid en 1873.
- *Marcha triunfal*, conmemorando la llegada al trono de Alfonso XII, estrenada por el Primer regimiento de ingenieros en 1875 e interpretada por la Sociedad de Conciertos en 1881.
- *Marcha triunfal en la bemol mayor para orquesta arreglada para piano*, Madrid, F. Echevarría, ca. 1883.
- *Mazurka para piano*, 1893.
- *Misa*, 1867.
- *Misa a cuatro voces y orquesta en Mi bemol mayor*. Dedicada a Santa Rita, estrenada en la iglesia de Carmen Calzado, Madrid.
- *Motete* para tiple o tenor y contralto o barítono, armónium u órgano.
- *Obertura*.
- *O salutaris ostia para soprano y contralto solistas*, 1876, Madrid, Antonio Romero, [s. a.].
- *¡Oh Salutaris Hostia!*, dúo para tiple y contralto con acompañamiento de piano u órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1881. Podría ser el citado como compuesto en 1876 y editado por A. Romero.

- *Romanza para mezzosoprano con acompañamiento de piano*, ca. 1880.
- *Salve para tiple y coro, con acompañamiento de piano o arpa y harmonium*, Madrid, F. Echevarría, ca. 1883
- *Salve coreada*.
- *Scherzo para piano en do sostenido menor*, Madrid, Calc. de S. Mascardó, 1868. Hay información sobre piezas con el mismo título, del mismo año pero otros datos de edición. Podrían ser la misma.
- *Serenata para canto con obligado de harmoniflauta y acompañamiento de piano*. Letra de la Excma. Sra. D<sup>a</sup> Rosario Zapater de Otal. En RCSM, 4/3506.
- *Serenata para voz, flauta y piano*.
- *Solo de concert pour le piano avec accompagnement d'orchestre* [ca. 1870], dedicada a Charles Beck. En copia conservada en la BNE, con dedicatoria manuscrita de la autora a J. M<sup>a</sup> Guelbenzu.
- *Sybille* en Re menor. Obertura sinfónica. 1873, estrenada por la Sociedad de Conciertos el 7-3-1875.

Bibliografía: BNE. RCSM: Legs. 20/87 dupl., 26/57. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*; Campos, S.: "Voces de memoria: compositoras..."; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 69-70, 72; Emparán, G.: "El piano en..."; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Ozaita, M. L.: "Las compositoras...", p. 401; Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 176; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*, p. 548; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: "Compositoras españolas del siglo XIX..."; Sadie, Julie Anne; Samuel, Rhian (eds.): *The Norton/Grove Dictionary of Women...*, p. 58; Sobrino, R.: "Bengoechea Gutiérrez, Soledad", en *DMEH*, Vol. 2, pp. 362-363; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*; Vega, A.: "Compositoras españolas: apuntes...". Cuenca, Vicente: "Misa en mi bemol mayor, de la señorita doña Soledad de Bengoechea", *El Artista*, Año II, N<sup>o</sup> 1, 7-6-1867; *El Artista*, Año I, N<sup>o</sup> 2, 15-6-1866; *El Artista*, Año I, N<sup>o</sup> 28, 30-12-1866; *El Artista*, Año II, N<sup>o</sup> 34, 15-2-1867; *El Artista*, Año II, N<sup>o</sup> 21, 7-11-1867; *El Artista*, Año III, N<sup>o</sup> 25, 7-12-1868; *La Correspondencia de España*, Año VIII, N<sup>o</sup> 2480, 28-2-1865; *La Correspondencia Musical*, N<sup>o</sup> 11, 16-3-1881; *Crónica de la Música*, Año IV, N<sup>o</sup> 130, 16-3-1881; *Crónica de la Música*, Año IV, N<sup>o</sup> 139, 18-5-1881; *Diario Oficial de Avisos*, N<sup>o</sup> 580, 19-1-1862; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVII, N<sup>o</sup> 289, 16-10-1894; *La Época*, Año XVII, N<sup>o</sup> 5281, 18-5-1865; *La Época*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 8205, 10-4-1875; Olivares Biec, V.: "Nueva compositora", *La Guirnalda*, Año I, N<sup>o</sup> 11, 1-6-1867; *La Iberia*, Año XXVIII, N<sup>o</sup> 7477, 14-3-1881; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N<sup>o</sup> 24, 4-6-1889; *El Imparcial*, Año IX, N<sup>o</sup> 2762, 24-1-1875; *El Liberal*, Año VI, N<sup>o</sup> 1796, 15-6-1884; *La Moda Elegante*, Año XXXIV, N<sup>o</sup> 46, 14-12-1875; *El Mundo Pintoresco*, N<sup>o</sup> 6, 16-5-1858; Parada y Barreto: "Misa a cuatro voces de la señorita doña Soledad Bengoechea", *Revista y Gaceta Musical*, Año I, N<sup>o</sup> 22, 2-6-1867; *La Unión*, Año II, N<sup>o</sup> 303, 5-1-1883.

**Benito y Alonso, Amalia de (1849-¿?).** Profesora. Alumna del Conservatorio. Obtuvo accésit de piano en 1866, 2<sup>o</sup> premio en 1867 y 1<sup>o</sup> en 1869. En 1867, aún estudiante, fue repetidora. Años más tarde, en 1885, fue nombrada repetidora sin gratificación, permaneciendo al menos hasta 1895. En 1869 participó en un concierto organizado por el Liceo Romea y en 1870 en otro por el Liceo Recreativo, ambos celebrados en el Conservatorio. En el segundo, junto a varios aficionados también participó Encarnación Medina. Se tocaron obras de Haydn, Thalberg, Verdi y Bobio entre otros.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1867, 1884-1887, 1888-1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*, 1895 a 1896...; Legs. 17/89, 18/16, 19/48, 27/71, 27/78, 28/14, 28/74, 30/8, 30/64, 31/80; *Libros de clases 1885-1886, 1888-1889, 1894-1895; Memoria acerca... 1892*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866, 2-7-1867, 30-6-1869*. Pedrell, F.: *Diccionario bio-*

gráfico..., p. 175; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 573. *La Época*, Año XXII, Nº 7091, 19-10-1870.

**Bernal, Pilar** (1850-¿?). Cantante. Alumna del Conservatorio, obtuvo 2º premio de canto en 1867 y 1º en 1868, siendo alumna de Inzenga. En 1868 debuta en el Teatro del Circo. Entre 1869 y 1871 pertenece a la compañía del de la Zarzuela, abandonando este año los escenarios al contraer matrimonio, convirtiéndose así, algún tiempo más tarde, en marquesa del Maestrazgo.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/89. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...*, 2-7-1867, 1-7-1868. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*, p. 416; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 253.

**Bernis de Bermúdez, Dolores** (1843-1904). Arpista. Intérprete, profesora, compositora, directora. Nació en San Sebastián el 17 de abril de 1843, según figura en su expediente personal, hija de un capitán de infantería. Fue bautizada con el nombre de Dolores Vitorina Marina de Jesús Bermúdez Llopis. Estudió en París, ciudad donde fue integrante de la Orquesta de los Conciertos Colonne, fundada en 1873. Previamente ya había formado parte de la orquesta del Gran Teatro del Liceo de Doña Isabel II en Barcelona, ciudad a la que no sabemos en qué fecha llegó pero encontramos al menos en 1864. Todo indica que se presentó en Madrid el 3 de junio de 1877 en una velada celebrada en el Teatro de la Zarzuela. Participaron en ella los poetas Zorrilla y Manuel Fernández y González, el primer actor Antonio Vico (futuro profesor de Declamación de la ENMD) y el tenor Francisco Reynes. Para ensayar este acto organizó una reunión en su casa el día anterior:

La Srta. Bernis, que tenía como arpista una reputación envidiable en el extranjero, la ha consolidado ante el inteligente público madrileño. “Tengo miedo”, decía la noche anterior a su debut, en su propia casa, a la cual había sido llamado un corto público para presenciar su ensayo musical. “¡Hasta mañana!”, contestaban sonriéndose y con gran seguridad por su triunfo Zorrilla, Zabalza, Arans, Puigerver, y otros amigos de la artista. En efecto, al día siguiente los aplausos unánimes del público la demostraban que éste había sentido la delicada expresión y el dulce sentimiento de la composición de Godefroid, *Melancolía*, y la difícil y brillante ejecución de la *Danza de los silfos*, prodigio de habilidad y delicadeza y verdadero baile de espíritus.

Dos días después participó en otra velada en la que tocaron también Antonio Romero, Victor Mirecki y Antonio López Almagro, profesores del centro. El mismo año solicitó ser nombrada profesora honoraria de la Escuela Nacional de Música y Declamación, decisión para la que fue consultada Teresa Roaldés en una Junta celebrada el 10 de junio, siendo aceptada el mismo mes. Al iniciarse el siguiente curso se le asignó una clase y se animó a las alumnas de otras materias a matricularse en ella. No tardó en desplegar una intensa actividad como docente e intérprete, interviniendo en numerosos conciertos. El 14 de noviembre de 1878 fue nombrada profesora auxiliar a propuesta de Arrieta, con sueldo de 1000 pesetas anuales. Fue confirmada en dicha plaza en enero de 1882, con sueldo de 1500 pesetas. Inmediatamente presentó un método de arpa que, tras ser revisado por una comisión creada al efecto compuesta por Manuel Mendizábal, Teresa Roaldés y Miguel Galiana, fue adoptado por el centro. Fue el primer caso de una mujer que presentó un método para su uso en las clases del Conser-

vatorio. En octubre de 1882 se jubiló Teresa Roaldés. Bernis fue nombrada interina en noviembre con sueldo de 2000 pesetas anuales. Para ayudarla, solicitó que Concepción Montejo de Ortiz fuera nombrada repetidora. Las oposiciones para la plaza de numeraria vacante por jubilación de Roaldés se celebraron durante abril y mayo de 1883. Las candidatas fueron, además de Bernis, Esmeralda Cervantes y Vicenta Tormo. Fueron ganadas por Bernis, tomando posesión de su plaza el 6 de julio de 1883. Además de la docencia en el Conservatorio, impartía clases particulares de arpa y canto. Participaba asiduamente en veladas y conciertos, siendo frecuentes las que ella misma organizaba en su domicilio. Parece que en algunas de ellas acompañaba al piano a sus alumnas. Creó un grupo de arpistas con sus discípulas, dirigido por ella, con las que participaba en numerosos conciertos. Por ejemplo, actuaron en la inauguración el Salón Romero en 1884. En 1899 fundó una Sociedad de Conciertos, algo inaudito por parte de una mujer en España. La iniciativa tuvo una excelente acogida por parte de profesionales y aficionados y fue repetidamente citada por la prensa:

“En casa de la Sta. Bernis. La banda de arpas”. La distinguida y genial artista señorita Bernis, que tantos servicios ha prestado al arte musical desde su cátedra del Conservatorio y en la educación de las que hoy son notables cantantes, ha fundado una sociedad de conciertos [...] Claro es que tratándose de la señorita Bernis, todos suponían que lo que ella emprendiera y presentara había de ser hermoso y delicado y había de redundar en beneficio de la música, y... así ha sido; la señorita Bernis, venciendo muchas dificultades, ha conseguido fundar una asociación que aportaría grandes ventajas a la “ciencia” artística [...] Tratándose de la organización de una banda de arpas, para ejecutar en tan delicado instrumento las composiciones más inspiradas [...] la banda, que ya está formada, compónenla quince o veinte señoritas, [...] todas hermosas y todas maestras [...] justo es declarar, a juzgar por lo que vimos en la primera audición, el éxito ha de acompañarlas por todas partes [...] La fiesta de presentación resultó agradabilísima y se vio favorecida por una concurrencia escogida e inteligente, entre la que había muy hermosas señoras y lo más notable de la crítica. Nuestra más sincera enhorabuena para la señorita Bernis y que alcance el éxito a que es acreedora por sus desvelos y trabajos [...].

Por desgracia, la iniciativa no prosperó. Además de su *Gran método de arpa*, Madrid, Calc. de Santiago Mascardó, 1878, compuso *David cantando ante Saul. Melodía de Bordese per Mezo-soprano o Baritono con acompañamiento de dos arpas*, Madrid, Zozaya (ed.), y arreglos para conjunto de arpas. Falleció en 1904. Quiso donar al Conservatorio su arpa, crear un premio con su nombre y donar sus alhajas a sus alumnas, pero el testamento fue declarado nulo y sus bienes vendidos.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Expedientes personales*: Dolores Bernis; Legs. 23/11, 23/53 dupl., 23/73, 23/98, 25/79, 26/5, 33/29; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 10-6-1877; *Memoria acerca... París de 1878* (Doc. Bca. 1/26); *Memoria del curso de 1903 a 1904...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 10-7-1879. Calvo, M. R.: “Bernis de Bermúdez, Dolores”, en *DMEH*, Vol. 2, p. 409; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; “Orchestre Colonne”, <http://www.orchestrecolonne.fr>; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 35; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”, p. 401; Vega, A.: “Compositoras españolas: apuntes...”. *Boletín de Loterías y de Toros*, Año XXIX, Nº 1464, 17-3-1879; *La Correspondencia de España*, Año XXVIII, Nº 7255, 5-11-1877; *La Correspondencia Militar*, Año XXIII, Nº 6461, 10-4-1899; *La Correspondencia Musical*, Año I, Nº 45, 9-11-1881; *El Día*, Nº 1047, 14-4-1883; *El Día*, Año XX, Nº 6780, 13-4-1899; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXI, Nº 87, 28-3-1879; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLVII, Nº 316, 24-11-1904; *La Época*, Año

LI, Nº 17630, 7-7-1899; *Gaceta Musical Barcelonesa*, Año IV, Nº 153, 25-12-1864; *El Globo*, Año XXV, Nº 8601, 18-6-1899; *El Heraldo de Madrid*, Año III, Nº 724, 26-10-1892; *El Heraldo de Madrid*, Año X, Nº 3141, 17-6-1899; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Nº 21, 8-6-1877; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, Nº 11, 22-3-1879; *El Imparcial*, Año XXXII, Nº 11360, 7-12-1898; *El Imparcial*, Año XXXIII, Nº 11387, 3-1-1899; *La Moda Elegante*, Año XXXVII, Nº 47, 22-12-1878; *El País*, Año XIII, Nº 4311, 29-4-1899; *El País*, Año XIII, Nº 4363, 20-6-1899; *El País*, Año XIII, Nº 4385, 12-7-1899; *La Revista Moderna*, Año III, Nº 112, 21-4-1899; *El Solfeo*, Año III, Nº 568, 3-6-1877.

**Betancourt Oberto, Carmen** (ca. 1880-¿?). Alumna del Conservatorio. Estudió piano y violín. Fue pensionada por la Diputación Provincial de La Habana. Ganó primer premio de solfeo en 1894, 2º premio de violín en 1896 y 1º en 1897, siendo profesor del instrumento José del Hierro. Tocó en un concierto en el Gran Casino de San Sebastián en 1897, al que asistió la infanta Isabel.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896..., 1896 a 1897...* *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14393, 3-7-1897; *La Época*, Año XLIX, Nº 16944, 6-8-1897; *El Globo*, Año XXIII, Nº 7925, 4-8-1897; *El Heraldo de Madrid*, Año V, Nº 1328, 27-6-1894.

**Bigazzi de Geloso, Penelope** (ca. 1845-¿?). Pianista y profesora italiana. Llegó a Madrid en 1859 para dar algunos conciertos, instalándose y teniendo durante la década de los años sesenta una importante presencia en el ambiente musical madrileño. Participaba habitualmente en veladas privadas en los mejores salones, como en los de la condesa de Montijo, además de las semanales que celebraba en su propia casa, en las que participaban alumnas, aficionados y figuras como Ángela Grassi. Dio varios conciertos en la capital (Conservatorio, Teatro del Circo, de la Zarzuela, Francés o Variedades). También realizó alguna gira por España y el extranjero. En 1867 tocó en un concierto en Bilbao junto a Mercedes Bengoechea. Impartía clases particulares a señoritas de buena familia con las que realizaba sus veladas. Mientras residía en la capital contrajo matrimonio con Francisco Geloso. Compuso varias obras, algunas reseñadas en la prensa con motivo de su publicación.

- *Amicizia; piccola*. Fantasía per piano-forte, Florencia, Morandi, ca. 1850.
- *Bouquet-Polka*, per pianoforte.
- *Capricho para piano sobre la Ballata de Oscar en la ópera Un ballo in maschera de Verdi*, op. 17, Madrid, A. Romero, [1861].
- *Los españoles rogando a Dios por el Ejército de África: nocturno para piano*, op. 8, Madrid, Casimiro Martín, [1859]. Apareció en *El Arte*, Año II, Nºs 53, 54 y 55, octubre de 1874.
- *Fantasia fácil para piano sobre la ópera La Traviata*, Madrid, Calc. de F. Echevarría, 1866.
- *Higuanama. Habanera de salón para piano*, Madrid, Imp. de B. Eslava, 1861. Apareció en *El Artista*, Año III, Nº 18, 15-10-1868.
- *Himno de Garibaldi*. Transcripción para piano, Madrid, Casimiro Martín, 1860.
- *Mi infancia*, Madrid, Calc. de F. Echevarría, 1866.
- *Obras para piano. I: La aragonesa, polka. II: La andaluza, redowa. III: La asturiana, schottisch. IV, El nuevo campamento, waltz*, Madrid, A. Romero, 1861.
- *Oh! mia cara Italia: rimembranza per piano*, op. 12, Madrid, Casimiro Martín, [1860].

- *Saludo a Madrid: polka-mazurka para piano*, op. 13, Madrid, A. Romero, [1860].
- *El sitio de Tetuán: polka militar*, Madrid, Casimiro Martín, [1860].
- *Soberbia y humildad: vals de concierto para piano*, op. 10, Madrid, Casimiro Martín, [1860].

Bibliografía: BNE. RCSM: Leg. 13/9. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 7-1-1861. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Pastor, J. J.: "El conflicto con Marruecos..."; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: "Compositoras españolas del siglo XIX...". *El Arte*, Año II, Nº 53, 4-10-1874; *El Arte*, Año II, Nº 54, 11-4-1874; *El Arte*, Año II, Nº 55, 18-4-1874; *El Artista*, Año II, Nº 21, 7-11-1867; *El Artista*, Año III, Nº 18, 15-10-1868; *Boletín de Loterías y de Toros*, Año X, Nº 468, 14-2-1860; *Boletín de Loterías y de Toros*, Año XI, Nº 515, 8-1-1861; *El Clamor Público*, Nº 4738, 20-12-1859; *El Clamor Público*, Nº 4757, 11-1-1860; *El Contemporáneo*, Nº 77, 21-3-1861; *La Correspondencia de España*, Año XIII, Nº 529, 5-2-1860; *La Correspondencia de España*, Año XIII, Nº 553, 9-3-1860; *La Correspondencia de España*, Año XIII, Nº 561, 17-3-1860; *La Correspondencia de España*, Año XVI, Nº 2019, 14-12-1863; *La Correspondencia de España*, Año XVII, Nº 2380, 20-11-1864; *La Correspondencia de España*, Año XVIII, Nº 2543, 3-5-1865; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 1101, 15-3-1860; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 122, 15-10-1860; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 702, 24-5-1862; *La Discusión*, Año VI, Nº 1551, 10-1-1861; *La Discusión*, Año VII, Nº 1898, 27-2-1862; *La Discusión*, Año VII, Nº 1937, 15-4-1862; *La Discusión*, Año VII, Nº 1966, 21-5-1862; *La Época*, Año XII, Nº 3593, 21-1-1860; *La Época*, Año XIII, Nº 4143, 23-11-1861; *La España*, Año XII, Nº 4093, 13-12-1859; *La España*, Año XVI, Nº 5151, 21-5-1863; *La Esperanza*, Año XVII, Nº 4990, 19-1-1861; *La Iberia*, Año VII, Nº [ilegible], 26-1-1860; *La Iberia*, Año VII, Nº 1742, 23-3-1860; *La Iberia*, Año IX, Nº 2397, 18-5-1862; *La Violeta*, Año III, Nº 132, 11-6-1865.

**Blanch y Pinaluba, Elvira.** Profesora. Alumna de la ENM, accésit de piano en 1881, 2º premio en 1882 y 1º en 1883, con Mendizábal. Completó sus estudios en Europa. En 1889 se anunciaba como profesora de piano.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64, *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal...4-7-1881. Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXI, 23-9-1889.

**Bofill y Gimeno, Encarnación.** Cantante. Alumna de la ENM, obtuvo accésit de canto en 1887. Ganó una de las ayudas de 1500 pesetas para continuar sus estudios en la ENM (concedidas por el Ministerio de Fomento) durante 1887 y 1889. Debutó en 1893 en *El rey que rabió* en el Teatro de la Zarzuela, donde permaneció hasta 1895. Desde ese año parece que se dedicó a la declamación, actividad acerca de la que hemos encontrado reseñas hasta al menos 1904. Fue hija del crítico teatral de *La Época* Pedro Bofill.

Bibliografía: RCSM: *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* *El Día*, Nº 4870, 11-11-1893; *La Época*, Año XLVI, Nº 15083, 15-9-1894; *El Correo Militar*, Año XXVII, Nº 5821, 30-3-1895; *El Liberal*, Año XVII, Nº [ilegible], 7-10-1895.

**Boluda Ull, María Jesús (1844-¿?).** Cantante. Alumna del Conservatorio, obtuvo una pensión concedida por este en 1865 de 3000 reales anuales. Tras no recibir dicha ayuda durante varios meses, tuvo que abandonar el centro en 1866 al recibir una oferta para escriturarse. Desarrolló su carrera principalmente en teatros de Italia y América, destacando en las óperas de Verdi y Puccini.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/58. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869*; Pensiones a alumnos, 20-2-1867. Climent, J.: "Boluda Ull, María Jesús", en *DMEH*, Vol. 2, p. 598; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, pp. 187-188.

**Bonald (Bonald) y Urbano, Trinidad.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1884, 2º premio en 1885 y 1º en 1887, con Mendizábal. Fue socia facultativa honoraria de la Sociedad Filarmónica de Málaga. En prensa era alabada como intérprete: “habiendo llamado la atención [...] su maestría y elegancia en la ejecución, en la cual hace gala de sus envidiables disposiciones artísticas, no comunes”. Anunciaba clases de solfeo y piano en su domicilio en 1889.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885...; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887... Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, Nº 32, 7-5-1889.

**Borges y Alegre, Antonia.** Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1882 y 2º premio en 1885, con Ronconi. Participó en una sesión literario-musical en el Círculo de la Unión Católica en 1883, junto a Emilia Palmer, entre otros. Continuó sus estudios con Verger. Obtuvo una ayuda de la Diputación de Sevilla de 1200 reales anuales en 1886.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883... El Día*, Nº 1101, 8-6-1883; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10255, 20-4-1886.

**Bosch y Pagés, Luisa (1880-1961).** Arpista, profesora. Estudió en los conservatorios de Ginebra y París. Perfeccionó sus estudios en Barcelona con Felipe Pedrell. Fue profesora del Conservatorio de Ginebra y otras ciudades suizas. Dio numerosos conciertos, incluyendo a menudo piezas de compositores españoles. Reunió una importante colección de instrumentos antiguos. Realizó escritos pedagógicos para arpa y piezas para este instrumento. Su *Méthode d'exercices pour le harpe* fue utilizado en conservatorios de Lisboa, Londres, San Petersburgo y en numerosos centros de América Latina, así como sus otras obras didácticas *Méthode pour arpe* y *Exercices pour la virtuosité*. Entre otras, compuso las piezas *Petit prélude pour harpe*, París, Rouhier; *Pièces pour chant et harpe*, *Pieza de concierto*, *Prélude pour deux et quatuor à cordes* y publicó trabajos musicográficos.

Bibliografía: González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”, pp. 199-200; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”, p. 403-404. Bosch i Pagés, Lluisa: “L’arpa a través del temps”, *Revista Musical Catalana*, Año XXVII, Nº 323, Noviembre 1930, pp. 491-499; *Musicografía*, Año III, Nºs 22, 24 y 26, 1935, Año IV, Nºs 33, 35 y 37, 1936.

**Boucher, Celeste.** Arpista francesa, profesora. Su apellido de soltera era Gayllot. Era una famosa arpista en París. Contrajo matrimonio en 1806 con Alejandro Boucher, violinista de la Real Cámara y de la Real Capilla desde 1796, y que había abandonado dichos puestos en 1803. Parece que la artista formó parte también de la Real Cámara como arpista y pianista con sueldo de 6000 francos. Fue la primera profesora del Conservatorio, nombrada en la fundación del centro, pero no llegó a impartir clase. Figura como tal entre septiembre y diciembre de 1830, con sueldo de 8000 reales anuales, superior al de varios de sus compañeros. Aun así, ella reclamó que se igualara al de los de violín y piano. Piermarini le pidió que tradujera el método que debía usar al castellano, a lo que ella se negó. Estos hechos provocaron que aquel propusiera al ministro de Hacienda relevar a la profesora e invertir su sueldo en

formar a la joven Josefa Jardín. Según Basilio Basili, muy crítico con la gestión de Piermarini, el desencuentro se produjo porque el director solicitó a la maestra que diera clases gratuitas a su esposa, a lo cual se negó.

Bibliografía: RCSM: *Memoria acerca...1892*, p. 131; Libro 160: *Órdenes generales...*; Legs. 0/167, 0/518, 1/8. Asenjo Barbieri, F.: *Biografías y documentos...*, p. 221; Ortega, J.: *La música en la Corte de Carlos III...*; Subirá, J.: “Una arpista madrileñizada...”, p. 366. *Eco del Comercio*, N° 685, 15-3-1836; *La España*, Año V, N° 1287, 10-6-1852.

**Bressend de Letré, Ana** (Madrid, 1855-¿?). Profesora. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1873, 2º premio en 1875 y 1º en 1876, siendo alumna de Compta. En el curso 1874-1875 participó en el concurso de piano cuyo premio otorgaba un aficionado a la música y que ganaron Elvira Cebrián y Soledad Arroyo. En octubre de 1876 su maestro la propuso como auxiliar para su clase en sustitución de Brull, siendo nombrada como tal, sin sueldo, figurando en algunos documentos posteriores como repetidora.

Bibliografía: RCSM: Leg. 22/82; 23/15; 23/26; 23/67; *Actas de exámenes generales 1876, 1877; Memoria acerca... París de 1878* (Doc. Bca. 1/26). AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-6-1873, 9-7-1875*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 86. *El Arte*, Año II, N° 25, 22-3-1874.

**Brieva, Julia**. Cantante. Obtuvo accésit de canto en 1858. Se presentó a los concursos en 1859 pero al parecer no obtuvo ningún premio. Perteneció a la compañía del Teatro del Circo las temporadas 1860-1861 y 1861-1862, en 1865 y 1866.

Bibliografía: RCSM: Legs. 12/41, 12/71, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 5-7-1859; 26-10-1859*. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela... Gaceta de Madrid*, 18-1-1859.

**Bremón y Cabello, Amalia**. Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de solfeo en 1873 y primer premio de canto en 1878, como alumna de Puig. En la temporada 1878-1879 figura en la compañía del Teatro Real como comprimaria. En mayo de 1879 pasa a Sevilla desempeñando la misma parte.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 43; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Buireo y Garrido, Dolores** (Zaragoza, 1855-¿?). Cantante. Alumna de la ENM. Ganó el 2º premio de canto en 1877 y 1º en 1878, siendo alumna de Mariano Martín. En 1879 participó en varios conciertos organizados por la Institución Libre de Enseñanza con Alejandro Rey, Nicolás Tragó y Agustín Rubio, interpretando una romanza de Mozart. En 1880 interpretó una obra de Beethoven en uno de los conciertos a beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas en los que tocó Sarasate. En la temporada 1879-1880 formó parte de la compañía del Teatro Real, protagonizando *Linda de Chamounix*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 23/17; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 215, Tomo IV, p. 274; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Globo*, Año V, N° 1276, 13-4-1879; *Crónica de la Música*, Año II, N° 33, 8-5-1879; *El Globo*, Año VI, N° 1623, 27-3-1880.

**Burillo, Dolores**. Cantante aficionada, habitual en veladas. Por ejemplo, cantó en el Liceo Piquer en 1870 el aria de las joyas de *Fausto*, de Gounod, en la Real Cámara

frente a la infanta Isabel en 1881, acompañada al piano por esta y tocó un vals de Bengoechea en una función a beneficio de M<sup>a</sup> Luisa Ritter en 1884.

Bibliografía: Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 46. *La Iberia*, Año XXII, N<sup>o</sup> 5668, 6-4-1875; *El Liberal*, Año VI, N<sup>o</sup> 1796, 15-6-1884.

**Bustos, Carmen.** Alumna del Conservatorio en 1876. Figura en el Teatro Real en la temporada 1889-1890.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1871-1876*. Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Bustos López, Laura.** Pianista. Profesora. Alumna de la ENM. Obtuvo accésit de piano en 1883, siendo alumna de Mendizábal. Fue profesora de solfeo y piano en la Asociación General de Funcionarios desde 1896. Como era habitual, organizaba veladas para presentar los progresos de sus alumnas, con la participación de profesionales, como la celebrada en 1896 en el Centro de Instrucción Comercial en la que junto a dos alumnas de Bustos cantó la celebrada triple Ascensión Miralles. Presentaba regularmente a sus alumnas a los exámenes libres del Conservatorio. Publicó *Teoría-programa de solfeo, única declarada de texto para todas las escuelas normales y municipales de España útil para la enseñanza del mismo por el Real Consejo de IP (Sesión del 14 de julio de 1906)*, Madrid, Imprenta de Inocente Calleja, 1906, dirigido a la preparación de los exámenes del Conservatorio de Madrid y del que hubo varias ediciones, al menos en 1928 y 1933. Lo dedicaba a su maestro Manuel Fernández Grajal. Se conservan ejemplares en la BNE, en el RCSM y en la BMAM.

Bibliografía: BMAM. BNE. RCSM: *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal...* 5-7-1883. Ortega, Judith: “Bustos López, Laura”, en *DMEH*, Vol. 2, 1999, p. 813. *El País*, Año X, N<sup>o</sup> 3430, 20-11-1896; *El Globo*, Año XXIII, N<sup>o</sup> 7750, 7-2-1897; *El Liberal*, Año XVIII, N<sup>o</sup> 6084, 30-5-1896; *El Globo*, Año XXIV, N<sup>o</sup> 8227, 5-6-1898.

**Buxó (Buixó), Paulina.** Compositora, pianista, profesora y poetisa, conocida en Barcelona hacia 1865. En 1864 *El Lloyd español* se hacía eco de una noticia que anunciaba que Paulina Buxó iba a ser nombrada profesora de piano de la infanta doña Isabel, presentándola como “una de las primeras pianistas de Europa, y toca a primera vista las composiciones del célebre Liszt”, además de ser “una profunda e inspirada poetisa habiendo dedicado hace poco una obra de poesía a S. M. la reina, la cual fue aceptada por nuestra soberana con gran beneplácito”. Anticipaba que se encontraba escribiendo una composición para banda militar dedicada al príncipe de Asturias. En 1867 era profesora de francés en un colegio de la capital catalana. En el concierto de fin de curso celebrado ese año, reseñado en *La España Musical*, interpretó “una bien escrita fantasía de su composición sobre las mejores melodías de la *Gemma di Vergy*”. Además compuso al menos *Flor de mayo: fantasía de concierto sobre la Marcia dei Crociati de la ópera I Lombardi de Verdi*, publicada en Barcelona por Andrés Vidal y Roger hacia 1885 y *La Simpática*, fantasía de concierto, publicada por el mismo editor<sup>2</sup>. En 1872 en

2 En el *DMEH*, *Flor de mayo* aparece publicada en 1855, en lo que parece una errata. Por otra parte, cita dos obras, la citada *Flor de Mayo* y *Fantasia de concierto*. Dado que las dos obras que hemos nombrado

*La España Musical* se describe una reunión musical realizada en su propia casa, con la participación de alumnas suyas, notables aficionadas y las hijas de Eusebio Font, que a su vez había sido maestro de Paulina Buxó. La misma publicación, el año siguiente, la presenta participando en una velada en el salón de Julia Duquesnay.

Bibliografía: BNE. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Alonso, C.: "Buxó, Paulina", en *DMEH*, Vol. 2, p. 814; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 46. *El Lloyd Español*, Año IV, N° 1232, 9-9-1864; *La España Musical*, Año II, N° 80, 1-8-1867; *La España Musical*, Año VII, N° 317, 11-7-1872; *La España Musical*, Año VIII, N° 360, 31-5-1873.

## C

**Cabrero y Martínez de Ahumada, Paulina** (1822-1901). Cantante, compositora. Hija del coronel Pablo Cabrero y de Josefa Martínez, aficionada que formó parte del primer Ateneo en 1820 y falleció precozmente. El padre facilitó a Paulina y su hermana la mejor formación musical posible, en España y París. Entre otros, Paulina estudió con Rodríguez Ledesma y con Saldoni. A las veladas de su padre asistía lo más selecto de la sociedad, incluyendo a la familia real, o artistas como Liszt y Rubini. Cabrero y sus hijas fueron socios del Liceo Artístico (el padre fue miembro de la Junta gubernativa), actuando las hermanas en los conciertos. Con tan solo trece años compuso su primera obra, *La tumba de mi madre*, que interpretaba habitualmente en las veladas y sobre la que encontramos abundante información en la prensa. Produjo un número importante de obras (según Saldoni, en 1866 ya tenía cincuenta y seis), cuya publicación era recibida con entusiasmo. Espín y Guillén manifestó en varias ocasiones su admiración por ella a través de las páginas de *La Iberia Musical*. Paulina se dedicó tanto a la interpretación instrumental y vocal como a la composición e incluso en algunas ocasiones a la dirección, facetas todas en las que obtuvo un gran prestigio más allá del salón familiar; fue igualmente celebrada en sus actuaciones en otras capitales españolas y extranjeras. En 1844 se anunciaba su participación en una nueva revista de literatura, pintura y música. En las numerosas reseñas acerca de las veladas en las que participó Paulina se hace hincapié en sus propias obras. Mantuvo una intensa actividad durante toda su vida, partícipe y anfitriona de relevantes conciertos y relacionada con importantes personalidades. Su posición social limitó su actividad a entornos semiprivados, algo que se refleja en la reseña publicada en *El Clamor Público* sobre una de sus actuaciones, en la que tras destacar sus aptitudes se añade:

Si no fuesen conocidas la amenidad y dulzura de costumbres del coronel Cabrero y Martínez, diputado a Cortes por Madrid, sentiríase uno tentado de desear que fuese del número de proscritos que lanzan al suelo extranjero todos los gobiernos que se suceden en España hace muchos años, a fin de que su hija, la Paulina [...] se hiciese

---

son fantasías de concierto y hemos utilizado la misma fuente (Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000), asumimos que la segunda es *La Simpática*.

artista, y presentase su doble talento de compositora y cantante al entusiasmo público. Esta sería una compensación de todas las maravillas que la aristocracia ha retirado de la circulación musical, convirtiéndolas en embajadoras, condesas etc.; débil premio de la admiración y simpatías que inspiran estas diosas del arte de la música.

Fue escuchada y aplaudida por grandes figuras, como Liszt, Pauline García Viardot, Donizetti o el crítico Blanchard. Interpretó ante Meyerbeer varias piezas del mismo, que manifestó sentir que la posición social de Paulina no le permitiese “salir al teatro a cantar ella sola sus composiciones más escogidas”. Su fama se refleja no solo en las innumerables reseñas acerca de sus apariciones en veladas y conciertos o la publicación de sus obras: siendo aún muy joven se publicaron largas biografías sobre ella, como en *La Ilustración* en 1850, que recogió en varias entregas el *Correo de los Teatros* en 1851. Fue directora de la sección de música, socia de número y vocal de la junta del Ateneo Artístico y Literario de Señoras, fundado en 1869 por Faustina Sáez de Melgar con el apoyo de Fernando de Castro. Contrajo matrimonio con el general de brigada Mariano de Ahumada y Tortosa, fallecido en 1896. Una vez casada continuó celebrando veladas en su casa. Entregó a los reyes un volumen con composiciones suyas. A pesar de su intensa labor musical, en una de sus necrológicas no se cita nada al respecto, ciñéndose a sus actividades benéficas. Algunas obras:

- *Adiós a la Santísima Virgen*, coro a tres voces, Madrid, Imp. de Nicolás Toledo, 1871.
- *Benedictus para tres voces, órgano y arpa*. Estrenado en la iglesia del Buen Retiro en 1843.
- *Ecce pante*, motete. Interpretado en la iglesia de los Portugueses en 1889.
- *Ecos de alegría*, 6 canciones españolas: n. 1, El gusto en la variación; n. 2, El médico amor; n. 3, La tentación; n. 4, La jardinera; n. 5, El fuego sin fuego; n. 6, La hermosa desdeñada, Madrid, Establecimiento de Lodre, 1843.
- *Himno a la caridad*. Poesía de Fernando Martínez Pedrosa. Interpretado en la sede de la Hermandad del Refugio en 1888.
- *Himno compuesto expresamente en honor de S.M. la Reina Gobernadora con motivo de su augusta visita a la Fábrica Platería de Martínez en compañía de sus excelsas hijas el día \_\_ de junio de 1838*, Madrid, Establecimiento de Lodre, 1842.
- *Primeras inspiraciones musicales*: 1. Himno en Do; 2. Temores de la inocencia; 3. Bomheur a toi; 4. La querella; 5. Sálvale Virgen María; 6. La Partenza; 7. Il Trovatore; 8. Coro de monjas, 1842 (para canto y piano).
- *Colección de villancicos cantados en la Iglesia del Buen Retiro en presencia de S.M. la Reyna de España D<sup>a</sup>. Isabel II y su augusta hermana*: n. 1, La adoración de los pastores; n. 2, El nacimiento de Dios/poesía de D. Manuel Bretón de los Herreros.; n. 3, La noche buena; n. 4, El misterio de Belén/poesía de D. Gregorio Romero Larrañaga, Madrid, ca. 1843.
- *Padre mío de mi vida, guarda tu mi corazón*, Madrid, [Casimiro Martín], [entre 1845 y 1852].
- *Polca*. Venta anunciada en 1845.
- *Salve*. Interpretado en Valladolid en 1849.
- *Sanctus y Benedictus*. Interpretados en 1843 en la Iglesia del Buen Retiro.
- *Los Suspiros*, para piano.
- *La tumba de mi madre*, canción.

Bibliografía: BNE. Casares, E.: “Cabrerero Martínez...”, en *DMEH*, Vol. 2, 1999, p. 846; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Labra, R. M.: *El Ateneo de Madrid...*, pp. 35-36; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 95; Mitjana, R.: *Historia de la Música en España...*; Pérez Sánchez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 37-38; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”; Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... El Anfión Matritense*, Nº 2, 13-1-1843; *El Clamor Público*, Nº 203, 22-12-1844; *El Clamor Público*, Nº 454, 12-10-1845; *El Clamor Público*, Nº 473, 6-11-1845; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 9, 19-1-1851; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 10, 26-1-1851; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 11, 2-2-1851; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 12, 9-2-1851; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 13, 16-2-1851; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 14, 23-2-1851; *La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6581, 12-12-1875; *La Correspondencia de España*, Año XL, Nº 11414, 2-7-1889; *Diario de Madrid*, Nº 775, 17-12-1845; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIX, Nº 109, 18-4-1896; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 55, 25-12-1847; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 554, 24-12-1861; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, Nº 37, 6-2-1888; *El Eco del Comercio*, Nº 249, 8-5-1843; *La España*, Nº 538, 10-1-1850; *El Espectador*, Nº 934, 3-7-1844; *El Heraldo*, Nº 180, 9-1-1843; *El Heraldo*, Nº 760, 24-11-1844; *El Heraldo de Madrid*, Año XII, Nº 3722, 21-1-1901; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 18, 1-5-1842; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 23, 5-6-1842; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 27, 3-7-1842; *La Iberia*, Año XXII, Nº 5668, 6-4-1875; *La Iberia*, Año XXXVI, Nº 11643, 21-6-1889; *La Ilustración*, Nº 52, 28-12-1850; *La Posdata*, Nº 844, 8-11-1844; *El Reflejo*, Nº 19, 11-5-1843

**Cafranga y de Pando, Concepción** (1828-1908). Compositora. Hija de José Cafranga, importante político del primer tercio del XIX, secretario de Gracia y Justicia en 1807 y 1832 y senador en 1837 y 1845, y hermana de los sacerdotes Benigno y José Joaquín, que alcanzaron importantes puestos. Concepción Cafranga estuvo muy implicada en obras de caridad y fue miembro de la Junta de Damas de Honor y de Mérito. Fundó y dirigió varias escuelas dominicales y era conocida su actividad compositiva. En su juventud se acercó a la música de salón, con las obras *La hechicera*, polka para piano, cuya venta se anunciaba en 1853 y que había sido interpretada por la Banda de Ingenieros, y una *Fantasia en re menor* para piano, manuscrita, [¿1851?], dedicada a la reina Isabel II con motivo del nacimiento de su hija María Isabel, que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real. Dedicó la mayoría de su producción a la música religiosa. En 1887 su *Himno a Pio IX* formó parte de una exposición diocesana. En las notas necrológicas encontradas figura como tía de Juan Pérez Caballero, embajador de España en Roma, se habla de otros parientes y se recuerdan sus obras de caridad, sin ninguna alusión a su faceta creadora. Hemos encontrado referencias a las siguientes obras:

- *Benedictus a solo de contralto y acompañamiento de orquesta*, Madrid, A. Romero, [1884].
- *Despedida de la Virgen*.
- *Fantasia en re menor* para piano ¿1851?, dedicada a la reina Isabel II con motivo del natalicio de su hija María Isabel.
- *Himno a Pio IX*, ¿1887?
- *La Hechicera*, polka para piano, ¿1853?
- *Letanía* a dos voces y órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1883.
- *Letanía* a 3 voces, órgano, violoncello y contrabajo, Madrid, A. Romero, [1885].
- *Misa* a cuatro voces, manuscrita.
- *Salutaris Ostia*, para tres voces, violonchelo, contrabajo y órgano, manuscrita, de-

dicada a su hermano José Joaquín.

- *Salve Regina*, 1881, manuscrita, dedicada a la Duquesa de Castro Enríquez.
- *Santo Dios*, para voz y coro, manuscrita, 1881, dedicada a su maestro Antonio Oller.
- *Tantum ergo a tres voces, con acompañamiento de órgano, violonchelo y contrabajo*, Madrid, A. Romero, ca. 1882, dedicado a Nicomedes Fraile, maestro de capilla de las Descalzas Reales.
- *Tantum ergo* a cuatro voces, Madrid, F. Echevarría, ca. 1884.
- *Tantum ergo* a tres voces y acompañamiento de órgano, 1886, dedicada Luis García Tapia, maestro de capilla de, monasterio de las Descalzas Reales.
- *Tantum ergo* a voces solas, dedicado a su maestro Oller, Madrid, A. Romero, [1885].

Bibliografía: BNE. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Vallejo, J. M.: *Modo de poner en ejecución...* *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 23, 23-11-1853; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXII, N° 149, 31-5-1870; *El Globo*, Año XXXIV, N° 11468, 6-3-1908; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVI, N° IV, 30-1-1882; *La Lectura Dominical*, Año XV, N° 740, 7-3-1908; *El Siglo Futuro*, 2-11-1887, Año XIII, N° 3794; *La Unión*, Año I, N° 20, 25-1-1882.

**Cambronero, Fanny.** Pianista, compositora. Alumna del Conservatorio hacia 1840. Figura como pianista en el *Estado general...* de 1866. Hermana del cronista Carlos Cambronero, en la casa familiar se celebraban veladas musicales semanalmente, a las que concurrían Pedro Albéniz, Guallart, Soriano Fuertes, Florencio Lahoz, etc. Fanny Cambronero jugó un papel indirecto en la producción de Barbieri. En su piano compuso el autor algunos fragmentos para una ópera que no llegó a buen término pero que utilizó para *Pan y toros*. Además, según su hermano, la joven interpretaba a menudo tonadillas que sirvieron a Barbieri y Soriano Fuertes para establecer “la base de la restauración del gusto de la música popular”. Narra también Carlos Cambronero cómo el marido de Concepción Arenal propuso a esta que compusiera unos versos y que les pusiera música Fanny Cambronero para dar la canción a un niño tullido que pedía en la calle. La joven fue ayudada por Barbieri y Carnicer. Aunque su hermano dice que la obra resultó “una vulgaridad musical”, al parecer gozó de cierta popularidad. Fanny Cambronero componía pequeñas piezas para ser interpretadas por ella y sus invitados. Publicó una obra que se repartió a los suscriptores del *Neceser: El genio*, canción con acompañamiento de piano, dedicada a Francisca Ramírez.

Bibliografía: BNE. RCSM: Leg. 4/8, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*

**Campos, Antonia** (Madrid, 1814-Madrid, 1875). Cantante. Estudió con Reart. Estuvo escriturada en los teatros de la Cruz y el Príncipe entre 1827 y 1835. También lo estuvo en Zaragoza. En 1838 viajó a París a perfeccionar sus estudios, según Cambronero con Donizetti, según Saldoni con Piermarini, el que había sido primer director del Conservatorio. Desde 1839 aparece como *prima donna* de nuevo en el Teatro de la Cruz y otros de diversas ciudades españolas y en Oporto, retirándose en 1846. Fue la esposa de Mariano Martín Salazar, que fue alumno del Conservatorio, maestro del mismo entre 1857 y 1890 y que también se dedicó a la edición.

Bibliografía: Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*, p. 416; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Reverter, Arturo: “Campos, Antonia”, en *DMEH*,

Vol. 2, 1999, p. 995; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 65-66, Tomo III, p. 171; Soriano, M.: *Historia de la música española...*

**Campos, Florentina (Florentina Martínez Campos).** Una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio en su fundación. Fue alumna desde 1831 a 1835. Fue contralto de óperas italianas, actuando en el Teatro del Príncipe o en el Real. En su actividad profesional aparece como Florentina Campos. Josefa Pieri le dedicó una cavatina de su composición. No hemos encontrado datos posteriores a 1853.

Bibliografía: RCSM: Leg. 1/12. Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 51; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Clamor Público*, N° 1874, 4-9-1850; *La Época*, Año V, N° 1317, 28-6-1853; *La Esperanza*, N° 2396, 17-8-1852; *Gaceta de Madrid*, N° 124, 14-10-1830; *El Herald*, N° 2330, 26-12-1849.

**Camprobiú, Virginia.** Alumna del Conservatorio. En 1858 obtuvo accésit en solfeo. En 1859, aunque el reglamento no permitía a las mujeres acceder a los estudios superiores, solicitó ingresar en las clases de armonía superior. Los profesores implicados consideraron que poseía la disposición necesaria. El viceprotector solicitó autorización al ministerio, dado que no hallaba inconveniente “puesto que la prohibición del Reglamento es motivada por considerarse estos difíciles estudios demasiado penosos para la generalidad de las alumnas”. Le fue concedida por Real Orden de 16 de diciembre del mismo año, así como para seguir los de composición. Sin embargo, parece que finalmente no los continuó; su nombre no figura en las listas de los cursos siguientes.

Bibliografía: RCSM: Legs. 12/30, 13/4, 13/59 dupl.

**Camús y Aguado, Justa (¿?-1914).** Compositora. Hija de Alfredo Adolfo Camus, catedrático de literatura griega y latina, autor de *Litterarum Latinarum institutiones*. Publicó *Mi primer pensamiento*, Madrid, A. Romero, [1866]. En *El Artista* se publicó en 1868 un *Nocturno* (Estudio de Franz Schubert).

Bibliografía: BNE. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 51. *El Artista*, Año III, N° 2, 15-6-1868.

**Carbonell, Encarnación.** Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de armonía con Herinando, accésit de piano en 1867 y 2º premio de piano en 1869 con Mendizábal. Con motivo de la obtención del premio de armonía, se publicó en la *Gaceta Musical* la observación siguiente:

Y aquí debemos hacer notar la circunstancia de haber tomado parte en el certamen de armonía jóvenes del bello sexo, habiéndose distinguido la señorita Carbonell, como una prueba de que el estudio serio de la parte científica del arte no está fuera del alcance de la imaginación viva, sutil y delicada de la mujer.

Siendo estudiante fue repetidora de la clase de Mendizábal en 1868 y 1869.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1864-1870*; Leg. 17/89. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 2-7-1867, 1-7-1868, 30-6-1869. Revista y Gaceta Musical*, Año I, N° 27, 7-7-1867.

**Cárcamo y Bravo, Encarnación.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de canto en 1893 con Carolina Casanova. En 1896 participó en un concierto en el Teatro de la Zarzuela estrenando un *Himno de guerra*.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1892 a 1893... El Imparcial*, Año XXX, N° 10620, 28-11-1896.

**Cárdenas, Cecilia**<sup>3</sup>. Cantante. Alumna del Conservatorio, obtuvo accésit de canto en 1859. En noviembre del mismo año consiguió una pensión de 3000 reales anuales, que perdió al ser escriturada. Debutó con *El dominó azul* en el Teatro del Circo en 1860, donde permaneció hasta 1863. Se dedicó poco tiempo a la zarzuela, trasladándose después a Italia donde cambió a la ópera.

Bibliografía: RCSM: Leg. 13/66, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...*, 5-7.1859; 26-10-1859; Provisión de plazas pensionadas, 11-11-1859. Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 83; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 714; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 54.



**Carmona, María**. Cantante. Fue una de las primeras internas pensionadas al fundarse el Conservatorio. Actuó como tiple segunda en los teatros del Príncipe y de la Cruz en la temporada de 1836-1837. Parece que continuó su carrera como corista en diversas compañías.

Bibliografía: RCSM: Leg. 1/12, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...* *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *Diario de Madrid*, Nº 368, 3-4-1836; *El Constitucional*, Año VII, Nº 1396, 12-3-1843; *El Lloyd Español*, Año III, Nº 873, 12-9-1863.

**Carretero, María Dolores**. Cantante. Fue una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio. Cantó en los teatros de la Cruz y el Príncipe en 1835. Fue socia de la sección de música del Liceo Artístico y Literario desde 1838. Figura en el *Estado general que manifiesta...* de 1841 entre los que ejercen la profesión en lecciones y funciones, con ingresos de 6000 reales. En 1841 ofreció un concierto en el Museo Lírico, Literario y Artístico. En 1847 participó en un concierto en casa de Josefa Pieri.

Bibliografía: RCSM: Leg. 1/12; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Pérez, A.: *El Liceo Artístico...* *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *Diario de Madrid*, Nº 2231, 5-5-1841; *El Clamor Público*, Nº 1022, 11-9-1847.

3 Imagen tomada de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

**Carreño, Teresa** (1853-1917). Célebre pianista, compositora, pedagoga, directora de orquesta y empresaria venezolana. Miembro de una familia de músicos, nieta de un diplomático, comenzó sus estudios con su padre. Niña prodigio, ya destacó como pianista y compuso sus primeras piezas con siete años. Estudió con Gottschalk y Mathias en París. Fue conocida y felicitada por las más destacadas figuras musicales del momento, como Rossini, Liszt, Grieg, Brahms, Gounod, Berlioz o Sain-Saëns. Fue dirigida por directores de la talla de Arthur Rubinstein o Hans von Bülow. Hizo numerosas giras por América y Europa y también por Nueva Zelanda y África (Egipto). En uno de sus conciertos en España, organizado por El Fomento de las Artes en 1866, tocó con Soledad Bengoechea. En el mismo viaje, en el beneficio que se le ofreció en el Teatro Real participó la arpista Isabel Espeso. En 1903 tocó en varias ocasiones con la Sociedad de Conciertos. También lo hizo con Pilar Fernández de la Mora, con quien mantuvo amistad. Compaginó esta actividad con la composición y la docencia. Se casó en varias ocasiones (con el violinista Sauret, con el barítono Giovanni Tagliapietra, con el pianista y compositor Eugene D'Albert y con el director Arturo Tagliapietra), teniendo varios hijos de estas uniones. De ellos, su hija Teresita también fue pianista. Entre sus obras se encuentran las siguientes: *Polka capricho*, op. 2; *Grande valse* o *Vals Gottschalk*; *Corbeille des fleurs*, op. 9; *Polka de concierto*, op. 13; *Fantasia de sobre Norma*, op. 14; *Ballada*, op. 15; *Marcha fúnebre*; *Plainte*, op. 17; *Partie*, op. 18; *Teresita* (vals); *Saludo a Caracas*; *Fantasia sobre la Africana*, op. 24; *Le Printemps*, op. 25; *Une Revue à Prague* (capricho de concierto), op. 27; *Un Rêve en mer* (meditación), op. 28; *El ruiseñor*, op. 29; *Seis estudios*, op. 29; *Mazurka de salón*, op. 30; *Scherzo-caprice*, op. 31; *Un Bal en rêve*, op. 32; *Venise* (bosquejo italiano nº 1), op. 33; *Florence* (bosquejo italiano nº 2), op. 34; *Le Sommeil de l'enfant*, op. 35, berceuse; *Scherzino*, op. 36; *Highland* (recuerdo de Escocia), op. 38; *La Fausse note*, op. 39; *Staccato-capriccietto*, op. 40; *Canción sin palabras*; *Danza española*; *Intermezzo scherzoso*; *L'addio*; *Nocturno*; *Pequeña danza húngara*; *Tanze* (danzas folclóricas) y *Vals Gayo*, todas para piano; *Himno a Bolívar*, para tenor solista, coro mixto y orquesta; *Himno al ilustre americano* (general Guzmán Blanco); *Cuarteto en Si menor*; *Serenata* para orquesta de cuerda.

Bibliografía: Aller, B. et al.: *Creadoras...*; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 108; Adkins, P.: *Las mujeres...*, pp. 108, 302-304; Sangiorgi, Felipe: "Carreño García de Sena, Teresa", en *DMEH*, Vol. 3, 1999, pp. 234-237; Sans, J. F.: "Teresa Carreño..."; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Artista*, Año I, Nº 28, 30-12-1866; *Revista de Bellas Artes*, Nº 12, 23-12-1866; Villar, Rogelio: "Artistas españolas. Pilar Fernández de la Mora", *La Esfera*, Año VII, Nº 337, 19-6-1920.

**Carrillo y Álvarez, Mercedes**. Alumna de la ENM, obtuvo 2º premio de canto en 1886. En octubre de 1891 se encuentra en el Teatro Parish como segunda tiple. Parece que falleció en diciembre del mismo año.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1885 a 1886...* *La Época*, Año XLIII, Nº 14040, 2-10-1891; *El Día*, Nº 4175, 8-12-1891.

**Casagemas i Coll, Lluïsa** (1873-después de 1933). Compositora. Su obra *Crepúsculo* se estrenó en 1893 en el Teatre Liric de l'Eixample de Barcelona e interpretada de nuevo en el Liceo de la misma ciudad en 1894. En 1891 se repartió con la *Ilustración Musical Hispano-Americana* la pieza para canto y piano *Il pescatore di coralli*,

publicando la misma revista otras piezas posteriormente. Con aproximadamente dieciocho años compuso su ópera *Schiava y regina*, que fue presentada y premiada en la sección de trabajos de la mujer de la Exposición Universal celebrada en Chicago en 1893. Acerca de este hecho escribía sobre ella Emilia Pardo Bazán que era una “precoz compositora”, con una “organización profundamente artística” y que con veinte años ya había escrito más de cien composiciones y dos óperas. Con motivo del mismo evento, Felipe Pedrell hace un análisis de la obra en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Iba a ser estrenada en el Liceo de Barcelona en 1893. El acto se canceló a causa de un atentado anarquista. La misma publicación se hizo eco de este evento, centrándose el artículo en la relevancia de que fuera a estrenarse una ópera de una compositora y la relevancia que ello tenía para “la causa de la mujer”. Se había interpretado en el Palacio Real en abril del mismo año. En un recital de canto radiado en 1933 el barítono Jesús Freire incluyó en el programa su obra *Angustias de amor*. En 1933 aparece en prensa como viuda de Sarraín. Además de las obras enumeradas más abajo, recogidas en distintos trabajos sobre la autora, hemos encontrado referencias en prensa a *Angustias de amor* para canto, *Dolce bacio* (para tenor y pequeña orquesta, interpretado por Font; probablemente un arreglo de la citada como *O dolce bacio* para voz y piano) y *Nocte su mare*, para voz. Algunas de sus obras:

- *Aires de Cataluña*, pasodoble (piano).
- *Aires de Cataluña*, pasodoble, Unión Musical Española, 1931 (Transcripción para 2 violines, viola, violoncello, contrabajo y piano).
- *Aires de Cataluña*, pasodoble (Transcripción para piano, violín 1, violín 2 o trompeta en do, saxofón contralto, violoncello y contrabajo).
- Álbum de piezas para canto y piano.
- *Ayora ment: cançó per cant y [sic] piano*, Barcelona, Lit. Bonal.
- *Arroyito. Rierol*, para piano.
- *Ave María*, Rafael Laguardia ed., para voz y piano.
- *Ave Verum*, Madrid, Unión Musical Española, 1926, para voz y piano.
- *La Bergeronnette (La nevatilla)*, op. 230, Unión Musical Española, 1929, para voz y piano.
- *I Briganti*, ópera en cuatro actos.
- *Crepúsculo*, para orquesta. Estrenada en 1893 por la Orquesta Catalana de Conciertos.
- *Crepúsculo*, fantasía descriptiva para piano, 1900.
- *Doce piezas para piano*.
- *Ensueño*, vals lento para piano, ca. 1911.
- *Es mi niña tan bonita*, schottis, para voz y piano, UME, 1927.
- *Fí de curs*, cançó escolar per cant y piano, Barcelona, Dessy, ca. 1900.
- *Flor de almendro*, wals para piano, Barcelona, Lit. Utrillo y Rialp, ca. 1900.
- *Gentil pageseta*, per a cant i piano, Barcelona, UME, entre 1926 y 1934.
- *Gran fantasía* sobre motivos de *Los amantes de Teruel* de Bretón (piano).
- *Granadina*, fantasía para piano, Barcelona, R. Guardia, ca. 1900.
- *Il lamento de la Chisa*, 1893, para voz y piano.
- *Insistencia, melodía para piano*, en Álbum de la *Ilustración Musical*, Barcelona,

- Trilla y Torres, 1891.
- *Montserrat*, para voz y piano, op. 227, 1925, Barcelona, Francisco Martí, entre 1926 y 1934; Barcelona, UME, entre 1925 y 1930.
  - *In nome de l'amor*, romanza para tenor.
  - *Noche estrellada*, Bilbao, UME, ¿1928?, para violín y piano.
  - *O dolce bacio*, para voz y piano.
  - *Panis Angelicus*, Madrid, UME, 1926, para tenor y órgano.
  - *Il pescatore di coralli*, 1891, para voz y piano.
  - *Pie Jesu*, Madrid, UME, 1926, para voz y piano.
  - *Prega per mi!*, Barcelona, Juan Ayné, ¿18--? para voz y piano.
  - *La Rosa Blanca*, tango, Madrid, Ildefonso Alier, ca. 1928.
  - *Schiava e Regina*, ópera en tres actos.
  - *Tu mi salvasti, amor*, para voz y piano. Interpretada en el Teatre Liric de Barcelona el 26 de mayo de 1894.
  - *Vilancet*, para voz y piano, en *Feminal*, 29-12-1907.

Bibliografía: BNE. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Campos, S.: “Voces de memoria: compositoras...”; Casares Rodicio, Emilio: “Casagemas Coll, Luisa”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 279; González, M. J.; Emparán, G.: “El piano en...”; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Montagut, M<sup>a</sup> C.: “Las mujeres en la historia...”; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”; Pardo Bazán, E.: “La exposición de trabajos...”, pp. 142-156; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Piñero, C. C.: “Mujer y música clásica...”; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*; Vega, A.: “Compositoras españolas: apuntes...”. *El Álbum Ibero Americano*, Año XIII, N<sup>o</sup> 15, 22-4-1895; *La Dinastía*, Año XII, N<sup>o</sup> 5013, 21-2-1894; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año IV, N<sup>o</sup> 74, 15-2-1891; Pedrell, Felipe: “Schiava y regina, ópera fantástica en 3 actos de Luisa Casagemas”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año V, N<sup>o</sup> 119, 30-12-1892; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año VII, N<sup>o</sup> 144, 15-1-1894; *El Imparcial*, Año LXVIII, N<sup>o</sup> 23000, 10-2-1933; *Ondas*, Año III, N<sup>o</sup> ¿132?, 25-12-1927; *El Sol*, Año XVII, N<sup>o</sup> 4908, 5-5-1833.

**Casanova de Cepeda, Carolina** (El Ferrol, 1847-Madrid, 1910). Cantante, profesora. Comenzó su carrera muy joven. En 1859 ya cantó en Turín. Actuó en teatros europeos y americanos dedicada a la ópera. Formó parte de la compañía del Teatro Real al menos las temporadas 1872-1873, 1885-1886 y 1887-1888 y actuó en el Liceo de Barcelona en 1883, 1884 y 1887-1889. Sus óperas preferidas eran *Los hugonotes*, *Aida*, *La africana* y *El profeta*. Al parecer también estrenó obras del género chico. En 1868 contrajo matrimonio con el compositor y director de orquesta Luis Rodríguez de Cepeda, cuyo apellido tomó y con el que se presentó desde entonces. Enviudó en 1889. Poco después solicitó la plaza de declamación lírica vacante por fallecimiento de Jorge Ronconi. Aunque el director del Conservatorio informó favorablemente acerca de la cantante, tal nombramiento no se produjo. En 1891 el propio director del centro la propuso como profesora interina en la clase de canto, vacante por el fallecimiento de José Inzenga. Fue nombrada el 14 de julio del mismo año. En marzo de 1892, en conformidad con el Real Decreto de 22 de enero del mismo año, fue nombrada profesora numeraria de la clase de canto del Conservatorio, siendo la primera mujer en ocupar este puesto. Unos días después, a causa de la muerte de José Carrión, ocupó además una plaza de profesora interina de declamación lírica. Parece que tuvo alumnos masculinos en sus clases, lo cual era algo excepcional en la época. También ejerció la

enseñanza privada. Siguió dando clase hasta poco antes de morir, en febrero de 1910. En las noticias sobre su muerte se recordaba su carrera como cantante, especialmente sus actuaciones junto a Gayarre, y su labor como profesora en el Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892...*; Legs. 28/74, 29/87, 30/41, 33/9, 33/28; *Expedientes personales*: Carolina Casanova de Cepeda; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 151; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*, p. 665; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 108-109; Ruiz Tarazona, Andrés: "Cepeda, Carolina de [Carolina Casanova]", en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 480; Turina, J.: *Historia del Teatro... La Correspondencia de España*, Año LXI, N° 18991, 9-2-1910; *La Dinastía*, Año II, N° [ilegible], 12-1-1884; *La Dinastía*, Año V, N° 2485, 20-11-1887; *La Dinastía*, Año V, N° 2750, 5-5-1888; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año IV, N° 104, 25-2-1892.

**Casanova y Garrido, Dolores** (Almuñécar, 1858-¿?). Profesora. Alumna de la ENM, obtuvo accésit de piano en 1882 y 2º premio en 1883, siendo alumna de Mendizábal. Nombrada repetidora en febrero de 1888, repetidora interina con gratificación en enero de 1893, sin sueldo en mayo de 1896, de nuevo con sueldo en septiembre del mismo año, lo cual parece que obtuvo por intermediación del político Joaquín López Puigcerver, que solicitaba continuara disfrutando de la gratificación ya que al parecer no contaba con otros recursos; auxiliar sin sueldo en octubre de 1898 y supernumeraria en 1902, jubilándose en 1930. En 1910 opositó para una plaza de numeraria de piano que ganó Joaquín Malats. Solicitó permiso para impartir clases particulares.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1889, 1894, 1900*; Documentación de J. de Monasterio, 3/546: 14-5-1896; *Expedientes personales*: Dolores Casanova Garrido; Legs. 25/64, 28/74, 30/70, 33/28, 33/29; *Libros de clase 1888-1889, 1894-1895, 1895-1896*; *Memoria acerca... 1892*; *Registro de expedientes de personal*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* García, P.: *El pianista y compositor...*

**Castañón, Mercedes**. Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de canto en 1865 y 2º premio en 1866 siendo alumna de Inzenga. En 1863, 1864 y 1865 optó para una pensión en el Conservatorio pero no la consiguió. Aún estudiante participó en varios conciertos de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos en los coros. Fue soprano comprimaria en el Teatro Real entre 1871 y 1873, participando en *La muta di portici*, de Auber, o *Dinorah* de Meyerbeer.

Bibliografía: RCSM: Leg. 16/49. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866*; Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869*; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1863-1864...*; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1864 a 1865...* Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Castellanos y Martín, Felicia (Feliciano)** (¿?-1871). Esposa de Ángel y madre de José Inzenga. Fue una apreciada cantante aficionada.

Bibliografía: Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 48.

**Castro, Trinidad de**. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de canto en 1862 y 2º premio en 1863, alumna de Mariano Martín. Aún estudiante participó en conciertos de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos en los coros. En 1861 ganó una pensión de 3000 reales anuales que perdió al ser contratada en el Teatro de la Zarzuela en 1863. Previamente había pedido permiso para hacerlo.

Bibliografía: RCSM: Legs. 14/10, 14/93, 15/3, 15/36, 15/24, 15/41, 15/48, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340,

Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 2-7-1862, 1-7-1863; Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869; Sobre pensiones extracto de los documentos 16-10-1861; Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861-1862...; 26-10-1859.*

**Cebrián Plo, Elvira** (Madrid, 1860-¿?). Profesora, pianista. Obtuvo 2º premio de piano en 1873 y 1º en 1874, accésit de armonía en 1875, siendo alumna de Mendizábal en piano y de Galiana en armonía. Ganó en 1874 el primer premio del concurso de piano que un aficionado dotó con unas alhajas. Fue nombrada repetidora en octubre de 1880, puesto que ocupó al menos hasta 1889. Todo apunta a que desarrolló una cierta carrera como intérprete, aunque no disponemos de muchos datos. En 1885 tocó en una velada del Centro Fabril junto a Blanca Llisó, entre otros, en cuyas reseñas aparece como “notable pianista”.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1882 a 1888*; Legs. 21/45, 21/59, 26/1, 26/13, 27/71, 28/74; *Libros de clases 1884-1885, 1888-1889*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 9-7-1875*. Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 112; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 24. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, N° 22, 22-1-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, N° 9804, 24-1-1885.

**Centeno y Morales, Clotilde**. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1887, siendo alumna de Tragó, y 1º de armonía en 1888 con Campos. Comenzó su trayectoria como intérprete tocando en Palacio para la infanta Isabel hacia 1888.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888...; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887... Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, N° 12, 15-7-1888.

**Cerdá i Bosch, Clotilde**. Véase Cervantes, Esmeralda.

**Cerro y Maroto, Natalia del** (Madrid, 1849-¿?). Profesora, pianista. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1869 y 1º en 1870, siendo alumna de Compta. Fue nombrada repetidora sin gratificación en octubre de 1869, honoraria el mismo mes de 1873, auxiliar de piano con sueldo de 1000 pesetas anuales en 1876 y en 1882 con 1500; en 1896 es nombrada supernumeraria de piano con el mismo sueldo y se mantuvo en la misma plaza hasta su jubilación en 1920. Según Sopena fue interina desde 1876. Se dedicó también a la enseñanza privada. Participó en algunos conciertos; por ejemplo tocó con José Tragó una pieza a cuatro manos en 1871 y en otro organizado por su antiguo maestro Compta en 1872 “para estimular a los alumnos que han obtenido la distinción del primer premio” con Isabel Echevarría (que lo obtuvo en 1872), José Tragó (en 1870) y Domingo Heredia (en 1871).

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes y asignaturas, 1874 a 1886, 1894 a 1897; Expedientes personales*: Natalia del Cerro; Legs. 19/36, 19/80, 20/21, 20/32 dupl., 20/74, 20/91, 21/26, 21/28, 21/42, 21/59, 21/75, 22/23, 22/25, 22/72, 22/73, 23/26, 23/85, 25/23, 25/85, 26/1, 26/14, 28/74, 30/30, 33/9, 33/28, 33/29; *Libros de clase 1884-1885, 1888-1889, 1894-1895; Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 28-4-1874; *Estado nominal... 30-6-1869, 5-7-1870*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 12-4-1878. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 343, Tomo IV, p. 63; Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 239; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

**Cervantes, Esmeralda (Clotilde Cerdá)** (Barcelona, 1861-Santa Cruz de Tenerife, 1926). Arpista, profesora, compositora. Su nombre real era Clotilde Cerdá, hija del ingeniero Ildefonso Cerdá y Sunyer. Con unos doce años, tras participar en un con-

cierto homenaje a Cervantes, por sugerencia de la reina tomó el apellido del escritor y a propuesta de Victor Hugo el nombre de Esmeralda, protagonista de una de sus obras, utilizando este nombre artístico en lo sucesivo. Se formó en París y en Viena, teniendo entre sus maestros a Godefrid. Su madre formaba parte del personal de cámara de la reina Isabel II en su exilio en París; la reina fue su madrina y siguió su carrera a través de la correspondencia que mantuvieron madre e hija con ella. Conoció y recibió halagos de figuras como Wagner, Strauss, Liszt, Thomas, Kotski o Gounod. Desde muy joven triunfó en sus giras por Europa y América, recibiendo especiales honores en Brasil (arpista de la casa real) o Uruguay (ciudadana honoraria). Fue nombrada socia de mérito en numerosas sociedades en los países donde tocó; entre ellas, directora honoraria de El Fomento de las Artes. En 1876 participó en la Exposición Universal de Filadelfia. Colaboró frecuentemente en la prensa, llegando a dirigir *La Estrella Polar* y *El Ángel del Hogar*. En sus conciertos en Madrid podemos verla junto a profesores del Conservatorio, con algunos de los cuales mantuvo correspondencia. Por ejemplo, tocó con la Unión Artístico Musical bajo la dirección de Bretón en 1879, en veladas (algunas en su propia casa), en varios conciertos en el Conservatorio, actuando, entre otros, junto a Gloria Keller o Enriqueta de la Incera, o fuera de Madrid con Luisa Terzi. En 1883 se presentó a la oposición para la plaza de arpa del Conservatorio que ganó Dolores Bernis. Se instaló en Turquía durante un tiempo, como profesora de las sultanas del harén. En 1893 tuvo un papel activo en la Exposición Universal celebrada en Chicago, como delegada de El Fomento de las Artes y de las Sociedades Corales, impartiendo además una conferencia sobre educación y literatura de las mujeres en Turquía. Fue jueza de la sección de artes y tocó bajo la dirección de Theodore Thomas. En 1895 se instaló en Brasil; en esa época contrajo matrimonio con el ingeniero Oscar Grossman. En 1900 es contratada como profesora en Pará (Brasil). Entre 1907 y 1915 fue profesora en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México. Tras un tiempo en Barcelona, se instaló en Tenerife, donde falleció en 1926. Estuvo muy implicada con causas sociales, como la pena de muerte, las condiciones de los obreros y la situación de las mujeres, tomando iniciativas en varios de los países donde tocó. Tras un intento previo en Madrid, en 1885 abrió en Barcelona la Academia de Ciencias, Artes y Oficios para la Mujer. Aunque tuvo una buena acogida, al poco tiempo comenzó a tener pérdidas y en 1887 hubo que clausurarla. En 1898 creó el Asilo Internacional de Lactancia, en Pará, para ayudar a las mujeres trabajadoras.

Bibliografía: RCSM: Legs. 23/53 dupl., 24/55, 26/5. Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*, pp. 660-662; Bordas, Cristina: "Arpa", en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 716; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 113; Laffite, M.: *La mujer en España...*, p. 89; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 63; Segura, I.: *Els viatges de Clotilde...*; Segura Graíño, C.: *Diccionario Espasa. Mujeres...*; Subirá, J.: *Historia de la música... La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6370, 11-5-1875; *Crónica de la Música*, Año II, Nº 35, 22-5-1879; *Crónica de la Música*, Año II, Nº 60, 13-11-1879; *Crónica de la Música*, Año III, Nº 79, 25-3-1880; *Crónica de la Música*, Año V, Nº 221, 13-12-1882; *El Día*, Nº 772, 9-7-1882; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 20, 20-1-1883; *La Dinastía*, Año I, Nº 24, 6-11-1883; *La Dinastía*, Año II, Nº 448, 1-7-1884; *La Dinastía*, Año III, Nº 853, 7-3-1885; *La Época*, Año XXXIV, Nº 10776, 9-7-1882; *La Época*, Año XXXIX, Nº 12598, 22-8-1887; *La Época*, Año XLII, Nº 13578, 14-6-1890; *La Ilustración Española y Americana*, Año XX, Nº 44, 30-11-1876; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, Nº 11, 22-3-1877; *La Moda Elegante*, Año XXXIV, Nº 17, 6-5-1876.

**Checa, Manuela**<sup>4</sup>. Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de canto en 1860 y 2º premio en 1861, siendo alumna de Mariano Martín. En 1861 ganó una pensión de 3000 reales anuales a la que renunció en 1862 al ser escriturada en el Teatro de la Zarzuela. En 1867 estaba en el Teatro del Circo. Participó en varios conciertos organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Tuvo una intensa carrera como cantante, en la que cabe destacar su participación en el estreno de *Pan y toros* en 1864 y su implicación en el género bufo desde su nacimiento.

Bibliografía: RCSM: Legs. 14/10, 14/77, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 7-7-1860, 9-7-1861; *Pensiones 16-10-1861, 22-9-1862*. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, pp. 65, 85; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 79; Sobrino, R.: “Joaquín Gaztambide...”.



**Chelva, Agustina** (ca. 1821-¿?). Cantante. Alumna del Conservatorio desde 1833. Formó parte de las compañías de ópera de los teatros del Príncipe y de la Cruz en 1841, 1844-1846 y 1848, de la del Circo en 1843 y 1849, en el Instituto en 1851 y en el Teatro Real en los primeros años de la década de los cincuenta. Posteriormente la encontramos en la compañía de zarzuela que actuaba en Valladolid en 1856, junto a Elisa Villó. Entre las óperas que representó figuran: en los teatros de la Cruz y el Príncipe: Mercadante: *Elena da Feltre*, Donizetti: *Lucia de Lemermoor*, Ricci: *Luigi Rolla*, Verdi: *Ernani*, Donizetti: *L'Elixir d'amore*, Gastaldi: *I fidanzati di Sicilia*, Bellini: *I Puritani*, Genovés: *Luigia della Valliere*, Litta: *Sardanápalo*, Mercadante: *Leonora*, Rossi: *Il Borgomastre di Schiedam*, Basili: *El diablo predicador*; en el del Circo: Mercadante: *La Vestale*, Rossini: *El barbero de Sevilla*, Donizetti: *I Puritani*, Bellini: *Il pirata*, Donizetti: *Linda di Chamounix*.

4 Imagen tomada de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; Leg. 4/32; *Libro de matriculas de los alumnos externos...* Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*

**Chevallier y Supervielle, María Luisa**<sup>5</sup> (1869-1951). Pianista, compositora, profesora. Nació en Madrid, hija de padres franceses. Su familia celebraba reuniones a las que asistían, entre otros, Manuel del Palacio, Carlos Beck, Enrique Fernández Arbós, Isaac Albéniz, Inzenga, Chapí, Hernando, Nicolás Tragó o Víctor Mirecki. Como alumna de la ENM, en todas las asignaturas los maestros reflejaron en las actas sus excelentes disposiciones: “privilegiada” (Reventós); “aptitudes extraordinarias” y “notabilísimas” (Arrieta); “muchísima aplicación” y “extraordinaria disposición y gran amor al arte” (Monasterio). Ganó el primer premio de solfeo en 1878 (con Reventós), 2º de piano en 1880 y 1º en 1882 (con Compta). Fuera del centro, continuó sus estudios con Carlos Beck. Volvió al Conservatorio en 1884 para cursar armonium (con López Almagro) y armonía (con Hernando), obteniendo primer premio en ambas asignaturas en 1886. También cursó estudios de composición, órgano y música de cámara en el centro y de acompañamiento con Mirecki. López Almagro escribió una reseña sobre la joven donde refleja su gran admiración por ella. Mantuvo relación con el centro: firmó las actas de armonium en sustitución de López Almagro en 1894, formó parte de los tribunales del concurso de piano en 1898 y del de la oposición para una plaza de supernumeraria del mismo instrumento en 1915. Desde muy joven destacó como pianista en España y el extranjero. Fue invitada a tocar en la instalación de Pleyel en la Exposición de Burdeos en 1882 y por Mustel, constructor de armoniums, para hacerlo en la Exposición de París de 1889. Bretón habla en sus diarios de sus capacidades. Isaac Albéniz le dedicó uno de sus estudios para piano y ella estrenó algunas de las obras del maestro en el Salón Romero en 1886 y 1887. En estos conciertos participaron Guervós, Tragó y Bretón dirigiendo la Sociedad de Conciertos. En 1889 se incorporó a la Sociedad de Cuartetos en sustitución de Guelbenzu, obteniendo gran éxito con esta agrupación. Sobre su primera intervención con ella publicaba *El Liberal*:

La novedad de la sesión de ayer consistía en la presentación de la joven y notabilísima pianista señorita doña María Luisa Chevallier, [...] precedida de una reputación envidiable, [...] Anoche [...] demostró que es una pianista de primer orden, que siente la música clásica, que la traduce con fidelidad y corrección exquisitas, y que si sigue como hasta aquí su nombre figurará pronto entre los de los artistas que más honran a España.

Tocó con la agrupación en unas veinte ocasiones entre octubre de 1889 y diciembre de 1890 en toda España. Además, continuaba con sus conciertos como solista. Fue alabada por celebridades como Albéniz, Antón Rubinstein, Alfred Cortot o Saint-Saëns. Compuso varias piezas, algunas de las cuales interpretaba en sus recitales. Algunas de ellas se conservan en el RCSM. Su actividad casi desapareció al contraer

5 Imagen cedida por Puri del Palacio.

matrimonio en 1897 con el escritor Eduardo del Palacio, hijo del periodista, poeta, escritor, diplomático y académico de la Real Academia Española Manuel Palacio. Tanto el compromiso como la boda se reseñaron en prensa, destacando la fama de María Luisa Chevallier como pianista. Tuvo cinco hijos en poco tiempo. Tras su boda, se limitó a tocar en las veladas que continuó celebrando y a componer piezas para sus allegados. En 1920 volvió a la vida profesional al obtener una plaza de supernumeraria de solfeo del Conservatorio (entonces Real Conservatorio de Música y Declamación), jubilándose en 1940. En 1910 había opositado a una plaza numeraria de piano, que ganó Joaquín Malats. En la década de los veinte dio algunos conciertos en Unión Radio. Al final de su vida perdió la vista, debiendo aprender Braille. Falleció en 1951. Varios medios se hicieron eco del deceso:

Ha fallecido en Madrid, a la edad de ochenta y un años, la que fue ilustre pianista María Luisa Chevallier, ídolo de los públicos de fines del pasado siglo.

Estrenó el añorado Salón Romero [...] con el famoso Cuarteto Monasterio, del que era la pianista titular [sic]. Más tarde formó parte del claustro de Profesores del Real Conservatorio de Madrid.



Algunas obras son las siguientes:

- *Cinco canciones* (dedicadas a sus hijos: “Memento”, “O salutaris”, “Hommage aux soldats morts”, “Prière”; “Una lágrima”), Madrid, Eduardo del Palacio, [1962], T. Gráf. S.G.A.E.
- *Corduan. Valses para piano*, Madrid, A. Romero, 1888 (5 valsos, introducción y coda), con dedicatoria impresa: “A mi respetable y querido Mtro. el Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta”.
- *Melodía para piano*, Madrid, Antonio Romero, [1888], con dedicatoria impresa: “A mi querido y distinguido maestro Don Rafael Hernando”. En el ejemplar consultado, facilitado por la familia de la autora, hay una dedicatoria manuscrita: “A D. Emilio Arrieta. Respetuoso homenaje de su discípula M<sup>a</sup> Luisa Chevallier, 5/3/88”.
- *Romanza sin palabras*, dedicada a la Infanta D<sup>a</sup> Isabel de Borbón, s/f.
- *Sonata en Do menor*, dedicada a Carlos Beck, 1889.
- *Sonata para violín y piano*, s/f.
- *Suite romántica*, a la memoria de Isaac Albéniz (“Anhelos”, “Romanza”, “Nana”, “Miniatura”, “Barcarola”, “Rondó”), Madrid, Eduardo del Palacio, [1962], T. Gráf. S.G.A.E.
- *Vals mariposa*, manuscrita, 1944, con dedicatoria: “Dedicada a mi querida nietecita Purita”.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas 1877-1879, 1888-1891, 1884-1895; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*; *Expedientes personales*: María Luisa Chevallier y Supervielle; Legs. 25/64, 30/30, 33/7; *Libros de clase, 1881-1882 a 1887-1888*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 8-7-1878; Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880, 18-7-1882*. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Aguado, E.: “El repertorio interpretado por...”; Bretón, T.: *Diario... Tomo II...*; Esperanza, J. M.: *Treinta años de crítica...*; García, P.: *El pianista y compositor...*; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”, p. 256; López Rico, José: “Antonio López Almagro, maestro...”; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”, p. 403; Pedrell, F.: *Diccionario biográfico...*, p. 350; Piñero, J.: *Músicos españoles...*, p. 121; Pliego, V.: *Antonio López Almagro...*; Romero, J.: *Isaac...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 472; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”; Torres, J.: *Catálogo sistemático descriptivo...* López Almagro, Antonio: “María Luisa Chevallier y Supervielle”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N<sup>o</sup> 45, 22-11-1889; *La Correspondencia de España*, Año XL, N<sup>o</sup> 11317, 26-3-1889; *La Correspondencia de España*, Año XL, N<sup>o</sup> 11529, 26-10-1889; *La Correspondencia de España*, Año LXVI, N<sup>o</sup> 20881, 14-4-1915; *El Día*, N<sup>o</sup> 3410, 26-10-1889; *La Época*, Año XLII, N<sup>o</sup> 13533, 28-4-1890; *La Época*, Año XLIX, N<sup>o</sup> 16838, 19-4-1897; *El Heraldo de Madrid*, Año XLII, N<sup>o</sup> 14420, 19-4-1932; *La Iberia*, Año XXXIV, N<sup>o</sup> 9932, 22-3-1887; *La Iberia*, Año XXXVII, N<sup>o</sup> 11956, 28-4-1890; *El Imparcial*, Año X, N<sup>o</sup> 3264, 28-6-1876; *El Liberal*, Año IX, N<sup>o</sup> 2792, 28-1-1887; *El Liberal*, Año IX, N<sup>o</sup> 2924, 4-6-1887; *El Liberal*, Año X, N<sup>o</sup> 3786, 26-10-1889; *El Liberal*, Año XII, N<sup>o</sup> [ilegible], 28-4-1890; *Madrid Cómico*, Año IX, N<sup>o</sup> 356, 14-12-1889; *Ritmo*, Año XXI, marzo 1951; *La Última Moda*, Año V, N<sup>o</sup> 240, 7-8-1892; *La Última Moda*, Año X, N<sup>o</sup> 511, 17-10-1897.

**Chevallier y Supervielle, Matilde.** Pianista. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de solfeo en 1878, 2<sup>o</sup> premio de piano en 1882 con Compta, 1<sup>o</sup> en 1884 con Power, 1<sup>o</sup> de armonía con Hernando en 1886, 2<sup>o</sup> de armonium en 1887 y 1<sup>o</sup> en 1888 con López Almagro. Acompañó a su hermana María Luisa en los conciertos que esta realizó en 1889 en la Exposición de París. Participó en otros conciertos, como el celebrado en 1892 en el Salón Romero junto a su hermana, Gloria Keller y Julio Francés acompañando a Emilia Quintero y Calé, protagonista del evento, o en otro el mismo año en casa de la familia Keller.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*, 1887 a 1888...; Leg. 25/64; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 18-7-1882. El Álbum Ibero Americano*, Año X, N° 18, 14-5-1892; *La Iberia*, Año XXXIX, N° [ilegible], 16-12-1892; *La Última Moda*, Año V, N° 240, 7-8-1892.

**Chimeno, Josefa** (ca. 1821-1855). Cantante. Alumna del Conservatorio. Estuvo en las compañías de ópera del Príncipe y de la Cruz en 1839, 1845 y 1846 y en la del Circo en 1844. Cantó en el estreno de *El diablo predicador*. Actuó en varios teatros de España y falleció en 1855. Saldoni afirma, erróneamente, que fue en 1856. Algunas de las óperas que interpretó fueron: Ricci: *Luigi Rolla*, Bellini: *La Sonnambula*, Donizetti: *Roberto Devereux*, Fioravanti: *Il Ritorno di Columella*, Bellini: *I Capuleti ed i Montecchi*, Nicolaj: *Il Templario*, Bellini: *Norma*, Verdi: *Nabuco*, Genovés: *Luigia della Valliere*, Mercadante: *Elena da Feltre*, Donizetti: *Lucia de Lamermoor*, Verdi: *Ernani*, Donizetti: *L'Elixir d'amore*, Gastaldi: *I fidanzati di Sicilia*, Bellini: *I Puritani*, Genovés: *Luigia della Valliere*, Litta: *Sardanápalo*, Mercadante: *Leonora*, Rossi: *Il Borgomastre di Schiedam*, Basili: *El diablo predicador*, Rossini: *Il Nuevo Mosé*.

Bibliografía: RCSM: *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837*; Leg. 2/65; *Libro de matriculas de los alumnos externos...* Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Cortizo, M. E.: "La Ópera romántica..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 79. *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, N° 40, 4-11-1855.

**Chollet, Ignacia**. Alumna del Conservatorio. Repetidora de la clase de Pedro Albéniz. En 1841 su madre, viuda, solicitó ayuda para que continuara sus estudios ya que carecía de medios. Albéniz apoyó a la solicitud y se le dispensó del pago que realizaba al centro.

Bibliografía: Leg. 4/9.

**Codorniu, Manuela**. Alumna del Conservatorio. Se le concedió una plaza como alumna interna en 1834.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/624, 2/131.

**Collado, María**. Arpista, profesora. Alumna del Conservatorio. Ganó el 2° premio de arpa en 1865, con Teresa Roaldés. Fue profesora de arpa en el Ateneo Artístico y Literario de Señoras.

Bibliografía: RCSM: Leg. 16/49. *El Imparcial*, Año III, N° 606, 3-2-1869.

**Compagni Vidal de Aranzabe, Fausta** (Sevilla, 1864-¿?). Cantante. Alumna de la ENM. Ganó 2° premio de solfeo en 1879, accésit de canto en 1881 y primer premio en 1882, siendo alumna de Inzenga. En Sevilla había estudiado con el organista de la catedral, José Rodríguez; protegida de la marquesa de Cela. Se trasladó a Madrid con su familia para poder ingresar en el Conservatorio. Antes de finalizar sus estudios en 1882 fue contratada por Arderius para el Teatro de la Zarzuela, aunque seguía formándose para dedicarse a la ópera. En 1883 ganó una de las pensiones, dotadas con 3000 pesetas durante dos años, que concedía el Ministerio de Fomento para perfeccionar sus estudios en el extranjero, gracias a la cual se desplazó a Italia, donde cantó en varios teatros; debutó en Módena con *Los hugonotes*. Poco antes de hacerlo, debutó con gran éxito ese mismo año en el Teatro Real, con *Lucia di Lamermoor*, gracias a la cláusula del arrendamiento que obligaba a la empresa a dar un

papel protagonista a un alumno o alumna que hubiera obtenido primer premio en el centro, previa selección entre los premiados. Formó parte de la compañía del Teatro Real las temporadas 1882-1883 y 1886-1887. Esta temporada cantó *El profeta* de Meyerbeer. En esa época contrajo matrimonio y abandonó los escenarios. Fue nombrada maestra honoraria del Conservatorio en 1892.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1885 a 1886...*; Legs. 25/64, 25/92, 30/70; “Varios” (Rollo 20). González, M. L.: “Compagni Vidal...”, en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 850; Matía, I.: *José Inzenga...*; Turina, J.: *Historia del Teatro... La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, N° 16, 30-4-1883; *La Correspondencia Musical*, N° 164, 21-2-1884; *La Correspondencia Musical*, N° 118, 5-4-1883; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, N° 6, 15-4-1888.

**Condado de Aizpúrua, Nieves** (¿?-1872). Alumna del Conservatorio, obtuvo accésit de canto en 1858. Fue expulsada del centro por galantear con el entonces alumno y repetidor Antonio Sos, siendo readmitida posteriormente. Cantó en el Teatro del Circo en la temporada 1862-1863, abandonando los escenarios al contraer matrimonio con un oficial del ejército. Falleció en 1872.

Bibliografía: RCSM: Legs. 10/45, 12/41, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 43.

**Contreras de Rodríguez, Pilar** (1861-1930). Escritora, compositora. Fue más conocida por su labor literaria que por la musical, en la que fue autodidacta. Ganó un premio en 1878, con dieciséis años, por la tanda de vals *Castor y Pólux*. Su obra *Álbum musical* fue declarada, por Real Orden, útil para la enseñanza. Compuso varias zarzuelas, de las cuales *La ciudad del porvenir* fue estrenada con gran éxito en Madrid en 1906, dirigida por la autora, al igual que *Niños y Flores* en 1913, y al menos una ópera, *La Virgen del Torrente*. En algunas de sus conferencias se incluían composiciones suyas. Entre sus obras se encuentran:

- *Álbum musical de canciones escolares*. Letra y música de Doña María Pilar Contreras de Rodríguez, Madrid, Casa Dotesio, 1905.
- *Los caprichos de doña Casimira o Las tres apariciones*, comedia lírica en tres actos, Madrid, Imp. de la viuda de A. Álvarez, 1917.
- *El concurso de las flores*.
- *Crepuscular*, para canto y piano.
- *El ensayo general, propósito del santo de la Madre*, 1911.
- *La entrada en el gran mundo*, zarzuela, 1917.
- *Entre castaños*, zarzuela.
- *Muñecos y muñecas o Las niñas en el bazar*, zarzuela, 1917.
- *Mi patria es Sevilla*. Canción. Letra y música de Doña María Pilar Contreras de Rodríguez, Madrid, Casa Dotesio, 1907.
- *La ciudad del porvenir*, zarzuela.
- *Niños y flores*, zarzuela en un acto y en verso para párvulos, 1913, Madrid, Imp. de la Viuda de Antonio Álvarez, 1914.
- *Pasado, presente y futuro*, con texto de Carolina de Soto y Corro, trílogo cómico crítico, Madrid, Imp. de la viuda de A. Álvarez, 3ª edición 1913, 4ª edición 1914.

- ¡*Qué cosas tienes, Benita!*, juguete cómico lírico de felicitación a la R. M. S., Madrid, Imp. de la viuda de A. Álvarez, 1917.

- *La Virgen del Torrente*, ópera.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Martínez Anguita, M<sup>a</sup> Rosa: "Contreras de Rodríguez, María del Pilar", en *DMEH*, Vol. 3, 1999, p. 930; Ramírez, P.: "Pilar Contreras...". *El Álbum Ibero Americano*, Año XXIV, N<sup>o</sup> 34, 14-9-1906; *El Día*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 8847, 14-3-1906; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLVIII, N<sup>o</sup> 63, 15-3-1905; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLIX, N<sup>o</sup> 193, 13-8-1906.

**Contreras y Vilches, Purificación.** Profesora. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1881, 2<sup>o</sup> premio en 1882 y 1<sup>o</sup> en 1884, siendo alumna de Zabalza. En enero de 1885 fue nombrada repetidora sin sueldo. Fue recomendada por el escritor e historiador Aureliano Fernández Guerra, que había sido maestro del padre de aquella, José M<sup>a</sup> Contreras, profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Participó en una función en el Círculo de la Unión Mercantil junto a María Luisa Chevallier, Bibiana Pérez, Asunción Ondátegui y Asunción Guillerna, todas antiguas alumnas del centro. Tocó con la última la *Rapsodia húngara* de Liszt: "[ambas], en belleza y en maestría rivales de sus compañeras, dieron a la *Rapsodia húngara*, de Liszt, interpretación brillantísima, coronada por los bravos y los aplausos de toda la concurrencia".

Bibliografía: RSCM: *Actas de exámenes 1886 a 1889; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; *Expedientes personales*: Purificación Contreras; Legs. 25/64, 27/18, 27/47, 28/74, 27/78, 27/32, 28/14; *Libros de clase 1885-1886, 1888-1889. El Imparcial*, Año XIX, N<sup>o</sup> 6639, 21-11-1885.

**Corona, Estéfana.** Cantante. En algunas fuentes aparece como Estefanía. Alumna del Conservatorio. Siendo estudiante, se presentó a una de las plazas de repetidoras con sueldo, pero no la obtuvo. En enero de 1853 fue nombrada repetidora con gratificación. Abandonó el centro el mismo año al ser contratada en Granada. Formó parte del grupo de alumnas que actuó en las óperas representadas en el Real Palacio entre 1849 y 1851. Tras haber estado en compañías de zarzuela de Granada o Bilbao debutó en 1855 en el Teatro del Circo, continuando su carrera en provincias.

Bibliografía: RSCM: Legs. 7/51, 8/80, 9/26, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866; Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; González, M. L.: "Corona, hermanas", en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 19; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 69.

**Corona, Rosa.** Cantante. Hermana de Estéfana. Alumna del Conservatorio. Cantó sobre todo en provincias, a menudo en las mismas compañías que su hermana.

Bibliografía: RSCM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; González, M. L.: "Corona, hermanas", en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 19; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 69.

**Corona y Romeo, Avelina.** Cantante de ópera. Alumna de la ENM. Ganó el accésit de canto en 1890 siendo alumna de Inzenga, el 2<sup>o</sup> premio en 1892 y el 1<sup>o</sup> en 1893 como alumna de Carolina Casanova. Disfrutó entre 1890 y 1893 de una ayuda de 1500 pesetas anuales. Estuvo contratada en Madrid en los teatros de la Zarzuela, el Parish, el Buen Retiro, el Nuevo Teatro o la Comedia; actuó en otras provincias, como en Barcelona, Reus, Tarragona, Valencia, Canarias, Albacete, Oviedo, Alicante o Murcia, y en Italia, donde triunfaba en 1897. Entre otras obras, cantó *Marina* y *La Dolores*. En

1901 contrajo matrimonio con un doctor de Alicante, no habiendo encontrado datos posteriores.

Bibliografía: RCSM: “Varios” (Rollo 20); *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1891 a 1892..., 1892 a 1893...* Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... El Correo Militar*, Año XXX, Nº 6657, 13-1-1898; *La Correspondencia de España*, Año L, Nº 14964, 22-1-1899; *La Dinastía*, Año XIII, Nº 5546, 23-8-1895; *La Dinastía*, Año XIII, Nº 5631, 8-11-1895; *La Dinastía*, Año XIX, Nº 6832, 11-9-1901; *La Época*, Año L, Nº 17099, 13-1-1898; *El Globo*, Año XXIV, Nº 8231, 9-6-1898; *El Globo*, Año XXIV, Nº 8100, 28-1-1898; *El Imparcial*, Año XXXIV, Nº 11788, 20-1-1900; *La Iberia*, Año XLV, Nº 15092, 13-1-1898; *El Liberal*, Año XVI, Nº 5461, 22-9-1894; *El Liberal*, Año XVIII, Nº 5986, 22-2-1895; *El Liberal*, Año XIX, Nº 6313, 14-1-1897; *El Liberal*, Año XIX, Nº 6557, 15-9-1897; *El Liberal*, Año XX, Nº 7009, 11-12-1898; *El Liberal*, Año XXI, Nº 7105, 17-3-1899; *El Liberal*, Año XXI, Nº 7156, 7-5-1899; *El Liberal*, Año XXII, Nº 7410, 17-1-1900; *El Liberal*, Año XXIII, Nº 8100, 11-12-1901; *Nuevo Mundo*, Año II, Nº 61, 7-3-1895; *Nuevo Mundo*, Año IV, Nº 191, 1-9-1897; *El Nuevo País*, Año II, Nº 144, 9-1-1899.

**Corpas y Lardies, María.** Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1896 y 1º en 1897, con Andrés Monge. Actuó en una velada del Círculo de la Unión Mercantil junto a Consuelo Moreno.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896..., 1896 a 1897... El Globo*, Año XXV, Nº 8434, 1-1-1899.

**Cortés Antón de Pedral, Dolores**<sup>6</sup> (Madrid, 1847- Madrid, 1912). Cantante de zarzuela. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1868, segundo premio en 1869 y primero en 1870, con Mariano Martín. Debutó en el Teatro de la Zarzuela en 1871 con *El estreno de un artista*, donde permaneció algún tiempo, intercalando actuaciones en España y Portugal. Contrajo matrimonio en 1873, abandonando la escena. Reapareció en 1879, cantando en teatros de Madrid (Apolo, Zarzuela, Alhambra...), provincias (Bilbao, Sevilla, Barcelona, Alicante, Cáceres, etc.), Portugal y América, como primera tiple. Desde 1890 figura como comprimaria y desde 1892 como actriz. En 1883 fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio aunque parece que no llegó a impartir clase. Con motivo de este nombramiento se publicó una biografía en *La Ilustración Española y Americana*. También se resaltaba este hecho con ocasión de sus actuaciones. Es el caso de una en Santiago de Compostela en 1887:

Esta notable artista que tantos lauros ha merecido en Madrid y en otros teatros donde han tenido la dicha de oírla, que posee una voz de timbre agradabilísimo, y que localiza de una manera notable, es la de una tiple de zarzuela que tiene título de profesora de canto en el Conservatorio de Madrid.

6 Imagen tomada de *Madrid Cómico*, Año IV, Nº 51, 10-2-1884.

DOLORES CORTÉS DE PEDRAL



En 1890, estando de gira en Buenos Aires, fue secuestrada durante unas horas por un admirador. En algunas fuentes es confundida con la cantante de ópera María Cortés, que estudió también en el centro como Encarnación Cortés, confusión que ya se produjo en la época y que se aclaró en *La Nación* con motivo del debut de Dolores Cortés.

Bibliografía: RCSM: Legs. 19/80, 20/31, 25/93. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868, 30-6-1869, 5-7-1870*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 70; García, M.: *La vida musical en Santiago...*; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 113-114; Massisimo, A.: "Cortés Antón, Dolores", en *DMEH*, Vol. 4, 1999, pp. 100-101; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 354-355. *Crónica de la Música*, Año III, Nº 84, 29-4-1880; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIV, Nº 59, 28-2-1872; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXII, Nº 77, 17-3-1880; *La Discusión*, Año XXIV, Nº 82, 18-9-1879; *La España Artística*, Año III, Nº 120, 1-12-1890; *La España Artística*, Año V, Nº 212, 9-6-1892; *El Globo*, Año X, Nº 8228, 27-8-1884; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVII, Nº 7, 22-2-1883; *La Independencia*, Año II, Nº 747, 26-3-1872; *El Liberal*, Año XII, Nº 4183, 29-11-1890; *La Nación*, Año VIII, Nº 1631, 12-3-1871; *El Imparcial*, Año VII, Nº 2040, 23-1-1873; *El Liberal*, Año V, Nº 1408, 26-5-1883; *La Unión*, Año II, Nº 290, 15-8-1879; *Madrid Cómico*, Año IV, Nº 51, 10-2-1884.

**Cortés Gorosabel, Encarnación (María Cortés).** Cantante de ópera. Tomó el nombre de María al dedicarse al canto. Alumna de la ENM. En 1865 actuó en el coro de niñas que participó en un concierto de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. Se le concedió en abril de 1865 una pensión de 200 escudos, que se elevó a 300 en noviembre del mismo año. Al dejar de recibirla durante cuatro meses, tuvo que abandonar el centro en 1866, continuando sus estudios con Antonio Cordero y posteriormente en París. Fue pensionada por la Diputación de Navarra. Actuó en Italia, Portugal, La Habana, El Cairo y Estados Unidos. Entre 1875 y 1877 forma parte de la compañía del Teatro Real y en 1877 de la del de San Fernando en Sevilla. Vuelve al Teatro Real en la temporada 1878-1879. En estas tres temporadas participó en las óperas: Verdi: *Rigoletto*, Donizetti: *Lucrezia Borgia*, Verdi: *Il Trovatore*, Verdi: *Un ballo in maschera*, Flotow: *Martha*, Verdi: *Aida*; Meyerbeer: *Dinorah*, Pacini: *Saffo*, Auber: *Fra Diavolo*, Donizetti: *Linda di Chamounix*, Gounod: *Fausto*, Ricci: *Crispino e la comare*. En algunas fuentes se afirma que María Cortés es Dolores Cortés. Por ejemplo, parece que en su *Diccionario de cantantes líricos*, J. Martín mezcla

datos de ambas. Los documentos consultados corrigen aquella información (Véase Cortés Antón de Pedral, Dolores).

Bibliografía: RCSM: Leg. 15/48. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 30-11-1865: *Pensiones, 31-1-1867, 20-2-1867; Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869; Anuario de la sociedad artístico... 1864 a 1865...* Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Carmena y Millán, Luis: *El Teatro Real de Madrid...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 70; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 113-114; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Artista*, Año II, Nº 6, 15-7-1867; *La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6319, 21-3-1875; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXVIII, Nº 194, 12-7-1876; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXVIII, Nº 257, 13-9-1876; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXIX, Nº 142, 22-5-1877; *La Discusión*, Año XVI, Nº 981, 26-12-1871; *El Entreacto*, Año II, Nº 22, 29-4-1871; *La Época*, Año XXVII, Nº 8383, 9-10-1875; *El Imparcial*, Año VIII, Nº 2599, 11-8-1874; *La Nación*, Año VIII, Nº 1631, 12-3-1871; *La Nueva Iberia*, Año I, Nº 107, 7-5-1868; *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 28, 14-7-1867; *Revista y Gaceta Musical*, Año II, Nº 16, 20-4-1868.

**Cristóbal Portas, Adela** (¿?-1896). Profesora, cantante. Alumna del Conservatorio, ganó primer premio de canto en 1872. En su expediente hay una solicitud en la que afirma haber recibido una pensión de la Diputación de Madrid de 3500 pesetas para estudiar en el extranjero y haber actuado en varios teatros especialmente en Italia. En 1873 participó en un concierto organizado por Amalia Martínez Cos en el Conservatorio. Fue nombrada honoraria en diciembre de 1893. En octubre de 1895 solicitó una plaza de numeraria al Ministerio, que solicitó un informe a Monasterio. Este respondió que no había vacantes. En diciembre del mismo fue nombrada repetidora de la clase de canto con gratificación de 1000 pesetas anuales, en lugar de María Peñalver, a la que cesaron, decisión con la que Monasterio no estuvo de acuerdo. En febrero de 1896 se publicó un artículo en el *Boletín Musical* en el que se criticaban los métodos de esta profesora. Falleció en noviembre de 1896.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1894, 1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Expedientes personales: Adela Cristóbal Portas; Libro clase 1894-1895, 1895-1896*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872. Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 60, 25-3-1896; *La Época*, Año XXV, Nº 7468, 12-3-1873.

**Cueto, Josefa** (ca. 1817-¿?). Cantante. Alumna externa gratuita del Conservatorio desde 1830 e interna en 1832, estudió canto y piano. Figura en el *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* en la versión de 1841 como contralto de ópera.

Bibliografía: RCSM: Leg. 2/21; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; *Libro de matriculas de los alumnos externos...*; *Libro del parte mensual...* 1831. Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*

## D

**Díaz y Castro, Carmen** (1867-¿?). Pianista. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1881 siendo alumna de Zabalza, 2º de violín en 1882 con Monasterio y 1º de piano en 1883. Tocó en varios conciertos, en ocasiones en compañía de su hermana Concepción (Véase Díaz y Castro, Concepción).

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 72.

**Díaz y Castro, Concepción** (1864-¿?). Pianista, profesora, compositora. Alumna de la ENM. Ganó el 2º premio de piano en 1881 y el 1º en 1883, siendo alumna de Zabalza. Los primeros años los cursó con Francisca Samaniego, al igual que su hermana. Solicitó ser nombrada auxiliar sin sueldo en enero de 1884, siendo nombrada honoraria en febrero; repetidora sin sueldo en octubre del mismo año y repetidora con gratificación de 1000 pesetas anuales en julio de 1887, renunciando en diciembre. Participó en numerosos conciertos y veladas desde que era alumna, por ejemplo en las organizadas por la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y el Liceo Cervantes en 1879, la Asociación de Escritores y Artistas en 1883, el Círculo de la Unión Mercantil en 1884 o en un beneficio de Soledad García Conde en 1885. En todos ellos participó también su hermana Carmen. En 1885 se publicó en *La Correspondencia Musical* una polka-mazurka titulada *María* compuesta por ella, con el nombre de Concha Díaz.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; *Expedientes personales*: Concepción Díaz y Castro; Legs. 26/42, 26/78, 27/18; *Libros de clase 1884-1885*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 245. *El Correo Militar*, Nº 2883, 6-5-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXX, Nº 7916, 24-11-1879; *La Correspondencia Musical*, Nº 218, 5-3-1885; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 150, 30-5-1883; *El Imparcial*, Año XIII, Nº 4465, 11-11-1879.

**Díaz de la Quintana y Sánchez, Evarista** (1859-¿?). Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1876, 2º premio en 1877 y 1º en 1878 siendo alumna de Compta. Fue repetidora entre 1877 y agosto de 1879, fecha en la que renunció por tener que ausentarse de Madrid. Asistió a un baile organizado por los padres de Gloria Keller en 1892.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1878, 1879, 1880*; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*; Legs. 22/83, 23/17, 23/67, 23/85; *Libro de clases 1878-1879*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal de los premiados... 8-7-1876, 4-7-1877*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 255. *La Iberia*, Año XXXIX, Nº [ilegible], 16-12-1892.

**Díaz y Herranz, Carmen**. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1883 y 2º premio en 1885, siendo alumna de Inzenga. Parece que participó en una velada en 1886, en el reparto de premios de la Liga Madrileña contra la Ignorancia junto a otras alumnas y antiguas alumnas del centro. Contrajo matrimonio en noviembre de 1886, sin que tengamos más noticias de ella.

Bibliografía: RCSM: *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...* *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10476, 27-11-1886; *El Día*, Nº 2164, 16-5-1886.

**D'Herbil, Eloísa** (Cádiz, 1847-Buenos Aires, 1944). Pianista y compositora. Hija del barón de Saint Thomas, Joseph D'Herbil. Niña prodigio, al parecer estudió con Gottschalk y fue escuchada por Liszt, que celebró sus interpretaciones de las obras de Chopin. En 1855 ya era conocida; ese año recibió un regalo de la reina, como premio y aliento para su carrera. Dio numerosos conciertos en todo el mundo. Tocó a menudo en España, por ejemplo en la sociedad de Bellas Artes y en el Teatro del Príncipe en 1859; en el Teatro del Circo en 1860, en el de la Zarzuela en 1866, en el Teatro Real en 1855, 1856 o en 1871 (entonces Nacional de la Ópera), y en varias ocasiones en el Conservatorio (por

ejemplo en 1859, en 1860, en 1869 o en 1910). En sus conciertos solía incluir piezas suyas. Se casó con Federico de Silva y Barboza, empresario uruguayo. Se estableció en Buenos Aires, donde falleció. Algunas de sus obras son:

- *A orillas del mar*, vals para piano.
- *La Belle enfant*, mazurka de salón para piano, Madrid, Casimiro Martín, 1867.
- *La Caridad*, romanza.
- *Éxtasis*, capricho fantástico para piano y canto, Madrid, Antonio Romero, 1870.
- *Las Flores de los salones*, habaneras para piano (1. El pensamiento, 2. La camelia, 3. La sensitiva, 4. La adelfa), Madrid, Casimiro Martín, 1865.
- *Himno del Congreso Eucarístico*, 1934.
- *Minuet con variaciones* (s/f).
- *Ne m'oubliez pas*, mazurka de salón, Madrid, Casimiro Martín, 1868.
- *La Perindola*, danza zapateada o vals, Madrid, Casimiro Martín, 1868.
- *Il primo bacio*, romanza.
- *Remember*.
- *Saltarello*.
- *Scherzo*, 1885.
- *Vente a Buenos Aires*, habanera, tocada en Buenos Aires en 1872.
- Tangos.

Bibliografía: BNE. RCSM: Legs. 13/18, 18/88. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 6-2-1860. Adkins, P.: *Las mujeres...*, p. 108; Cragnolini, Alejandra: "D'Herbil de Silva, Eloísa", en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 462; Cuenca, F.: *Galería de músicos...*; Sancho, M.: *Romanticismo y música...*; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Pérez Colodrero, C.: "De la gaditana Eloísa D'Herbil..."; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Turina, J.: *Historia del Teatro...*; Vázquez Tur, M.: "Piano de salón y piano..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 383; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... La Correspondencia de España*, Año XIV, N° 1098, 27-9-1861; *La Correspondencia de España*, Año XIX, N° 3160, 8-9-1886; *La Correspondencia de España*, Año LXI, N° 19034, 24-3-1910; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 1088, 27-10-1856; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 780, 28-4-1859; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIII, N° 136, 16-5-1871; *La Discusión*, Año V, N° 1306, 28-3-1860; *La Época*, Año XII, N° 3828, 2-11-1860; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, N° 8, 25-3-1855.

**Díez, Victoria.** Compositora. No tenemos datos que la sitúen en el Conservatorio. Publicó *Lelia. Romanza para tenor con acompañamiento para piano*, poesía de D. José Sala, Madrid, Nicolás Toledo, ca. 1879 y *Barcarola: dúo para tiple y contralto*, poesía de Rosa Aparici, Madrid, Nicolás Toledo, [¿1879?]. Rosa Aparici fue alumna de canto del centro. Hay que destacar que en *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual* aparece como V. Díez; otro caso en el que la falta de otros datos podría haberla hecho pasar por un hombre. En 1890 Tomás Bretón dirigió una obra suya en San Sebastián. En una reseña sobre este evento se refieren a la autora como "compositora de gran porvenir".

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; *La Correspondencia de España*, Año XLI, N° 11849, 13-9-1890.

**Domingo y Pons, Adelina** (Benifació, 1883-1905). Violinista. Alumna de la ENM. Obtuvo el primer premio de perfeccionamiento de violín en 1898, con Monasterio. Niña prodigio, pertenecía a una familia muy humilde, hija de un clarinetista de una

Banda municipal de bomberos. Pudo estudiar gracias a las ayudas recibidas. Fue pensionada por la Diputación de Valencia. Al parecer, Monasterio, al escucharla, le propuso terminar sus estudios gratuitamente en Madrid. En el Conservatorio destacó por sus excelentes disposiciones. En 1895 fue propuesta por Monasterio para el premio Nilsson, alegando que “a las más brillantes y extraordinarias disposiciones artísticas, que permiten considerarla como un verdadero fenómeno, reúne las de pobreza hasta el extremo de la miseria”, siéndole concedido y cuya dotación fue prorrogada hasta 1899. Fue una celebrada intérprete siendo niña, conocida ya en 1895, año en el que dio un concierto en el conservatorio de Valencia, tocando después en veladas de la aristocracia, como en las organizadas por la duquesa de Bailén (de quien era protegida). Triunfó en Madrid, París (donde tocó para la reina Isabel), Cuba y Estados Unidos. Según Ruiz de Lihory, Sarasate era admirador suyo. En ocasiones actuaba con su hermana Luisa. En Benifació se fundó una orquesta y en 2007 un concurso de música de cámara con su nombre.

Bibliografía: RCSM: Leg. 31/90; *Actas 1892-1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898...* Fontestad, A.: *El Conservatorio de música de Valencia...*, p. 533; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 243; Sancho, M.: *Romanticismo y música...* *Bellas Artes*, 22-11-1898; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14156, 8-11-1896; *La Correspondencia de España*, Año XLIX, N° 14743, 20-6-1898; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLI, N° 362, 30-12-1898; *La Dinastía*, Año XVIII, N° 1930, 29-3-1900; *La Dinastía*, Año XVIII, N° 8023, 29-6-1900; *La Época*, Año L, N° 17158, 14-3-1898; *La Época*, Año L, N° 17164, 20-3-1898; *La Época*, Año L, N° 17444, 3-12-1898; *El Globo*, Año XXV, N° 8458, 25-1-1899.

**Domingo y Sanchís, Carmen.** Cantante, profesora. Alumna de la ENM, ganó el 2º premio de canto en 1898, siendo alumna de Blasco. Obtuvo en 1897 una ayuda de 1500 pesetas anuales por tres años concedida por el Ministerio de Fomento que le fue retirada en junio de 1899 al contratarse en una compañía que iba a actuar en Barcelona y Valencia. Había debutado en febrero del mismo año en el Teatro Parish con *Lucas el Cigarral*. Desarrolló una intensísima carrera cantando en toda España y en el extranjero, en ocasiones con su propia compañía. Existen innumerables reseñas en la prensa que permiten seguir su trayectoria. Se publicaron numerosos retratos. En 1902, al comenzar su incursión en el género chico, aparece en varios comentarios al respecto, relacionados siempre con la decadencia del género. En *La Alhambra*, en una reseña muy halagüeña sobre la artista, se recuerda a las grandes cantantes de zarzuela de los años cincuenta y sesenta, equiparándola a ellas, y se añade:

El “género chico”, único que da de comer a los artistas españoles, esta es una verdad triste, pero sin discusión, ha aprisionado temporalmente a Carmen; para ella es igual: *Carceleras*, *La Tempranica*, *Dolorettes*, *La Chavola*, y otras obras de esta índole, en que la artista puede, si lo es, no dejar de serlo, -y valga lo retorcido de la idea, -son para ella dramas tan pasionales como *La Dolores* y *Curro Vargas*...

En 1915 protagonizó *La Dolores* de Bretón en el Teatro Real. A partir de 1916, sin abandonar los escenarios, se anuncia como profesora de canto para señoritas.

Bibliografía: RCSM: Leg. 33/21 bis; *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898...* Turina, J.: *Historia del Teatro... La Alhambra*, Año V, N° 101, 15-3-1902; *El Arte del Teatro*, Año II, N° 19, 1-1-1907; *Caras y Caretas*, Año IV, N° 165, 30-11-1901; *La Correspondencia Militar*, Año XXXIX, N° 11444, 12-5-1915; *El Día*, Año XXII, N° 7401, 4-5-1901; *La Época*, Año LXVII, N° 23183, 8-5-1915;

*El Globo*, Año XLIV, Nº 14499, 27-4-1918; *El Heraldo de Madrid*, Año XV, Nº 4805, 16-1-1904; *El Heraldo de Madrid*, Año XXVII, Nº 9247, 26-3-1916; *Nuevo Mundo*, Año X, Nº 500, 6-8-1903; *El País*, Año XX, Nº 6985, 20-9-1906.

**Dueñas, Sagrario.** Profesora, pianista. Ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1884 con Encarnación Lama, 2<sup>o</sup> de piano en 1888 y 1<sup>o</sup> en 1890 con Zabalza. Solicitó ser nombrada honoraria en marzo de 1892, siendo aceptada y nombrada honoraria con ejercicio en julio del mismo año y como auxiliar interina sin sueldo en 1898. Solicitó permiso para ejercer la enseñanza privada. En la *Historia crítica...* de Sopeña aparece como “numerosario” desde 1892. En 1891 participó en una velada en el Círculo de la Unión Mercantil junto a Pilar Laborda, entre otros, tocando obras de Dupont, Ritter y Zabalza.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1893, 1895, 1897; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1898 a 1899...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1889 a 1890...; Expedientes personales: Sagrario Dueñas; Legs. 30/20, 30/64, 30/70; Libro clases 1894-1895, 1895-1896; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 249; *El País*, Año V, Nº 1645, 27-11-1891.

**Durán, Carmina.** Compositora, profesora, directora. En un *Álbum de salón* conservado en la biblioteca del RCSM aparece una *Jota* de su composición dedicada a su alumna Mariquita López junto a piezas de Mercedes Arguila, M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez, Julia Ruiz y Angelina Kolb Ayala, F. Pedrell, E. Serrano, E. Granados, A. Llanos, etc. Los datos de esta *Jota* que aparecen en el catálogo de la BNE son: publicado con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año V (1901). También se publicaron en la *Il·lustració catalana* las piezas *Lórfanet* y *El plor dels degotalls*. Fue profesora del Conservatorio del Liceo (al menos como suplente en el curso 1903-1904) y dirigió el orfeón *Bell Montseny*.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Álbum de salón* (1/2891). *La Dinastía*, Año XXI, Nº 8023, 2-9-1903; *Il·lustració catalana*, Año IV, Nº 137, 14-1-1906; *Il·lustració catalana*, Nº 6, 29-9-1907; *Il·lustració catalana*, Nº 14, 31-5-1908.

**Dutrieu Blanco, Enriqueta** (Córdoba, 1870-1949). Profesora, pianista. Alumna de la ENM, obtuvo 2<sup>o</sup> premio de piano en 1890 y 1<sup>o</sup> en 1892, siendo alumna de Jiménez Delgado. En 1888 obtuvo una pensión de 1250 pts., que ascendió a 2000 en 1890, concedida por la Diputación Provincial de Córdoba. Fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio en septiembre de 1893, repetidora interina fuera de plantilla con gratificación de 1000 pesetas anuales en septiembre de 1895, repetidora interina con la misma gratificación en mayo de 1896, auxiliar interina con 2000 pesetas de sueldo en septiembre del mismo año y supernumeraria, con 1500 pts., desde 1896, jubilándose en 1940. En 1910 opositó para una plaza de numeraria de piano que ganó Joaquín Malats. Solicitó permisos para ejercer la enseñanza privada. Fue premiada con varias medallas por la sección de música de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba. Según Cuenca, ganó una plaza de auxiliar en el Conservatorio. Debido a la Guerra Civil española se solicitó al director del centro un informe acerca de su conducta.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1894, 1895, 1896, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1891 a 1892...; Expedientes personales: Enriqueta Dutrieu; Legs. 31/3, 32/76, 32/78, 32/91, 33/6, 33/7, 33/28, 33/29; Libro clases 1894-1895.* Cuenca, F.: *Galería de músicos...*, p. 74; García, P.: *El pianista y compositor...*

## E

**Echevarría de Aguirre, Isabel (Isabel Deán Echevarría)** (1857-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1870 y 1º en 1871, con Compta. Apenas finalizados sus estudios comenzó su carrera como intérprete. En 1871 tocó en un concierto organizado por el violonchelista Casella en el Teatro de la Alhambra con la participación, entre otros, de Inzenga, Compta y Encarnación Medina. En 1872 Compta propuso realizar varios conciertos con alumnos premiados para estimularles. Fue una de las elegidas junto a Natalia del Cerro, José Tragó y Domingo Heredia, tocando el 29 de diciembre. De los muchos realizados en los años posteriores destacamos el celebrado en el Ateneo en 1897. Realizaba también conciertos con sus alumnas para dar a conocer sus adelantos. Fue socia de mérito del Liceo Artístico de Zaragoza, de la Sociedad Filarmónica de Madrid y de la Asociación de Escritores y Artistas. En 1917 Rogelio Villar la citaba entre los impulsores de la música de cámara en España pero sorprendentemente la tildaba de aficionada.

Bibliografía: RCSM: Leg. 20/31, 20/91. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 5-7-1870*. Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 162. Villar, Rogelio: "Agrupaciones artísticas. El Cuarteto Español", *La Ilustración Española y Americana*, Año LXI, Nº 42, 15-11-1917; *La Correspondencia de España*, Año XXXIII, Nº 8719, 4-2-1882; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9834, 23-2-1885; *El Globo*, Año VIII, Nº 2401, 19-5-1882; *El Globo*, Año XXIII, Nº 7734, 22-1-1897; *El Imparcial*, Año V, Nº 1395, 8-4-1871; *El Imparcial*, Nº 2111, 4-4-1873; *La Unión Católica*, Año II, Nº 272, 28-4-1888; *La Unión Católica*, Año II, Nº 298, 1-6-1888; *La Unión Católica*, Año III, Nº 574, 29-4-1889.

**Egido y Briones, Concepción.** Alumna de la ENM. Obtuvo 2º premio de armonía en 1884, 2º de declamación lírica y 2º de canto en 1891 y primero de ambas materias en 1892. Cantó en una velada del Ateneo Hispano-Portugués varios fragmentos de ópera en 1892.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1883 a 1884..., 1890 a 1891..., 1891 a 1892...* *El Día*, Nº 3517, 11-2-1890.

**Elola, Carolina.** Compositora. Publicó *Delicia*, polka-mazurka para piano, Madrid, Pablo Martín, Calcog. de A. Ruiz, 1888.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*

**Encabo y González, Amalia.** Cantante de ópera. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de canto y de declamación lírica en 1884. También estudió con Ponsini. Cantó en teatros de Madrid y provincias. Entre otras obras, protagonizó *Rigoletto* y *Fausto*. En la temporada 1890-1891 figura como soprano comprimaria en el Teatro Real.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1883 a 1884...* Turina, J.: *Historia del Teatro...* *El Correo Militar*, Año XXII, Nº 4472, 13-9-1890; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9929, 29-5-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9956, 25-6-1885; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIII, Nº 220, 8-8-1890; *La España Artística*, Año V, Nº 262, 16-12-1892; *El Heraldo de Madrid*, Año X, Nº 3247, 1-10-1899.

**Enriquez de Lleó, Fermína** (Las Palmas, 1870-1949). Compositora y pianista canaria. Tras estudiar con Luis Rocafort en su ciudad natal revalidó sus estudios en el Conservatorio de Madrid. Tras su matrimonio, viviendo en Canarias, siguió tocando en

público, componiendo y realizando veladas en su casa, a las que asistía Saint-Saëns en sus visitas a la isla. A ella le dedicó el compositor francés su estudio *Las campañas de Las Palmas*. Ella le dedicó el vals *El beso*. En la *Ilustración Musical Americana* se publicó otro vals, *El Teide*. En 1993 su archivo fue donado por su familia al Museo Canario. En los últimos años algunas de sus obras se han interpretado en conciertos e incluido en discos. Las obras más difundidas pertenecen a su *Colección de bailes para piano* (*El Teide*, vals; *Fermina*, polka; *Rafaelita*, mazurka; *Tarifa*, danza), Barcelona, Imp. de R. Guardia, 1893.

Bibliografía; BNE. Álvarez, R.: “Las mujeres compositoras en Canarias”, *Canarii*, Nº 23, Marzo de 2012; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; *La Aldaba*, Año VI, Nº 5, junio 2009-junio 2010; *Noticias del Museo Canario*, Nº 4, enero-junio 1993.

**Escalona Mitjana, Dolores (Dolores Scalona).** Cantante de ópera y zarzuela. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1891, 1º en 1892 y 1º de canto en 1895, siendo alumna de Zabalza y Carolina Casanova respectivamente. Tras haber participado en veladas cuando aún era estudiante (por ejemplo en una organizada por la Sociedad Española de Excursiones en el Ateneo, en 1894), debutó en diciembre 1895 en el Teatro Real con *El barbero de Sevilla*, gracias a la cláusula del arrendamiento que obligaba a la empresa a dar un papel protagonista a un alumno o alumna que hubiera obtenido primer premio en el centro, previa selección entre los premiados. Se mantuvo esa temporada, cantando en las siguientes óperas: Rossini: *El barbero de Sevilla*, Meyerbeer: *El profeta*, Ricci: *Crispino e la comare*, Bizet: *Carmen*. Desplegó una intensa actividad hasta 1899, cantando en teatros de Madrid y provincias. Tras este año sus apariciones son escasas, probablemente debido a su matrimonio y al nacimiento de sus tres hijos, reapareciendo con fuerza en 1909, año en el que se separó de su marido, el cantante Rafael Bezares, que también había sido alumno del Conservatorio. Este año su actividad fue incansable (su separación la dejó en una situación económica bastante precaria), actuando al menos en el Teatro Lux, en el Gran Teatro y en el Price. Ese año abandonó su carrera como cantante de ópera pasando a la zarzuela, debutando con *La tempestad*. Participó en la Sociedad de Conciertos de Dolores Bernis. En 1912 abrió una academia de canto.

Bibliografía: RCSM: Legs. 23/26, 23/85, 25/23, 26/1, 31/90, 32/19; *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1890 a 1891...*, 1891 a 1892... Turina, J.: *Historia del Teatro...*; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... El Álbum Ibero Americano*, Año XVII, Nº 28, 30-7-1899; *La Correspondencia Militar*, Año XXIII, Nº 6658, 8-12-1899; *El Día*, Nº 4979, 2-3-1894; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVIII, Nº 346, 12-12-1895; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CLII, Nº 155, 15-7-1909; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CLII, Nº 187, 23-8-1909; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CLII, Nº 216, 30-9-1909; *El Globo*, Año XXIV, Nº 8342, 20-6-1898; *El Heraldo de Madrid*, Año XIII, Nº 4134, 11-3-1902; *Nuevo Mundo*, 17-11-1904; *El País*, Año XIII, Nº 4311, 29-4-1899; *El País*, Año XXIII, Nº 7852, 13-2-1909; *El País*, Año XXVI, Nº 9215, 22-9-1912.

**Espejo, Carmen.** Actriz y cantante. Alumna del Conservatorio en los años cuarenta. Tras un tiempo cantando, parece que se decantó por la declamación. En 1842 figura en La Unión y hacia 1860 en el Teatro del Circo.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; Leg. 4/35. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*, p. 62. *La Iberia Musical*, Año I, Nº 34, 21-8-1842.

**Espeso, Isabel** (Medina de Rioseco, 1843-¿?). Arpista, profesora. Alumna del Conservatorio, obtuvo accésit en arpa en 1860, 2º premio en 1861 y 1º en 1863, como alumna de Teresa Roaldés. Fue una activa intérprete, participando en numerosos conciertos y veladas. En 1865 formaba parte de la orquesta del Teatro Real, junto a Teresa Roaldés y Encarnación Medina. Junto a su maestra formó parte de la Sociedad de Conciertos y de las diversas formaciones que organizó Barbieri para dar funciones en los teatros Rossini y Circo del Príncipe Alfonso. Tocó en el concierto que ofreció Teresa Carreño en el Teatro Real en 1866, en el que también participaron Monasterio, Inzenga, Romero y Melliez:

La señorita Isabel Espeso, arpista del teatro real y la más aventajada discípula de la señora Roaldés, ejecutó en el arpa una fantasía de Bosio, sobre motivos del Rigoletto, con extraordinaria limpieza y agilidad; lo que le valió muchos aplausos, siendo llamada a la escena. Damos nuestro sincero parabién a la joven arpista, que en muy pocos años ha sabido conquistarse un puesto envidiable entre las profesoras de su difícil cuanto delicado instrumento.

También se dedicó a la enseñanza privada. Contrajo matrimonio hacia 1871. Su marido fue el historiador y bibliotecario Antonio Paz y Melilla, creador de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España. Su hijo Julián Paz Espeso fue jefe de la sección de Manuscritos, al igual que su padre. Destacamos que en un texto donde se habla de la labor del primero se resalta que su esposa era arpista, al escribir sobre él que era “aficionado a la música y *diletanti* por estar casado con Isabel Espeso, arpista del Teatro Real, de la Sociedad de Conciertos, primer premio de arpa concedido en el Conservatorio de Madrid”. Su hija fue también alumna del Conservatorio, obteniendo 2º premio de arpa en 1888 como alumna de Dolores Bernis.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888...*; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 7-7-1860, 8-7-1861, 1-7-1863*. Gómez, R.: “Don Antonio Paz y Meliá...”; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 28-29; Subirá, J.: *Historia de la música...* Duque de Alba, “Necrología...”; *El Artista*, Año I, Nº 11, 22-8-1866; *El Artista*, Año I, Nº 27, 22-12-1866; *La Correspondencia de España*, Año XIX, Nº 3111, 20-8-1866; *La Correspondencia de España*, Año XXIV, Nº 5860, 16-12-1873; *La Época*, Año XVIII, Nº 5827, 26-12-1866; *La Época*, Año XXIII, Nº 7488, 15-12-1871; *La Época*, Año XI, Nº 8612, 18-12-1872; *La Época*, Año XXV, Nº 7744, 21-12-1873; *La Escena*, Año II, Nº 23, 22-4-1866; *La España Moderna*, 1-10-1913; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo LXXIII, 1, Enero-junio 1966; *Revista de Bellas Artes*, Nº 12, 23-12-1866; *La Esperanza*, Año XXII, Nº 6742, 25-9-1866; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 3, 19-10-1865; *La Violeta*, Nº 61, 31-1-1864.

**Espí Luengo, Emilia**. Cantante. Alumna de la ENM, obtuvo primer premio de canto en 1881, siendo alumna de Ronconi. Debutó en el Teatro Real gracias a la cláusula del arrendamiento en enero de 1882 con *Ernani*, de Verdi. El mismo año actuó en El Fomento de las Artes. Se dedicó después a la zarzuela, formando parte de la compañía del Teatro de la Zarzuela, cantó en el Apolo y realizó giras al menos por Valencia, Ciudad Real y Granada.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; Leg. 25/29. Turina, J.: *Historia del Teatro... La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 11099, 16-8-1888; *La Correspondencia de España*, Año XLI, Nº 11692, 9-4-1890; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIV, Nº 23, 23-1-1882; *La Época*, Año XXXIV, Nº 10719, 11-5-1882; *La Discusión*, Año XXIX, Nº 1692, 16-9-1884.

**Espín y Pérez de Colbrand, Julia** (1838-1906). Cantante. Hija de Joaquín Espín y Guillén. No estudió en el Conservatorio. Debutó en Milán con *Duranda*, de Bazzini, compuesta para ella. Desarrolló una breve carrera en Europa. Perdió pronto la voz, teniendo que retirarse. Contrajo matrimonio con el después ministro Quiroga Ballesteros. Fue amiga de Bécquer.

Bibliografía: Rodríguez, G. A.: “Julia Espín...”; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 255, Tomo IV, p. 91; Sobrino, R.: “Espín Pérez de Colbrand, Julia”, en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 774.

**Esportun, Manuela.** Cantante. Alumna del Conservatorio, estudió canto y piano. Figura como cantante en varios teatros en el *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* en la versión de 1841, con ingresos de 8000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866.

**Esteban, Inés.** Alumna del Conservatorio. Ganó 2º premio de canto en 1866 y 1º en 1868, siendo alumna de Mariano Martín. Ganó una pensión de 3000 reales en 1865. Probablemente es la cantante del mismo nombre que en 1883 formaba parte de una compañía de ópera que actuó en Santiago de Compostela.

Bibliografía: RCSM: Leg. 18/58. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866, 1-7-1868; 23-10-1868; Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: Expediente relativo a las pensiones.... 1863 a 1869.* García, M.: *La vida musical en Santiago...*

**Esteban y Vicente, Matilde** (1841-1915). Cantante, profesora. Fue alumna del Conservatorio, estudiando con Valldemosa y ganando el primer accésit de canto en 1857. Nació en Salamanca, comenzando sus estudios musicales en la Sociedad Artística de la Unión, de la que fue nombrada socia honoraria por sus excelentes resultados. La misma sociedad realizó un concierto a su beneficio para que pudiera trasladarse a Madrid a continuar sus estudios en el Conservatorio, donde ingresó en 1854. Todavía estudiante, debutó en el Teatro de la Zarzuela en *El estreno de un artista*, siendo contratada varias temporadas seguidas. Comenzó así una exitosa carrera como primera tiple en teatros de toda España. Fue socia de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. En 1884 se incorporó a la Asociación de la Enseñanza de la Mujer como maestra de canto. Por entonces ya llevaba años dirigiendo en Madrid una academia particular, como reflejaba *El Correo Militar* al dar noticia de aquel nombramiento. En 1892 publicó un método de canto: *Nociones elementales de la Teoría del Canto* (Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores). En la portada del mismo se presenta como “Profesora de dicha asignatura en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Alumna del Real Conservatorio de Madrid. Primera tiple en los teatros Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Cádiz, Málaga, etc. Premiada en varios certámenes”. Al final del método anuncia su academia, donde se imparten clases de solfeo, piano y canto, con los precios y especificando que contaba con tres plazas gratuitas para jóvenes sin recursos cuyas condiciones les permitieran dedicarse a la carrera de canto. Es el primer tratado de canto escrito por una mujer en España. En un documento del archivo de la AEM aparece que falleció en 1915.

Bibliografía: BNE. RCSM: Leg. 11/67, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861-1862...* AAEM: *Registro de los que han sido profesores de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer desde que se fundó en*

1870. Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: “Esteban Vicente, Matilde”, en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 809; Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes...*; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Esteban Vicente, Matilde: *Nociones elementales de la Teoría del Canto*, Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores, 1892; Morales, M. C.: *Los tratados de canto en España...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 110. *El Correo Militar*, Año XVI, Nº 2741, 10-11-1884; *La Discusión*, Año XXIX, Nº 1777, 18-11-1884.

**Estévez y Muñoz, Piedad.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1897 y 1º en 1898, con Pilar Fernández de la Mora, y 1º de Música de Cámara en 1900, con Monasterio. En 1895 se le concedió una ayuda de 250 pts. anuales para terminar sus estudios. En 1910 se presentó a la oposición de una plaza numeraria de piano que ganó Joaquín Malats.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música...1896 a 1897..., 1897 a 1898..., 1899 a 1900.* García, P.: *El pianista y compositor...*

## F

**Farga i Pellicer, Onia**<sup>7</sup> (1882-1936). Pianista, violinista, directora de orquesta y compositora. Estudió en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, continuando con Matthieu Crickboom y Melchor Rodríguez Alcántara. En 1905 se presentó al concurso al premio Ortiz y Cussó, que ganó Manuel de Falla. Desarrolló su carrera como intérprete de ambos instrumentos, actuando en España y Europa. En algunas críticas de sus conciertos se destacan sus interpretaciones fogosas. En una de ellas, en *La Il·lustració Catalana* en 1914, podemos leer: “la Onia Farga feu gala d’una técnica poch comú en una dóna, y de una gran valentía de compositora”. Abrió una academia de música en Barcelona en 1929. Dirigió la orquesta de la Asociación *Música pro amore artis*. Algunos autores, como Ozaita, fechan su muerte en 1941.

Obras:

- *La Bella Lucinda*.
- *Cantares andaluces*, París, Max Eschig, 1929 (piano).
- *Carmeta*, sardana de concierto, Barcelona, Imprenta M. Soler (cobla).
- *Flabioejant*, sardan de concierto (cobla).
- *Gavotte de Rameau*, París, Max Eschig, 1929 (conjunto instrumental).
- *Gloses sobre cançons populars catalanes* (Els tres tambors, El Rossinyol), Barcelona, Imprenta F. Giró, 1914 (voz, piano).
- *Iluso en festa*, sardana de concierto, Mataró, 1922 (cobla).
- *Les trois tambours*, París, Max Eschig, 1929 (piano).
- *Misa de Réquiem* (coro, orquesta sinfónica, órgano).
- *Ojos claros serenos*, París, Max Eschig, 1929 (piano).

<sup>7</sup> Imagen tomada de *La Il·lustració Catalana*, Nº 86, 31-5-1914.



Bibliografía: Adkins, P.: *Las mujeres...*; Bergada, Montserrat: “Farga Pellicer, Ónia”, en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 940; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”, p. 286; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”. *El Globo*, Año XXXI, Nº 10766, 19-4-1905; *La Ilustració Catalana*, Nº 86, 31-5-1914; *La Última Moda*, Año XVIII, Nº 905, 7-5-1905.

**Feijóo, Teresa.** Alumna del Conservatorio. Ganó accésit de piano en 1867, con Compta. Asistió a las clases de armonía superior, al igual que algunas otras alumnas, en el periodo en el que según el reglamento vigente les estaban vetadas. Fue repetidora de la clase de Compta en 1868 y 1869.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1864-1870*; Leg. 19/36. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 2-7-1867.

**Feijóo, Laura.** Alumna del Conservatorio. Estudió armonía superior y composición en el período en que según el reglamento las alumnas no podían acceder a esta clase. Ganó 2º premio de arpa en 1867.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1864-1870*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 2-7-1867.

**Fernández, Antonia (La Criolla).** Cantante de zarzuela y cupletista. A los 15 años ingresó en la ENM, pero la abandonó, lo que justificó con estas palabras en una entrevista: “los estudios de ópera, además de ser muy costosos, son largos, así es que ahorqué la carrera, y abreviándola, me dediqué a la zarzuela española. Fidela Gardeta -ahora como yo artista del género chico-, la Lerma, la Font, entre otras, fueron mis condiscípulas, y yo hasta disfruté el honor de cantar en Palacio delante de S. A. la infanta Isabel...”. En el mismo texto afirma que estrenó *La Dolores* de Bretón y actuó en varios países americanos y en Portugal, entre otros lugares. Pronto pasó al género ínfimo. En 1903 debutó como cupletista.

Bibliografía: Baliñas, María: “Criolla, La [Antonia Fernández]”, en *DMEH*, Vol. 4, 1999, p. 164. *Pluma y Lápiz*, Nº 160, 1903.

**Fernández, Rosalía.** Alumna del Conservatorio en los años cuarenta en las clases de composición y piano. Fue nombrada repetidora de la clase de Albéniz a propuesta del maestro en 1849.

Bibliografía: RCSM: *Actas del claustro...*, sesión de 4-11-1849; Legs. 6/72, 7/27.

**Fernández Arroyo y Arribas, Soledad (1856-1919).** Alumna de la ENM. Obtuvo 2º premio de piano en 1874, 1º en 1875 siendo alumna de Compta y 2º de armonía en 1878, con Galiana. Ganó en 1874 el 2º premio en el concurso cuyos galardones aportó un aficionado. Publicó varios libros sobre diversos temas religiosos, de los que hay numerosas reseñas en prensa. En el *Diccionario* de Saldoni aparece como Soledad Fernández y Arroyo.

Bibliografía: RCSM: Legs. 21/45, 21/59; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 9-7-1875*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 118. *El Arte*, Año II, Nº 25, 22-3-1874; *La Lectura Dominical*, Año V, Nº 247, 25-9-1898; *El Siglo Futuro*, Año XIII, Nº 3993, 22-3-1920; *La Torre de Aragón*, Año II, Nº 11, 10-4-1907.

**Fernández Baqueiras, Julia.** Alumna de la ENM. En 1881 obtuvo la ayuda que concedía el Ministerio de Hacienda dotada con 1500 pesetas anuales durante tres años.

Bibliografía: RCSM: Leg. 24/68; “Varios” (Rollo 20).

**Fernández García, Adelaida.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó el 2º premio en 1890 siendo alumna de Inzenga y el 1º en 1892 como alumna de Carolina Casanova. En junio de 1891 le fue concedida una pensión por la Diputación de Madrid. Actuó en una velada en el Círculo de la Unión Mercantil en 1892. El mismo año cantó con el grupo de arpistas de Bernis en una gira por España.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1891 a 1892...* *El Día*, Nº 4297, 10-4-1892; *El Día*, Nº 4391, 15-7-1892; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXXXIV, Nº 153, 2-6-1891.

**Fernández de la Mora, Pilar (Sevilla, 1867-Madrid, 1929).** Pianista, profesora, compositora. Nació en Sevilla, donde su madre ostentaba un cargo honorífico para la familia real. Allí comenzó a estudiar con Oscar de la Cinna, dando sus primeros conciertos a los siete años. La reina Isabel la envió a estudiar a Madrid, donde continuó sus estudios con Guelbenzu. En esta estancia dio varios conciertos con gran éxito en Palacio, el Teatro de la Comedia y con la Sociedad de Cuartetos, bajo la dirección de Monasterio. Al volver a Sevilla coincidió con Anton Rubinstein, quien la llevó a París en 1881 para continuar su formación. Para este viaje contó con una pensión de 12000 reales anuales concedida por los marqueses de Bendaña. En París Rubinstein le presentó a importantes personalidades, como Ambroise Thomas, director del conservatorio de la capital francesa, y Madame Massart, que luego fue su profesora. En el conservatorio de París ganó en 1883 el 2º premio de piano y en 1884 el 1º, consistente en un piano de cola y 1000 francos. Fue la primera española en obtenerlo. En la misma época estudió armonía con Bretón, que entonces residía en aquella ciudad. El compositor la cita con frecuencia en sus diarios, expresando gran admiración por ella. Durante su estancia en París, Pilar Fernández de la Mora actuó en varias ocasiones. A partir de este momento dio numerosos conciertos en España y en Europa. Entre ellos, varios con la Sociedad de Conciertos, en Londres con Sarasate, que le

presentó a la familia real británica, en Berlín con Teresa Carreño o en Bruselas con Arbós y Casals. Mantuvo su amistad con los artistas citados, especialmente con Sarasate, a quien siempre consideró su maestro, y con Teresa Carreño. Además de ser considerada una excelente intérprete de Beethoven, Bach, Chopin, Schumann o Grieg, solía incluir en sus programas obras de compositores españoles. En 1890 contrajo matrimonio con el escritor y banquero Manuel Pau. En 1896 se presentó a la oposición para cubrir en el Conservatorio de Madrid la vacante por fallecimiento de Dámaso Zabalza. Para ello se preparó en París con Francis Planté, que escribió a Monasterio recomendándola para la cátedra, lo que también hizo la reina. Fue la única mujer en presentarse a dicha oposición, que ganó por unanimidad. Se convirtió así en la primera maestra en ostentar una plaza de profesora numeraria de piano en el establecimiento madrileño. Fue socia de honor o de mérito de numerosas sociedades españolas y extranjeras, entre ellas El Fomento de las Artes. Fundó un premio con su nombre en la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz. Recibió varias condecoraciones, como *officier d'Academie* en 1896 y *officier d'Instruction publique* en 1899, la segunda a solicitud de Sarasate, Planté, Bernard y Diemer, y la Cruz de Alfonso XII en 1918. Publicó el método *Una hora de mecanismo*, realizó transcripciones, digitó numerosas obras clásicas y compuso algunas piezas, entre ellas: *El ferrocarril*, estudio ejercicio, adaptación del *Estudio en fa menor* de Chopin; música para tres poemas del libro *Caritat* de Jacinto Verdaguer.

Bibliografía: BNE. RCSM: Documentación de J. de Monasterio, 3/546; F. de la Mora, Pilar: *Una hora de mecanismo. Ejercicio técnico diario para piano*, Madrid, Sociedad Didáctico Musical, s/f (Villar-Leg. 7/222); Leg. 32/28. Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*; Cuenca, F.: *Galería de músicos...*; Gómez Amat, C.: *Historia de la música...*, p. 81; Nagore, M.: *Sarasate...*, p. 353; Pérez Colodrero, C.: “De la gaditana Eloísa D’Herbil...”; Pérez Gutiérrez, M.: “Fernández de la Mora, Pilar”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 62; Piñero, J.: *Músicos españoles...*; Sánchez, M. A.: “El pianista y compositor...”, p. 1598; Villar, R.: *Músicos españoles II...* Gómez, J.: “Pilar Fernández de la Mora”, *Boletín Musical*, Año II, N° 19, septiembre y octubre 1929; Villar, R.: “Artistas españolas. Pilar Fernández de la Mora”, *La Esfera*, Año VII, N° 337, 19-6-1920; Villar, R.: “In memoriam. Pilar Fernández de la Mora (1867-1929)”, *La Esfera*, Año XVI, N° 825, 26-10-1929; Villar, R.: “Pilar Fernández de la Mora”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXI, N° 38, 15-10-1917; *La Dinastía*, Año VI, N° 2649, 6-3-1888; *El Globo*, Año IV, N° 955, 26-5-1878; *El Globo*, Año XLIV, N° 14541, 9-6-1918; *El Heraldo Militar*, Año XIX, N° 6442, 15-1-1914; *La Iberia*, Año XXII, N° 9216, 16-4-1885; *El Imparcial*, Año XII, N° 3950, 23-5-1878; *El Imparcial*, Año XV, N° 5036, 15-6-1881.

**Ferrando, Carmen.** Profesora de violín en 1906 en la Unión Ibero-Americana. Elisa del Rey era la encargada de la clase de piano.

Bibliografía: *El Globo*, Año, XXII, N° 11037, 1-3-1906.

**Flores, Josefa.** Alumna del Conservatorio de piano, con Mendizábal. Fue repetidora en 1869, mientras cursaba 6º curso.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes, 1869*; Leg. 19/36.

**Fons-Checa, Elena** (Sevilla, 1876-¿?). Cantante. Hermana de la también cantante Julia Fons. Su padre fue director de la Escuela Normal de Sevilla. Comenzó su formación en esta ciudad, trasladándose a Madrid gracias a una pensión del ayuntamiento de la capital andaluza, recibiendo clases de Carolina Casanova y de Almiñana. Debutó en 1894 en el Teatro Real con *Tannhäuser*. Volvió a este teatro, por ejemplo en la

temporada 1907-1908 con *Madame Butterfly*. Cantó en otras ciudades españolas y en Italia, América, Rusia y Francia. En 1911 pasó de la ópera a las variedades.

Bibliografía: Casares, E.: “Fons, Elena”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 207; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias...*; Turina, J.: *Historia del Teatro... Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 56, 25-1-1896.

**Fons, Julia** (Sevilla, 1882-¿?). Cantante. Hermana de Elena Fons. Debutó en el Teatro de la Zarzuela en 1899. Se dedicó al cuplé, la opereta y la canción.

Bibliografía: Casares, E.: “Fons, Julia”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 207; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*

**Fons Ruiz, Luisa** (Alicante, 1867-Barcelona, 1925). Cantante de ópera y zarzuela. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de canto en 1882 y 1º en 1883, siendo alumna de Inzenga. En diversas fuentes aparece que nació en Valencia, pero en la biografía aparecida en *La Ilustración Española* en 1884 figura que fue en Alicante, información que recogen Turina o Martín. Su padre, profesor de música, comenzó su educación musical. Pronto destacó en conciertos y funciones teatrales. Este decidió que se dedicara a la ópera italiana, trasladándose a Madrid para estudiar, donde llegó a vivir en casa de su maestro Inzenga. En 1881 obtuvo el premio de auxilio y estímulo Nilsson. Ganó el concurso para debutar en el Teatro Real por la cláusula del arrendamiento, presentándose en marzo de 1884 con el papel de Rosina de *El Barbero de Sevilla* con gran éxito. Permaneció dos temporadas en este coliseo, reincorporándose en 1894 hasta 1899. Turina afirma, citando a su vez un periódico de 1884, que “fue la primera alumna del Conservatorio que triunfó en el Teatro Real”. Entre 1886 y 1894 cantó en varias provincias españolas y en países como Portugal, Francia, Italia y Argentina. En 1899 comenzó a dedicarse a la zarzuela, cantando en teatros de toda España, hecho que en alguna publicación no solo se celebraba sino que se lamentaba que no hubiera ocurrido al principio de su carrera. En 1889 contrajo matrimonio con el músico José Calvera, boda a la que al parecer se resistió la familia de la tiple. En *El Globo* en 1899 se afirma que es hermana de Elena Fons, lo cual es un error; la hermana de esta era Julia.

Bibliografía: RCSM: Legs. 25/64, 26/44; *Actas del claustro*, 14-12-1884; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Casares, E.: “Fons Ruiz, Luisa”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 208; García, M.: *La vida musical en Santiago...*; Matía, I.: *José Inzenga...*, pp. 173-174; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 148-149; Turina, J.: *Historia del Teatro...*; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... Aragón Artístico*, Año I, Nº 1, 10-10-1888; *Barcelona Cómica*, Año I, Nº 11, 22-8-1889; *Barcelona Cómica*, Año I, Nº 15, 19-9-1889; *El Correo Militar*, Año XVIII, Nº 3277, 1-9-1886; *La Correspondencia Musical*, Nº 161, 31-1-1884; *La Correspondencia Musical*, Nº 166, 13-2-1884; *El Día*, Año XX, 16, 17, 18 y 22-3-1899; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXI, Nº 9, 9-1-1889; *La Dinastía*, Año VIII, Nº 3595, 25-3-1890; *La Dinastía*, Año VII, Nº 3390, 1-9-1889; *La Época*, Año XXXVI, Nº 1, 13-3-1884; *La Época*, Año LI, 16, 17 y 19-3-1899; *La Época*, Año LIV, Nº 19128, 11-11-1903; *El Globo*, Año XXV, Nº 8511, 19-3-1899; *El Globo*, Año XXIX, Nº 10132, 13-9-1903; *El Heraldo de Madrid*, Año XVII, Nº 5604, 30-3-1906; *La Iberia*, Año XXIII, Nº 9818, 22-11-1886; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, Nº XIV, 15-4-1884; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888; *El Imparcial*, Año XXXIII, Nº 11462, 19-3-1899; *El Imparcial*, Año XXXVII, Nº 19090, 11-11-1903; *El Liberal*, Año XI, Nº 3719, 19-8-1889; *El País*, Año XX, Nº 6831, 19-4-1906; *El País*, Año XX, Nº 6979, 14-9-1906; *El País*, Año XXI, Nº 7108, 19-1-1907; *El País*, Año XXII, Nº 7459, 6-9-1908.

**Franco y Aparicio, Matilde (Dolores Franco de Salas)** (Madrid, 1856-1895). Alumna de la ENM, obteniendo primer premio de canto en 1872, con Inzenga. Ese año fue invitada como artista en formación por el Teatro de la Zarzuela, donde permaneció algún tiempo. Actuó en teatros de toda España y protagonizó muchos estrenos. Parece que tomó el nombre artístico de Dolores Franco y que es la cantante que se casó con el empresario Enrique Salas, adoptando entonces el nombre de Dolores Franco de Salas.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Matía, I.: "El magisterio de José Inzenga..." *La Época*, Año XVI, N° 7820, 11-3-1874; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año VIII, N° 168, 15-1-1895.

**Freixas Cruells, Narcisa** (1859-1926). Pintora, compositora y pedagoga musical. Fue alumna de Juan Bautista Pujol, Felipe Pedrell y Enrique Granados. Fundó la escuela de música Cultura Musical Popular y el coro Cultura Popular Femenina. En la misma línea creó la revista Biblioteca Juvenil de Cultura Musical Popular. En 1917, en Madrid, dio una conferencia en el Ateneo y un curso de canto. El mismo año fundó en Madrid una agrupación coral con niños de las escuelas públicas. Escribió dos libros de canciones infantiles, el primero premiado en la Primera fiesta de la música catalana en 1905 y el segundo en los Juegos florales de Girona en 1908. Además compuso más de cuarenta obras para piano, piano y voz, coro, cobla y varias obras de teatro infantiles de las que realizó el texto y la música.

- *A la vora del camí*, para soprano y piano. Grabaciones: *Sra. Faus. Aniversari*, Barcelona, Mañé Raventós (195-?). Intérpretes: Contxita Badía, soprano.
- *A Sant Medí*, sardana per a piano, Barcelona, A. Boileau & Bernasconi. (19--?). Grabaciones: *Sardanes de Sant Cugat del Vallés*, Barcelona, Audiovisuals de Sarrià (D.L. 2006). Intérpretes: Cobla Sant Jordi.
- *L'Agulla de cosir*, para coro de voces blancas. Autor del texto: Francesch Sitia Pineda. Grabaciones: CD *L'Esquix de la Coral Sant Jordi 20é aniversari* (1962-1982). Barcelona, Audiofon [D.L. 1982]. Cor Cabirol de Vic. *Les Cançons del Cabirol 2: músics i poetes catalans* [Sabadell], Ars Harmonica, [D.L. 2000]. Intérpretes: Coral Sant Jordi.
- *Alxi fan fan*, cançó.
- *L'Ametger*, para coro de voces blancas. Autor del texto: Joan Maragall. Grabaciones: *Les Cançons del Cabirol 2: Músics i poetes catalans*, [Sabadell], Ars Harmonica, [D.L. 2000]. Intérpretes: Cor Cabirol de Vic.
- *Ay, l'esperansa*, para voz y piano, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
- *La barca*, para voz y piano. Autor del texto: Apel.les Mestres, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
- *El bes desitjad*, para voz y piano, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
- *Els bon companys*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*. Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estavis de Cataluña D.L., 1980.
- *Buquica, el gran lladre*, cançó.
- *Las campanas del convent*, para voz y piano, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900, Barcelona, Unión Musical Española (UME), entre 1925 y

- 1930 (Serie Les Nostres cançons).
- *La Campaneta*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*, Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estalvis de Catalunya D.L., 1980.
  - *Corpus*, marcha Solemne, para piano, 1885, dedicada a Doña Rosa Amat de Alier Barcelona, Viuda de Trilla y Torres, 1890. Firmada bajo el pseudónimo de Asicrán Saxierf.
  - *Corrande*, para voz y piano. Autor del texto: Francesch Sitiá Pineda, publicada en *Or i grana*, Año I, N° 7, 1906.
  - *La cova del mar*, teatro infantil con texto y música de Narcisa Freixas.
  - *Decandiment primaverl*, para voz y piano, autor del texto: Rafael Nogueras, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
  - *Dolça Catalunya*, sardana, para cobla.
  - *La falsa nineta*, cançó popular, para voz y piano, autor del texto: Arthur Masriera i Colomer, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
  - *Festa completa*, teatro infantil con texto y música de Narcisa Freixas.
  - *Festa de roses*, primera sardana, para cobla, 1897.
  - *La festa majó*, para voz y piano, autor del texto: Josep Martí Folguera, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
  - *Lo Filador d'or*, para voz y piano, autor del texto: Jacint Verdaguer, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900. Grabaciones: CD *Jacint Verdaguer i el Lied catalá*, Sabadell, La má de Guido (D.L. 2005); CD *Pilar de Tórtora: Cançons sobre poemes de Verdaguer*, Barcelona, Discmedi (D.L. 2002); CD *Antología de la música catalana. 1844-1867*, Barcelona Enciclopèdia Catalana (D.L. 2005). Intérpretes: Teresa Garrigosa, soprano; Emil Blasco, piano.
  - *Flors de la terra*, sardana, para cobla.
  - *El jutits estudiants*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*, Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estalvis de Catalunya (D.L. 1980).
  - *Mareta meva tinc por*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*. Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estalvis de Catalunya D.L., 1980.
  - *El Meu Branquillo*, para soprano y piano. Grabaciones: *Sra. Faus. Aniversari*, (196-?). Intérpretes: Contxita Badía, soprano.
  - *Muntanyenca*, cançó catalana, para voz y piano, autor del texto: Claudi Omar Barrera, 1926, ¿Barcelona?, ant. a 1926 (2ª edición). Grabaciones: *Muntanyenca*, Barcelona, Gramófono-Odeón, ¿1930?
  - *Las ninetes*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*. Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estalvis de Catalunya (D.L. 1980).
  - *Non, non*, fragmento característico para piano solo, Barcelona, La Bordadora, ¿1879?
  - *L'Ombra de Nazareth*, para voz y piano, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
  - *La pastoreta*, obra de teatro infantil con texto y música de Narcisa Freixas.
  - *Lo pelegrinet*, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
  - *El pomeró*, para voz y piano, autor del texto: Francesch Sitá Pineda, en *Cançons d'infants*, Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estalvis de Catalunya (D.L. 1980).

- *Rodamón*, obra lírica en dos actos y cinco cuados, autor del texto: Rafael Nogueras i Oller, 1907, dedicada a Jaume Rull. Comprende la pieza *Ballet*, danza popular catalana publicada separadamente también en la revista *Feminal. La Ilustración Catalana*, 29-12-1907. Estreno 8-11-1907. Publicada en Barcelona, Imp. Santpere, 1907 o posterior.
- *Les roses*, para voz y piano, autor del texto: Francesch Sitá Pineda, anterior a 1926.
- *Somriu d'amor*, para voz y piano, autor del texto: Rafael Nogueras, en *Cançons catalans*, Barcelona, Henrich y Ca., ca. 1900.
- *Tan pètitet*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*, Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estavis de Cataluña D.L., 1980.
- *Tra lalá...*, cançó, para voz y piano. Grabaciones: *Sra. Faus. Aniversari*, 195-? Intérpretes: Contxita Badía, soprano.
- *Vot d'infants*, cançó escolar, autor del texto: Dolors Morcerdá de Maciá. Precede al tit.: a la lliga del Bon Mot.
- *Votre Mestre!*, para voz y piano, en *Cançons d'infants*, Primera Serie, Barcelona, 1905. Cataluña, Caixa d'Estavis de Cataluña D.L., 1980.

Bibliografía: Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Campos, S.: "Voces de memoria: compositoras..."; Carbonell, J.: "Freixas, Narcisa", en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 260; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Ozaita, M. L.: "Las compositoras..."; Sánchez de Andrés, L.: "Compositoras españolas del siglo XIX..."; Vega, A.: "Compositoras españolas: apuntes...".

**Fuentes y Osa, Carmen.** Profesora. Alumna de la ENM. Obtuvo accésit de piano en 1879 y 2º premio en 1880. En 1883 fue propuesta para una plaza de profesora auxiliar de solfeo en el Conservatorio de Valencia, pero la junta general no la aceptó alegando que no era necesario y que no había presupuesto. Según Fontestad, esto no era cierto, siendo el verdadero motivo su condición de mujer. Inmediatamente, se cambió el reglamento del centro, incluyendo la obligatoriedad de que los maestros solo podían ser hombres. La profesora solicitó una plaza el curso siguiente, que de nuevo le fue denegada en este caso en base a dicho reglamento.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Fontestad, A.: *El Conservatorio de música de Valencia...*

## G

**Galán y Ruiz, Ramona.** Cantante de ópera. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1892 y 2º premio en 1893. Perfeccionó sus estudios con Battistini. Actuó en teatros como los Jardines del Buen Retiro. En 1900 fue escriturada en el Gran Teatro del Liceo en Barcelona. Actuó en otras provincias y el extranjero (Italia, Viena, Varsovia o San Petersburgo). Figura en el Teatro Real de 1917 a 1919 y en la temporada 1923-1924.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1891 a 1892..., 1892 a 1893...* Turina, J.: *Historia del Teatro... La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14424, 3-8-1897; *El Día de Madrid*, Año II, Nº 419, 3-9-1909; *El Heraldo de Madrid*, Año XV, Nº 5113, 21-11-1904; *El País*, Año XXIII, Nº 8105, 24-10-1909; *Por esos mundos...*, Año III, Nº 89, junio 1902.

**Gallego y Moreno, Pilar.** Pianista. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1886,

2º premio en 1887 y 1º de armonía en 1889. En 1888 se anuncia en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* la llegada a Barcelona de la “distinguida pianista y primer premio del Conservatorio de Madrid”.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1885 a 1886..., 1888 a 1889...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887... Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, N° 16, 15-9-1888.

**Gallegos y Montero, Catalina y María.** Compositoras. Publicaron *Álbum musical para arpa o piano*, Madrid, Imp. de Enrique Abad, 1868, que consta de las siguientes piezas: N. 1. Viva el general Prim: danza americana, N. 2. Viva el caudillo de Cádiz: Conde de Reus: vals, N. 3. Viva el libertador de España: Marqués de los Castillejos: vals, N. 4. Viva la Marina española: danza americana, N. 5. Viva la soberanía nacional: vals, N. 6. Viva Cádiz mi tierra: vals para arpa o piano. María Gallegos era poetisa; fundó un periódico, *Eco de Europa*, en 1871.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”.

**Gallud Sirvent, Guadalupe** (Ibi, 1873-Córdoba, 1970). Pianista. Intérprete, compositora, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 1º premio de armonía y 2º de piano en 1888, como alumna de Campo y Zabalza respectivamente, y 1º de piano en 1889 con el mismo maestro. Estudió cinco cursos de composición. Solicitó una plaza como profesora de la clase de armonía en la ENM, siendo recomendada por el Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá y un ministro. Se le concedió en una de repetidora de solfeo en marzo de 1896. En 1898 fue nombrada auxiliar interina sin sueldo. Solicitó permisos para ejercer la enseñanza privada. En 1892 se publicó una larga biografía en *España y América*, en la que se destaca su precoz carrera como intérprete: “se ha colocado a la altura de Rubinstein, reuniendo cuantas cualidades se necesitan para poseer con toda perfección el Divino Arte. Ejecución, memoria, sentimentalismo y elegancia, son cuatro condiciones que adornan a la señorita Gallud, en tan alto grado, que es necesario oírla para poder juzgar de este fenómeno de diez y siete años”. Compositora de numerosas obras, especialmente de carácter religioso, algunas de ellas se siguen interpretando: su *Himno de la Virgen de los Desamparados* se toca todos los años en las fiestas mayores de su ciudad natal. En 2003 *Reina Bendita* apareció en una grabación de la Coral Ibense. Era hija del médico José Gallud. Hay una calle con su nombre en Ibi.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1893, 1894, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1888 a 1889...*; Documentación de J. de Monasterio, 3/546; *Expedientes personales: Guadalupe Gallud*; Legs. 30/94, 32/31, 33/7, 33/9, 33/28, 33/29; *Libros de clases 1894-1895. Escaparate. Periódico independiente de la montaña*, Año XIV, N° 364, del 30 de junio al 6 de julio de 2006; *Sent Vermells. Revista del Castell Vermell d'Ibi. Taller de música*. N° 6, marzo 2010, p. 33. *España y América*, Año I, N° 20, 15-5-1892; *El Liberal*, Año XVI, N° ¿5368?, 15-6-1894. Discografía: *75 son molts anys*, Unió Musical D'Ibi. Taller De Música “Castell Vermell”. Coral Ibense, director: José Francisco Mira Marín, 2003.

**Galluzzo, Eloísa.** Pianista, compositora, profesora. En 1866 tocó una pieza en un concierto de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. En 1890 acompañó a las niñas del Colegio de Huérfanas de la Unión en una función celebrada en el Asilo

de Inválidos del Trabajo con asistencia de la reina regente. Fue la primera profesora de Falla en Cádiz, desde 1885. Publicó: *El hulano, vals para piano*, Madrid, Calc. de Lodre, 1870; *El auxiliar del pianista. Modelos de ejercicios, escalas y arpeggios, fragmentos de estudios y obras tal y como deben estudiarse, para adquirir la perfección*, Andrés Pontones, lit., 1909, con el seudónimo de S. Orelgamar.

Bibliografía: Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Torres Clemente, Elena: "La obra para piano solo de Manuel de Falla. Una vida tras el teclado", notas al programa del concierto Manuel de Falla (1876-1946), Obras para piano, Gustavo Díaz-Jerez, piano. *La Iberia*, Año XXXVII, N° 12002, 14-6-1890; *La Moda Elegante*, Año XXV, N° 8, 25-2-1866.

**Galván, María (María Galvany)** (Granada, 1878-1949). Cantante. Pertenecía a una familia de músicos. Alumna de la ENM, donde estudió con Puig, continuando fuera del centro con Napoleón Verger. Debutó en Cartagena en 1897 como protagonista con *Lucia de Lammermoor*. Actuó en el Teatro Real de Madrid entre 1897 y 1899. Cantó en teatros de diversas ciudades: Valencia, Milán, Odessa, Lisboa, Buenos Aires, Parma, Génova, Barcelona, Venecia, Niza y otros de Rusia, Latinoamérica, Bélgica, Holanda, Inglaterra o Estados Unidos. Entre 1903 y 1908 realizó varias grabaciones. Abandonó los escenarios en la década de los veinte, instalándose en Río de Janeiro. Falleció, en el olvido, en 1949.

Bibliografía: Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 153-157.

**Garci-Nuño, Carmen.** Alumna de la ENM, ganó el 2º premio de piano en 1896, siendo alumna de Tragó. En la temporada 1902-1903 hay una soprano en el Teatro Real con el mismo nombre.

Bibliografía: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896...* Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**García, Ángela.** Compositora. Disponemos de varios datos acerca de Ángela García que dudamos si pertenecen a la misma persona. En 1878 una autora con este nombre publicó *Azucena*, que en el catálogo de la BNE se atribuye a la misma autora, fallecida en 1967, de varias composiciones fechadas entre 1935 y 1950. Por otra parte, la alumna Ángela García García ganó el primer premio de piano en 1892. El mismo año hubo un concierto a beneficio de la profesora de piano Ángela García. Obras:

- *Azucena*, polka mazurka, Madrid, Pablo Martín, [1878].
- *Azucena*, habanera, Barcelona, Ediciones A. Urmeneta, 1933.
- *Delirando*, slow-fox trot, Barcelona, Lit. e imp. de música de Joaquín Mora, ca. 1936.
- *Manto azul*, fox-trot, Barcelona, Lit. e impresión de música de Joaquín Mora, 1935.
- *¡Mardita zea!*, pasodoble, Barcelona, Lit. e imp. de música de Joaquín Mora, 1936.
- *Margot*, java apache, Barcelona, Lit. e impresión de Música de Joaquín Mora, ca. 1935.
- *Mari-Luz*, paso-doble, Barcelona, Lit. e Impresión de música de Joaquín Mora, 1935.
- *Pasos largos*, pasodoble, San Sebastián, Lit. e impresión de música de Joaquín Mora, 1934.
- *Sensación*, fox-trot, Barcelona, Lit. e impresión de música de José Mora, 1940.
- *Soy andaluza*, paso-doble, San Sebastián, Ediciones Cañellas, ca. 1950.
- *Soy granáina*, paso-doble, Barcelona, Lit. e impresión de música de Joaquín Mora, ca. 1930.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892... El País*, Año VI, Nº 1897, 9-8-1892.

**García, Dolores.** Alumna del Conservatorio. Fue una de las primeras pensionadas internas en su fundación, estudiando, entre otras asignaturas, canto, composición y piano. En el *Estado general que manifiesta...* de 1841 que mostraba la actividad profesional de los antiguos discípulos aparece como ejerciendo eventualmente lecciones o funciones con unos ingresos de 3000 reales. Fue socia del Liceo Artístico y Literario desde 1838.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/187, 1/12; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Pérez, A.: *El Liceo Artístico...*, p. 494. *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830.

**García, Margarita.** Arpista. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de arpa en 1859, con Teresa Roaldés. En el *Estado general...* de 1866 figura entre los instrumentistas.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 5-7-1859, 7-7-1860.

**García, Ramona.** Cantante de zarzuela. Alumna del Conservatorio en la década de los cuarenta, estudió canto con Saldoni y declamación. Como alumna, participó en *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* y cantó en el Teatro del Real Palacio. En 1851 fue escriturada en el Teatro del Circo. Cantó en Madrid y provincias. Fue la esposa del tenor y compositor Ricardo Sánchez Allú, hermano a su vez del pianista y compositor Martín Sánchez Allú, profesor del Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: Legs. 4/107, 5/48, 5/75, 6/48, 7/10, 7/45, 7/51. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*

**García Cabrero, Asunción/Ascensión.** Cantante de ópera italiana. Alumna de la ENM, obtuvo 1<sup>er</sup> premio de canto en 1881, con Inzenga. En 1882 gozaba de cierta fama como cantante, pues la prensa se hace eco del fallecimiento de su padre. Cantó en el Teatro Real en la temporada 1883-1884 y posteriormente fue contratada para cantar en provincias.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881... La Correspondencia Musical*, Nº 98, 15-11-1882; *La Correspondencia Musical*, Nº 169, 2-4-1884.

**García Conde y Catalán, Francisca.** Compositora. Alumna de la ENM, ganó accésit de solfeo en 1874. Publicó *Un consuelo. Recitado para piano, dedicado a S. M. el Rey con motivo de la infausta y temprana muerte de S. M. la Reina*, letra de la Srta. Sofía P. de Casanova, Madrid, Calc. de Enrique Abad y Gil, 1878, cuya venta fue anunciada con elogios.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 1-7-1874. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...* *El Globo*, Nº 1026, 5-8-1878.

**García Conde y Fernández, Soledad.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1879, 2<sup>o</sup> premio en 1880 y 1<sup>o</sup> en 1881 con Zabalza; y 2<sup>o</sup> premio de canto en 1884, con Martín. Se dio a conocer en conciertos y veladas. Pensionada por la Diputación Provincial de Madrid para estudiar en Italia en 1885, el mismo año se dio un concierto a su beneficio en el Salón Romero, organizado por la Sociedad de profesores de música, en el que participaron M<sup>a</sup> Luisa Chevallier, Socorro Otuna y Ascensión Ondátegui entre otros. Debutó el 18 de febrero de 1887 en el Teatro Real con *Mignon*.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Turina, J.: *Historia del Teatro...*, p. 396. *El Correo Militar*, Año XVII, N° 2883, 6-5-1885; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, N° 78, 14-3-1885; *La Época*, Año XXXIX, N° 12421, 19-2-1887; *El Liberal*, Año VII, N° [ilegible] 6-5-1885.

**García de Abásolo, Regina.** Cantante. Alumna de la ENM, 1<sup>er</sup> premio de canto en 1893, siendo alumna de Ramiro de la Puente, con quien continúa sus estudios. En esos años participó en varias veladas y conciertos.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885... El Cardo*, Año II, N° 97, 24-12-1895; *El Liberal*, Año XVII, N° 5540, 29-9-1895.

**García Duque, Adela** (ca. 1871-¿?). Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de armonía en 1888 con Campo, 2<sup>o</sup> de piano el mismo año y 1<sup>o</sup> en 1889 con Jiménez Delgado. Solicitó ser repetidora ya que, aspirando a ganarse la vida con la docencia, era una garantía para la enseñanza privada. Fue nombrada repetidora sin sueldo en 1890 y auxiliar interina sin sueldo de 1898 a 1901. Solicitó permiso para ejercer la enseñanza privada.

Bibliografía: RCSM: *Memoria acerca... 1892; Actas 1891, 1892, 1894, 1895, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899..., 1899 a 1900...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1888 a 1889...; Expedientes personales: Adela García Duque; Legs. 29/38 dupl., 30/8, 33/7, 33/9, 33/28; Libros clase 1894-1895, 1895-1896.*

**García Gamero, Eloísa.** Profesora. Alumna de la ENM. 2<sup>o</sup> premio de piano en 1881, como alumna de Compta y 1<sup>o</sup> en 1884 con Power, 1<sup>o</sup> de armonía en 1885 con Aranguren y 2<sup>o</sup> de armonium en 1887 con López Almagro. Fue nombrada repetidora de la clase de piano en octubre de 1884.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1885; Legs. 26/78, 27/47, 27/78, 28/14; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884..., 1884 a 1885...; Libro clases 1884-1885; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**García Hurtado, Consuelo.** Compositora. Publicó *Dos despedidas a la Virgen*, Ildefonso Alier, ¿1913? Se presentó en 1915 a un concurso de composición organizado por la revista *Arte Musical*, obteniendo mención honorífica y la posibilidad de la publicación de la obra. En efecto, la pieza *Delicias del campo* se repartió con la revista poco tiempo después. En este número aparece un retrato de la autora. El año siguiente repartió el pasodoble *Belmonte*.

Bibliografía: Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española... Arte Musical*, Año I, N° 4, 1-3-1915; *Arte Musical*, Año I, N° 9, 15-5-1915; *Arte Musical*, Año II, N° 48, 31-12-1916.

**García Mariscal, Ana María** (Madrid, 1874-¿?). Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de piano en 1890, con Jiménez Delgado. En 1903 fue nombrada profesora de música en la AEM por fallecimiento de María Landi. En los archivos de esta asociación figura que también era maestra e institutriz, y parece que ejerció hasta 1934.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890... AAEM.*

**García Moreno de Madrigal, Carolina** (Madrid, 1861-¿?). Cantante. Alumna y profesora de la ENM. Obtuvo accésit de piano en 1878, 2<sup>o</sup> premio en 1879 y 1<sup>o</sup> en 1880, siendo alumna de Compta, y 2<sup>o</sup> de canto en 1880 y 1<sup>o</sup> en 1882, con Inzenga. Fue nombrada repetidora de la clase de piano en octubre de 1881 y, tras solicitarlo ella misma,

honoraria con clase en septiembre de 1892, impartiendo docencia al menos hasta 1895. Solicitó permiso para ejercer la enseñanza privada. Hacia 1894 debió contraer matrimonio, añadiendo el apellido de casada (de Madrigal) en su firma. Hemos encontrado a una Carolina García como partiquina en varios teatros (Parish en Madrid, Circo de Oviedo y Campos Elíseos de Gijón) en 1891 y 1892 que podría ser ella.

Bibliografía: RCSM: Legs. 26/13, 27/71, 28/14, 28/74, 30/39, 30/70; *Actas 1881-1883, 1884-1887, 1892-1895; Libros de clases 1884-1885, 1888-1889, 1894-1895*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 411. *El Correo Militar*, Año XXIII, N° 4788, 9-10-1891; *La España Artística*, Año V, N° 203, 5-5-1892; *La España Artística*, N° 225, 28-7-1892.

**García y Pedrosa, Elisa.** Pianista. Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de piano en 1873, siendo alumna de Zabalza. En 1874 participó en el concurso de piano cuyos premios donó un aficionado y que ganaron Elvira Cebrián y Soledad Arroyo. El mismo año tocó, junto a Amalia Martínez Cos entre otros, en la inauguración de la Sociedad del Liceo-Bretón de los Herreros. Entre 1870 y 1874 se encargó de la clase de solfeo y piano para señoritas de El Fomento de las Artes la profesora Elisa García, que podría ser la misma.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875...* AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873*. Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...* *El Arte*, Año II, N° 25, 22-3-1874; *La Correspondencia de España*, Año XXV, N° 5884, 9-1-1874.

**García Quintana, M<sup>a</sup> de los Mártires.** Compositora. Publicó una pieza en 1802, que se repartía a los suscriptores del *Diario de Madrid*. Al parecer compuso varias obras para piano y música de cámara. Es posible que fuera la nieta del diputado a Cortes en Cádiz Domingo García Quintana y sobrina del marqués de Atalaya.

Bibliografía: Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*, p. 50. *Diario de Madrid*, N° 252, 9-9-1802; *El Observador*, N° 63, 7-4-1848.

**Gardana Enea.** Compositora. Se conocen varias obras para guitarra: *Polka pizzicato de G. Strauss*. Transcrita para guitarra op. 45, Madrid, Calc. de Enrique Abad y Gil, 1875; *Miserere* en la ópera *El trovador* de Verdi. Arreglada para guitarra, Madrid, J. Lodre, 1875.

Bibliografía: BNE. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”.

**Gardeta y Cornel, Fidela<sup>8</sup>** (Huesca, 1876-Madrid, 1922). Cantante (contralto). Alumna de la ENM. Pensionada por la Diputación de Huesca para estudiar en Madrid. Accésit de piano en 1892 con Boj, 2º premio de canto en 1893 y 1º en 1894, siendo alumna de Blasco. Ganó una pensión de 1500 pesetas del Ministerio de Fomento en 1893. Tras haber cantado en varios teatros de Madrid, provincias (Pamplona, Barcelona...) y el extranjero (Oporto, Argel) formó parte de la compañía del Teatro Real desde 1897 hasta 1902, cantando también en provincias. En el coliseo madrileño participó en las óperas siguientes: Thomas: *Hamlet*, Bizet: *Carmen*, Meyerbeer: *Dinorah*, Wagner: *La valquiria*, Massenet: *Manon*, Ponchielli: *La Gioconda*, Puccini:

8 Imagen tomada de Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*.

*La Bohème*; Wagner: *Lohengrin*, Verdi: *Rigoletto*, Humperdinck: *Hansel und Gretel*. En 1903 pasó a dedicarse al género chico, debutando con *El grumete* en el Teatro Lírico, cantando posteriormente en provincias. Tras una enfermedad, fue contratada de nuevo en el Teatro Real en 1907 como repasadora de coros, según Turina para salvarla de la ruina. Ocasionalmente siguió actuando en algunos conciertos. Se dedicó también a la enseñanza. En los inicios de la música grabada en España grabó varios cilindros. En 1910 optó a los concursos para una plaza de profesora de declamación lírica en el Conservatorio y en 1911 formó parte de los tribunales en los concursos de canto del Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: Leg. 31/20; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892..., 1892 a 1893..., 1893 a 1894...* Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 190; *Diccionario biográfico español...*; Turina, J.: *Historia...*; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... La Correspondencia de España*, Año LIV, Nº 16569, 19-6-1903; *La Correspondencia de España*, Año LIX, Nº 18576, 21-12-1908; *El Día*, Año XXIV, Nº 8022, 3-6-1903; *El Día*, Año XXIV, Nº 8072, 1-8-1903; *La Dinastía*, Año XV, Nº 6145, 9-4-1897; *La Dinastía*, Año XX, Nº 6797, 21-6-1902; *La Dinastía*, Año XX, Nº 6843, 8-8-1902; *La Educación*, Año XIV, Nº 70, 10-6-1910; *La Época*, Año LXXIV, Nº 25836, 18-10-1922; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXIII, Nº 1089, 25-6-1911; *El Heraldo de Madrid*, Año XVIII, Nº 6225, 13-12-1907; *Iris*, Nº 99, 30-3-1901; *El País*, Año VIII, Nº 2658, 5-10-1894; *El País*, Año XIII, Nº 4405, 1-8-1899; *Nuestro Tiempo*, Nº 72, 25-3-1906; *Vida Galante*, Año V, Nº 180, 11-4-1902.



**Garrido y Peromartín, Pilar.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó el accésit de canto en 1879 y 2º premio en 1880, alumna de Martín. Formó parte de la compañía del Teatro Real desde 1882 hasta 1898. Cantó en las óperas: Meyerbeer: *Los Hugonotes*, Verdi: *Rigoletto*, Meyerbeer: *L'africaine*, Verdi: *La Traviata*, Verdi: *Il Trovatore*, Verdi: *Ernani*, Donizetti: *Linda de Chamounix*, Donizetti: *Lucia de Lammermoor*, Donizetti: *La favorita*, Rossini: *El barbero de Sevilla*, Bellini: *La sonnambula*, Donizetti: *L'elisir d'amore*, Bellini: *I Puritani*, Rossini: *Guillermo Tell*, Bizet: *Carmen*, Verdi: *La forza del destino*, Verdi: *Otello*, Verdi: *Simon Bocanegra*, Meyerbeer: *La estrella del norte*, Mascagni: *Cavalleria rusticana* (estreno), Rossini: *La Cenerentola*, Wagner: *Tannhäuser*, Ricci: *Crispino e la comare*, Massenet: *Manon*, Mascagni: *L'amico Fritz*.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Garriga Villar, Concepción.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de solfeo en 1877 con Agero, accésit de piano en 1882 con Compta, 2º premio en 1883 y 1º en 1884, con Power. Fue repetidora sin sueldo entre 1885 y 1897 y auxiliar interina sin sueldo entre 1898 y 1901.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1888, 1894, 1895, 1897, 1900; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; Legs. 25/64, 27/32, 28/74; *Libros clases 1884-1885, 1888-1889, 1894-1895, 1895-1896; Memoria acerca... 1892; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*.

**Gastón de Iriarte, Belén.** Alumna de la ENM. Ganó el primer premio de piano en 1883 y 2º de canto en 1884. Participó en algunas veladas. Parece que contrajo matrimonio en 1886 con el escritor Miguel Moya. Su hija se casó con Gregorio Marañón.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884... El Liberal*, Año VI, Nº 1968, 4-12-1884; *La Época*, Año XXXVIII, Nº 12221, 30-7-1886.

**Gibert e Hidalgo, Encarnación.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1890, 1º premio de piano en 1892 con Zabalza y 1º de armonía en 1891 con Campo. Fue nombrada repetidora en noviembre de 1892, pero parece que no llegó a dar clase en el centro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1891 a 1891..., 1892 a 1893; Leg. 30/58*.

**Gil y Fernández, Teresa.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1890, 1º de piano y de armonía en 1891, siendo alumna de Mendizábal y Serrano respectivamente. En 1895 dio varios conciertos en París con gran éxito en la Sala Erard y en la Pleyel: “Una distinguida artista española, notable profesora de piano, doña Teresa Gil de Lara, se halla actualmente en París siendo objeto de la más entusiasta admiración por parte de ilustres maestros en el divino arte musical”. Era hermana de Adelina Gil.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1890 a 1891...* *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVIII, Nº 210, 29-7-1895; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, Nº 4, 4-1-1897.

**Gil, Adelina.** Pianista. Alumna de la ENM. Ganó el 2º premio de piano en 1897 y el 1º en 1898, siendo alumna de Pilar Fernández de la Mora. La reina le concedió una pen-

sión para que finalizara sus estudios en el Conservatorio. Era hermana de Teresa Gil.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1896 a 1897..., 1897 a 1898... Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, Nº 4, 4-1-1897.

**Giménez Latorre, Teresa.** Compositora. Ganó la máxima distinción en unos Juegos Florales en Murcia en 1883 con un vals con el lema “Seré premiado”.

Bibliografía: Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. 1, p. 586.

**Ginot y Riera, María Concepción** (Barcelona, 1858-¿?). Pianista, compositora, directora. Citada como pianista aficionada, de la que podemos leer en Arteaga, Pedrell y Viada:

Ante todo y como cualidad poco común en la mujer pianista, nótase en ella fuerza de pulsación, así en los pasajes agitados, como en los que exigen soltura de muñeca, asombrosa facilidad en salvar las más arduas dificultades, y en especial una claridad de criterio en el conocimiento de cada estilo y en el modo de traducirlo e interpretarlo, venciendo todo lo difícil o obstruso; cualidad poco común en su sexo.

Los mismos autores destacan sus composiciones religiosas “todas de valor artístico muy apreciable y que son elocuente promesa para otras de mayor vuelo”, de las que citan un motete, *Ecce panis*, para canto con acompañamiento de armonium y piano; otro motete, *O sacrum convivium*, a tres voces, con acompañamiento de armonium; un *Salutaris*, solo de tiple con acompañamiento de armonium; un cuarteto instrumental para violín, violoncello, piano y armonium, titulado *Salutación a Santa Cecilia*; una *Antiphona a Santa Cecilia* para solo de tiple con acompañamiento de armonium; y dos *Trisagios Marianos*, a tres voces, con acompañamiento de piano y armonium. En 1888 dirigió el coro de Santa Cecilia en una función en la Real iglesia de Ciudadela.

Bibliografía: Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*, p. 644. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 21, 30-11-1888.

**Gómez Cottoli (o Cotoli), María (o Marietta).** Compositora. Publicó *Bella notte, nocturno para piano*, Madrid, A. Ruiz, 1890. También se dedicaba a la pintura.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*, Picó, M. A.: *Sonidos en silencio... La Dinastía*, Año XIV, Nº 5833, 31-5-1896; *La Dinastía*, Año XIV, Nº 2870, 9-7-1896.

**Gómez Ridaura, Concepción (Concepción Ridaura)** (Palma de Mallorca, 1819-Barcelona, 1852). Cantante. Estudió con Carnicer o Reart entre otros. Parece que no lo hizo en el Conservatorio. Debutó en 1834. Fue compañera de Manuela Oreiro de Lema en la breve carrera de esta.

Bibliografía: Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro Lema...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 240, 257.

**Gómez y Riera de Martínez, Pilar** (Madrid, 1859-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó el 2º premio de armonía en 1875, siendo alumna de Galiana, 2º premio de piano en 1876 y el 1º en 1877 con Zabalza y accésit de armonium en 1887 con López Almagro. También estudió arpa en la clase de Bernis. En 1885 se anuncia como profesora como Pilar Gómez de Martínez. Fue nombrada repetidora de piano

en enero de 1887 a petición de Zabalza, figurando en las clases hasta 1890.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1888-1891*; Legs. 28/34, 28/74; *Libros clases 1888-1889*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 9-7-1875, 8-7-1876, 4-7-1877. La Correspondencia Musical*, N° 223, 9-4-1885.

**González, Julia.** Alumna del Conservatorio. Fue nombrada repetidora con gratificación en la clase de Encarnación Lama en marzo de 1857.

Bibliografía: RCSM: Leg. 11/46.

**González, Matilde.** Alumna del Conservatorio. Fue repetidora al menos en 1856.

Bibliografía: RCSM: Leg. 11/24.

**González, Rafaela.** Profesora. Según Sopeña, fue profesora interina de solfeo en 1910 y supernumeraria en 1914 en el Conservatorio. Probablemente fuera Rafaela González Fernández, accésit de piano en 1886, 1<sup>er</sup> premio en 1888 con Tragó y 2<sup>o</sup> de armonía en 1891 con Ascensión Martínez.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios...1885 a 1886..., 1887 a 1888..., 1890 a 1891...* Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 249.

**González de Cotta, Nieves** (Sevilla, 1825-Madrid, 1865). Ingresó en el Conservatorio en 1834, estudiando piano y acompañamiento con Pedro Albéniz y canto con Saldoni. Permaneció en el centro unos meses, continuando su formación de forma privada con el segundo. Participaba habitualmente en veladas y conciertos de la época, siendo muy elogiada. En una en casa de Saldoni en 1853 estrenó una pieza de Agustina Lanuza.

Bibliografía: RCSM: Leg. 4/8; *Libro de matrículas de los alumnos externos...* Cortizo, M. E.; “González de Cotta...”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 760; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 120-124, 257. *La Época*, Año V, N° 1208, 22-2-1853; *La Iberia Musical*, Año I, N° 25, 19-6-1842.

**González Mateo, Dolores.** Pianista, profesora, compositora. Hay una alumna llamada Dolores González que ganó 2<sup>o</sup> premio de piano en 1869 y 1<sup>o</sup> en 1871. Dolores González Mateo ganó el 1<sup>o</sup> de armonía en 1885. Probablemente es la compositora de la que tenemos los datos que aquí consignamos. En 1884 se publica en *La Correspondencia Musical* su *Vals brillante*, dedicado a su alumna Luisa de Ruiz y López, quizás su obra más conocida. Compuso además: *Adelaida* (mazurka), Madrid, A. Romero-F. Echevarría, ca. 1884. *Flor de lis*. Polka para piano, José Lodre, [1884]. *Impromptu* (para piano), op. 17, Madrid, F. Echevarría, 1887. En un álbum de salón conservado en el RCSM figuran obras suyas junto a otras de María Isabel Prota y Carmena, Gounod, Krüger, Adolfo de Quesada, Wagner, Chopin, Godefróid, D. Zabalza, T. Power, J. Leýbach, G. Lange, J. Blasco, A. Peña y Goñi, M. Marqués y P. Sarasate. Se anunciaba como profesora en 1884. Fue recibida por la infanta Isabel, en 1886, a quien le dedicó un *Impromptu*.

Bibliografía: BNE. RCSM: 1/1590; Leg. 20/31. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 30-6-1869*. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 128; Sobrino, R.: “González, Dolores...”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, pp. 740-741; Vázquez Tur, M.: “Piano de salón y piano...”; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... La Correspondencia Musical*, N° 189, 14-8-1884; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N° 10508, 29-12-1886.

**González Ocampo y Becerra, Luisa** (Cáceres, 1864-¿?). Alumna de la ENM, 2º premio de piano en 1879 y 1º en 1880 con Zabalza, y accésit de arpa con Dolores Bernis en 1883. En 1879 participó en una velada en la que, entre otros, tocó el guitarrista y compositor Francisco Tárrega. En una serie sobre músicos extremeños publicada en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* en 1896 le dedican una pequeña biografía.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880. Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 61, 10-4-1896; *El Imparcial*, Año XIII, Nº 4498, 14-12-1879.

**González y Simpson, Antonia** (Alicante, 1866-¿?). Arpista, compositora, profesora. Alumna de la ENM, donde ingresó en 1873, ganó accésit de solfeo en 1875, 1º premio de armonía en 1879 como alumna de Galiana, accésit de piano en 1881 y 2º premio en 1882 con Compta, 1º de piano en 1883 con Power, 1º de arpa con Bernis, 2º de armonium en 1886 y 1º en 1887 con López Almagro. También estuvo matriculada en la clase de órgano, siendo una de las pocas que cursó esta asignatura, obteniendo sobresaliente en 1º y 2º curso en 1892, descrita en las actas como “brillante”. Tocaba frecuentemente conciertos y veladas, por ejemplo en el Centro Gallego, el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial o la AEM. Formó parte de las orquestas del Teatro de la Zarzuela desde 1887 y de la del Teatro Real desde 1903. Fue integrante del grupo de arpistas dirigido por Dolores Bernis, con el que realizó alguna de sus giras. Aunque estudió con Bernis, es posible que también lo hiciera con Teresa Roaldés, o al menos tuvo una buena relación con ella, pues la maestra se refería a ella como su “apoderada” en una carta a Monasterio en 1899 en la que la recomendaba, probablemente para obtener una plaza en el centro. Impartió clases de arpa y piano. Galbis afirma que compuso varias obras para piano y para voz y este instrumento.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1892-1895; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*, 1885 a 1886..., 1886 a 1887..., 1887 a 1888...; Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 9-7-1875*; Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 4-7-1881*. Galbis, V.: “González Simpson...”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 785; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 299; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 535; Subirá, J.: “Una arpista...”, p. 371. *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10184, 8-2-1886; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10571, 2-3-1887; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10777, 24-9-1887; *La Correspondencia de España*, Año LIV, Nº 16671, 21-6-1903; *Crónica de la Música*, Año IV, Nº 167, 30-11-1881; *El Día*, Nº 1644, 7-12-1884; *El Día*, Nº 4340, 25-5-1892; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, Nº 44, 13-2-1897; *El Heraldo de Madrid*, Año XVII, Nº 5672, 6-6-1906; *La Iberia*, Año XXXIII, Nº 9637, 22-6-1886; *La Iberia*, Año XXXIX, Nº 1833, 16-7-1892.

**Goya, Amparo**. Cantante. Alumna de la ENM. Obtuvo accésit de canto en 1883. En 1888 participó en una velada en el Centro de Instrucción Comercial, junto a Blanca Llisó (que interpretó una obra compuesta por la propia Llisó) y Antonio Romero, entre otros.

Bibliografía: RCSM: *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* *La Iberia*, Año XXXV, Nº 11300, 30-6-1888; *El Liberal*, Año X, Nº [ilegible], 30-6-1888.

**Grado y Cerezo, María de**. Pianista. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1884 y 1º en 1887, siendo alumna de Mendizábal. Participó en una velada en el

Centro de Instrucción Comercial en 1888, junto a Amparo Romaguera, Blanca Llisó, Amparo Goya y Antonio Romero, entre otros.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887... El Liberal*, Año X, N° [ilegible], 30-6-1888.

**Granados, Manuela.** Pianista. Alumna del Conservatorio, ganó 2º premio de piano en 1856 y 1º en 1857 con Miró. Figura como pianista en el *Estado general...* 1866.

Bibliografía: RCSM: Leg. 11/67, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. *Gaceta de Madrid*, 28-11-1856.

**Grané, Teresa.** Compositora, docente. Fue alumna de armonía y canto de Obiols y de piano de Biscarri. Fue nombrada profesora de la escuela de canto del Liceo de Barcelona. En 1867 fue nombrada maestra de canto del mismo. Hacia 1873 publicó la obra *Rivedró la patria. Romanzetta para canto y piano*. Poesía del Sr. D. Francisco Fors de Casamayor, Barcelona, Andrés Vidal. También se conservan varias piezas manuscritas.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Vilar y Torrens, Josep Mº: “Grané, Teresa”, en *DMEH*, Vol. 5, 1999, p. 872. *La España Musical*, Año II, N° 101, 28-12-1867.

**Grelet Ogando, Mariana.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1884 con Pinilla, 1º de armonía en 1887 con Aranguren y 2º de piano en 1888 con Zabalza. Tuvo sobresaliente en 5º, 6º y 7º de piano, sin llegar a obtener primer premio. Fue nombrada honoraria en diciembre de 1896 tras haberlo solicitado ella; repetidora interina fuera de plantilla con gratificación de 1000 pts. anuales en enero de 1897 y auxiliar interina sin sueldo en 1898, hasta 1901.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1898, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899..., 1899 a 1900; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1887 a 1888...*; *Expedientes personales*: Mariana Grelet Ogando; Legs. 33/7, 33/9, 33/28, 33/29; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Güell López, Isabel (1872-¿?).** Compositora. Hija del conde de Güell y marquesa de Castellodosrius por matrimonio; hermana de María Luisa Güell. Fue miembro de la asociación femenina L'Associació Catòlica internacional de protecció a la noya y otras relacionadas con la beneficencia. Fue nombrada dama de la reina en 1919. Compuso numerosas obras, muchas de ellas desconocidas y varias a las que hemos encontrado referencias en prensa, entre ellas: *Colección de canciones de estilo popular*, sobre textos de Jacinto Verdager; *Colección de salmos y motetes; Douce espérance*. Vals para piano, por la Marquesa de Güell, Estocolmo, Abr. Lundquist, dedicada a Su Majestad la Reina Regente de España; *Himno; Lo cant del Somatent a la Verge de Montserrat*, letra de Sor Eulalia Aozizu, interpretada por el Orfeo Catalá en el Monasterio de Pedralbes en junio de 1898; *Te Deum; Stabat Mater*.

Bibliografía: RCSM: *Douce espérance*. Vals para piano (S/1996). Casares, E.: “Güell López, Isabel”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 17; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... La Acción*, Año IV, N° 1074, 9-2-1919; *La Dinastía*, Año XVI, N° 6558, 3-6-1898; *Feminal*, N° 49, 30-4-1911; *El Globo*, Año XXVIII, N° 9258, 11-4-1901; *Il·lustració Catalana*, Año IX, N° 396, 8-1-1911.

**Güell López, María Luisa** (1874-¿?). Pianista, organista y compositora. Hija del conde de Güell, hermana de Isabel Güell. Compuso *Poema a San Francisco*, *Minuetto* y varias piezas para órgano y piano.

Bibliografía: Casares, E.: “Güell López, María Luisa”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 17.

**Guerra, Julia**. Pianista. Ganó accésit de solfeo en 1877 en la ENM. Hizo varias apariciones en Murcia, en salones particulares y en el Casino, a mediados de la década de los ochenta.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*. Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. I, pp. 342 y 470, Vol. II, pp. 813, 1040 y 1119.

**Guerrero de Torres y del Camino, Luisa** (Madrid, 1834-Madrid, 1855). Cantante y compositora aficionada. Alumna de Saldoni, destacando en las veladas que este organizaba, quien dice de ella que en la armonía hizo “adelantos muy superiores a su sexo”, componiendo varias piezas entre las que destaca la polca *Mi primer pensamiento*, que posteriormente el propio Saldoni arregló para banda y que fue interpretada por la banda de ingenieros en honor de Zarzo del Valle, tío de la autora.

Bibliografía: Casares, E.: “Guerrero de Torres...”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 40; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 311-314. *El Heraldo*, N° 3693, 15-6-1854.

**Guervós y Mira, Carmen**. Pianista. Alumna de la ENM, ganó primer premio de piano en 1898, como alumna de Manuel Fernández Grajal. En su familia destacaron más músicos, como Francisco Guervós y Manuel, Baltasar y Eduardo Guervós y Mira.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898...* Cuenca, F.: *Galería de músicos...*, pp. 124-125.

**Guidotti, Emilia**. Véase Tajonera Guidotti, Emilia.

**Guillerna de las Heras, Ascensión/Asunción**. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1882 siendo alumna de Compta, 2º premio en 1883 de Power y 1º en 1884 de Zabalza. Tocó en una velada del Círculo de la Unión Mercantil en 1885 junto a María Luisa Chevallier, Asunción Ondátegui, Bibiana Pérez y Purificación Contre-ras, todas ellas antiguas alumnas del centro.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...* *La Época*, Año XXXVII, N° 11977, 21-11-1885; *El Imparcial*, Año XIX, N° 6639, 21-11-1885.

## H

**Hernández, Constanza**. Alumna del Conservatorio, estudió piano en la clase de Compta. Fue repetidora de esta clase en 1868 y 1869. Se presentó a los concursos de piano en 1869 pero no obtuvo ningún premio.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1868, 1869*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 30-6-1869*.

**Hernando y Méndez, Carolina**. Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de solfeo en 1880 con Lama, accésit de piano en 1885, 2º premio en 1886 y 1º en 1888

con Zabalza. Fue nombrada repetidora en noviembre de 1889, cuyos servicios se utilizarían cuando hubiera alumnas para formar clase; debió comenzar a ejercer en octubre de 1890, parece que hasta 1893.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1892, 1893*; Legs. 29/15, 30/8, 30/64; *Memoria acerca... 1892*.

**Herrero y García, Antonia.** Cantante. Alumna de la ENM, accésit de canto en 1883 y 2º premio en 1884, con Puig. Según la prensa, “se disgustó” cuando obtuvo 2º premio, contratándose entonces en el Apolo y luego en la Alhambra. En 1885 fue ajustada como primera tiple en el Teatro y Circo Price. Salió de gira con una compañía a América en 1887, donde conoció a un joven adinerado con quien se casó, dotándola con un millón de duros y un palacio.

Bibliografía: RCSM: *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884... La España*, Año II, Nº 30, 14-7-1887; *El Imparcial*, Año XIX, Nº 6585, 27-9-1885.

**Hoefler (Hoeffler) y Jardín, Luisa.** Arpista y profesora. Según Saldoni estudió con su tía Josefa Jardín, primera profesora de arpa que ejerció en el Conservatorio. Hemos encontrado referencias a que también lo hizo con Teresa Roaldés. Tuvo una intensa trayectoria como intérprete al menos desde 1853. Son muy numerosas las reseñas sobre su participación en veladas y conciertos. Entre otros, tocó en las veladas de Saldoni, Teodoro Ponte o Teresa Rodajo. Participó y organizó varios conciertos en el Conservatorio, Teatro de la Alhambra, de la Zarzuela, Liceo Piquer, Fomento de las Artes, etc., junto a numerosos profesionales y aficionados como José Ovejero, Monasterio, Luisa Lesén, Matilde Ortoneda, Antonio Romero, José Inzenga, Zabalza, Joaquín Casella, Manzochi, Tamberlick, Nantier-Didier, María Cortina o Lanuza. En el curso de su actividad docente fue profesora de arpa del Ateneo Artístico y Literario de Señoras.

Bibliografía: RCSM: Legs. 18/95; 19/72; 20/49. Calvo, M. R.: “Jardín, Josefa”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 554; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 140. *El Clamor Público*, Nº 2722, 2-6-1853; *La Correspondencia de España*, Año XXI, Nº 4046, 4-7-1870; *La Correspondencia de España*, Año XXXII, Nº 8477, 7-6-1881; *Crónica de la Música*, Año III, Nº 73, 12-2-1880; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXII, Nº 144, 26-5-1870; *La Época*, Año XXXIII, Nº 7240, 23-3-1871; *La Época*, Año XXXI, Nº 9629, 14-4-1879; *La Época*, Año XXXII, Nº 10144, 27-9-1880; *La España*, Año XX, Nº 6354, 31-3-1867; *La España Artística*, Año II, Nº 21, 22-3-1858; *El Globo*, Año II, Nº 588, 21-5-1877; *La Iberia*, Año XVIII, Nº 4179, 22-5-1870; *La Iberia*, Año XXIV, Nº 6299, 20-5-1877; *La Iberia*, Año XXVI, Nº 7056, 11-11-1879; *La Iberia*, Año XXX, Nº 8201, 8-4-1883; *El Imparcial*, Año III, Nº 606, 3-2-1869; *El Imparcial*, Año V, Nº 1382, 25-3-1871; *El Imparcial*, Año V, Nº 1410, 23-4-1871; *El Imparcial*, Año XIII, Nº 4465, 11-11-1879; *La Libertad*, Año VIII, Nº 244, 10-10-1926.

**Hontán y Noel, Rosa.** Alumna de la ENM, ganó 1º premio de solfeo en 1881 con Pinilla, 2º de piano en 1884 y 1º en 1886 con Mendizábal, 1º de armonía en 1885 con Campo, accésit de arpa en 1887, 2º en 1888 y 1º en 1889, con Bernis. Es probablemente la Srta. Hontán que aparece los conciertos celebrados en el Salón Romero en 1888 en el grupo de arpistas dirigido por Bernis o en el Círculo de la Unión Mercantil en 1889.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884..., 1884 a 1885..., 1885 a 1886..., 1887 a 1888..., 1888 a 1889...; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887... El Día*, Nº 3223, 21-4-1889; *El Liberal*, Año X, Nº 3254, 1-5-1888.

**Hueto (Huete), Rosario.** Cantante. Alumna del Conservatorio, estudió canto con Ángel Inzenga. Dada su precaria situación económica, en 1856 solicitó permiso para trabajar como corista en el Teatro Real. La Junta del centro le negó la licencia porque perjudicaría a su voz y porque el reglamento lo prohibía, pero para que pudiera continuar sus estudios se le concedió una ayuda de seis reales diarios durante ese curso. En 1860 cantaba en una compañía de zarzuela en Barcelona, junto a Adelaida Latorre y Teresa Istúriz. Entre 1862 y 1865 cantó en los teatros de la Zarzuela y del Circo de Madrid. Actuó también en provincias y fue una de las principales figuras de los bufos. Seguía activa en la década de los noventa. Se casó con José Lacasa.

Bibliografía: RCSM: Leg. 11/17, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; *Libro de Actas de la Junta Facultativa...* 30-9-1856. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 141. *El Clamor Público*, Nº 3793, 30-11-1856; *La Correspondencia de España*, Año XIX, Nº 2.935, 13-2-1866; *El Entreacto*, Año II, Nº 19, 8-4-1871; *El Moro Muza*, Año XVI, Nº 35, 30-4-1876; *La Violeta*, Nº 92, 4-9-1864.

**Hurtado y Torres, María del Carmen.** Compositora. En 1802, con catorce años, publicó *Ensayos músicos para pianoforte* (Largo, Rondó Allegro, dos Minuetos y dos Contradanzas).

Bibliografía: Bibliografía: BNE. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 143; Sánchez de Andrés, L.: "Compositoras españolas del siglo XIX..."; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

## I

**Ibarra y Pérez, Adelaida/Adela** (Madrid, 1839-Sevilla, 1865). Cantante. Alumna del Conservatorio entre 1856 y 1859, donde estudió canto con Saldoni, declamación y acompañamiento. Amplió sus estudios con Antonio Cordero. Fue contratada en la compañía del Teatro de la Zarzuela en la temporada 1859-1860. Posteriormente cantó en el Teatro del Circo y en provincias, estrenando varias obras. Fue socia de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861-1862...* Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Casares, E.: "Ibarra Pérez...", en *DEMH*, Vol. 6, pp. 385-386; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 66-67, Tomo III, 298.

**Ibarrola, Victorina.** Profesora. Alumna del Conservatorio. Ganó accésit de piano en 1863 siendo alumna de Miró. Fue repetidora auxiliar de su clase con gratificación de 1000 reales anuales al menos entre 1860 y 1864.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales*: Victorina Ibarrola; Legs. 14/72, 14/73, 15/36, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 1-7-1863.

**Ibarrondo, Adela.** Pianista. Alumna del Conservatorio, aparece en el *Estado general...* de 1866, como pianista y con sueldo de 12000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866.

**Iglesia, Gloria de la.** Profesora. Alumna de la ENM. En 1899 se anunciaba en *El Diario de Murcia* como profesora de solfeo y piano para señoritas apuntando que tenía primer premio del Conservatorio, sin especificar la materia. No la hemos localizado entre las premiadas.

Bibliografía: Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. I, p. 427.

**Imbert, Concepción.** Pianista aficionada. Formó parte de los jurados de los concursos del Conservatorio al menos los años 1862, 1863 y 1864. Participaba en las mejores veladas de la capital. Fue socia del Liceo Artístico y Literario, en cuyos conciertos intervenía. Actuó en algunos de los organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de la cual era socia fundadora. En estos eventos actuó, entre otros muchos, junto a Monasterio, Zabalza o Soledad Bengoechea.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*; Legs. 15/21, 15/83. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1860 a 1861,...1861 a 1862*; Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 23-5-1863, 24-5-1864. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 145. *El Artista*, Año I, Nº 27, 22-12-1866; *El Artista*, Año II, Nº 34, 15-2-1867; *El Herald*, Nº [ilegible], 29-6-1848; *El Mundo Pintoresco*, Nº 6, 16-5-1858.

**Incera, Enriqueta de la** (Barcelona, 1864-¿?). Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1880, 2º premio en 1881 y 1º en 1882, siendo alumna de Puig. En 1880 ganó una de las pensiones de 1500 pesetas durante tres años concedidas por el Ministerio de Hacienda. En febrero de 1883 hizo los solos en una función de la Sociedad de Conciertos en el Príncipe Alfonso. En septiembre del mismo año y en el mismo teatro debutó con *La Sonambula*, obteniendo un gran éxito. Entre otras reseñas, Eduardo de Cortázar dedicó a este evento y a la artista diez páginas en la *Revista de España*. Cantó en varios teatros de España (Barcelona, Palma de Mallorca, Jerez...) y al menos en Londres entre 1883 y 1888. En 1899 participó en una velada del *Círculo de la Unión Mercantil*.

Bibliografía: RCSM: Legs. 24/68, 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880. La Correspondencia Musical*, Año XXXIV, Nº 9292, 31-8-1883; *La Iberia*, Año XXX, Nº 8146, 11-2-1883; *La Iberia*, Año XXXV, Nº 11198, 18-3-1888; *El Imparcial*, Año XXXIII, Nº 11475, 1-4-1899; *El Liberal*, Año VI, Nº 2218, 24-1-1885; *El Liberal*, Año IX, Nº 3055, 13-1-1887; *El Liberal*, Año IX, Nº 2592, 30-4-1887; *La República*, Año II, Nº 536, 17-10-1885; *Revista de España*, Año XVI, Tomo XCIV, septiembre y octubre, 1883.

**Istúriz, Antonia (María Antonia Ramona Nicanora González Istúriz)** (Badajoz, 1824-¿?). Cantante. Estudió en el Conservatorio, donde fue alumna de Valldemosa y de Saldoni. En noviembre de 1851 fue nombrada repetidora de la clase de solfeo de Juan Gil. En 1850 participó en *La Straniera*, de Bellini, en el Teatro del Real Palacio y en *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* en la Real Capilla. El mismo año debutó en la compañía del Teatro Variedades y en 1851 es contratada en el Teatro del Circo. Actuó en teatros de toda España, retirándose pronto por haber perdido la voz. Hacia 1865 se encontraba en Murcia, donde celebró una velada en su casa junto a Teresa Istúriz.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales: Antonia Istúriz*; Legs. 6/48, 7/45, 7/51, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...* Vol. I, p. 464; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cortizo, M. E.: "Istúriz, Antonia [Antonia Ramona Nicanora González Istúriz]", en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 503; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 25.

**Istúriz, Teresa (Basilía Teresa de Jesús Istúriz y Coca)** (Badajoz, 1830-1874). Cantante. Probablemente hermana de Antonia Istúriz. Estudió canto en el Conservatorio con Valldemosa durante cuatro años y con Saldoni varios meses. En 1850 participó en *La Straniera*, de Bellini, en el Teatro del Real Palacio. Debutó en 1852 en *El estreno de un artista*, de Gaztambide, en el Teatro del Circo. Actuó en el Teatro Real en la temporada 1853-1854, debutando en el papel de Adalgisa en *Norma*, de Bellini. Los siguientes años se dedicó a la zarzuela, actuando en varias provincias españolas (Madrid, Coruña, Ferrol, Santiago, Valladolid, Bilbao, San Sebastián, Santander, Sevilla, Barcelona, La Habana), volviendo a cantar ópera en teatros de Europa (Odessa, Livorno, Moscú o Lisboa) desde 1867. Se casó con Víctor Hernández.

Bibliografía: RCSM: Leg. 6/48, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Reverter, Arturo: "Istúriz, Teresa [Basilía Teresa de Jesús Istúriz Coca]", en *DMEH*, Vol. 6, 2000, pp. 503-504; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 543-546, Tomo III, pp. 184, 208. Díaz y Pérez, Nicolás: "Los músicos y cantores extremeños, VIII", *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 54, 25-12-1895; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 7, 18-3-1855.

**Izquierdo y González, Rosa** (Haro, 1856-1892). Alumna de la ENM. Ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1866, 2<sup>o</sup> premio de piano en 1868 con Zabalza y 1<sup>o</sup> en 1870 con Mendizábal, accésit de violín en 1875, 2<sup>o</sup> premio en 1877 y 1<sup>o</sup> en 1880 con Monasterio, y 1<sup>o</sup> de armonium en 1884 con López Almagro. En 1878 ingresó en la recién creada clase de conjunto tocando el violín. Saldoni celebraba el caso de esta brillante alumna, cuando aún no había obtenido el premio de armonium:

Poquísimas alumnas cuenta el Conservatorio de música que, como la Srta. Izquierdo, tengan tres primeros premios, de solfeo, de piano y de violín, y además otro ganado en el certamen musical ofrecido por la sociedad El Fomento de las Artes. ¡Bravo! ¡Muy bien! Y mil plácemes a la señorita doña Rosa.

Cuando aún estudiaba violín, fue nombrada profesora auxiliar de piano sin sueldo en 1876 según su expediente, parece que también honoraria el mismo año según otros documentos, y auxiliar interina de solfeo en 1891, puesto que ocupó brevemente, ya que falleció en noviembre de 1892. En 1871 ganó el certamen convocado por El Fomento de las Artes. En 1882 formaba parte del profesorado de la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid, en las disciplinas de canto y piano, cesando en el curso 1884-1885.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1871-1876, 1876 a 1885; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; *Expedientes personales*: Rosa Izquierdo; Legs. 16/69, 23/26, 23/53 dupl.; 23/85, 24/2, 25/23, 26/1, 26/13, 26/51, 26/98; *Memoria acerca...* París de 1878 (Doc. Bca. 1/26); *Memoria acerca...* 1892; *Registro de expedientes de personal; Libro de clases 1878-1879*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 7-7-1866, 1-7-1868, 5-7-1870; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 9-7-1875, 4-7-1877; Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal...* 12-7-1880. Anadón, J.; Fernández, A.: "El profesorado femenino...", p. 239; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 265; Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 239. *La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6412, 22-6-1875.

## J

**Jardín, Josefa** (Madrid, 1816-Madrid, 1857). Arpista, profesora. Era sobrina de Magín Jardín, profesor de flauta del Conservatorio, prima de Teresa Rodajo y tía de Luisa Hoefler y Jardín. Fue la primera profesora activa del Conservatorio. Tras la salida de Celeste Boucher, que no llegó a impartir clase, el director del centro propuso invertir parte del sueldo destinado a esa plaza en formar a la ya conocida como arpista y alumna de otras asignaturas en el Conservatorio Josefa Jardín, que firmaría un contrato para incorporarse a la plantilla al cabo de un año. Cobraría 6000 reales en vez de los 8000 asignados, para compensar los gastos invertidos en su enseñanza. Así se hizo, convirtiéndose en maestra del centro a la edad de quince años en septiembre de 1832. En noviembre de 1845 presentó su renuncia, aceptada en abril de 1846, por haber contraído matrimonio con el teniente coronel de caballería Francisco Gómez. Tras su cese se suprimió la asignatura de arpa. En 1854 se consideró la reinstauración de esta clase, valorándose la posibilidad de su reincorporación. Continuó impartiendo clases particulares, teniendo entre sus alumnos a Josefa Mora o a su sobrina Luisa Hoefler. A los trece años ya era una conocida y precoz arpista. Siendo profesora del Conservatorio, participó en varios conciertos en Palacio. Tras casarse, también mantuvo una cierta actividad como intérprete. Fue socia del Liceo Artístico y Literario y del Museo Lírico, Literario y Artístico, participando asiduamente en sus conciertos. Acerca de un concierto en el Liceo en junio de 1842 se puede leer en *La Iberia Musical*:

La fantasía de Arpa ejecutada con el primor y delicadeza que acostumbra la señora doña Josefa Jardín, es de lo mejor que hemos oído ejecutar a esta sílfide encantadora. ¡Qué posición más bonita la que ocupa una niña graciosa y de esbelto talle con el Arpa encantadora entre manos! Hombres había tan entusiasmados, que de puro extasiados no encontraban asiento donde acomodarse.

Bibliografía: RCSM: Libro 160: *Órdenes generales...*: 12-12-1830, 21-12-1830, 23-12-1830, 1-1-1830, 2-1-1830, 31-12-1831; *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*; Legs. 0/714-732: *Expediente personal de Josefa Jardín, profesora de arpa, 1839-1846*, 1/31, 6/20, 10/28; *Memoria acerca...1892*. García, E.: "La actividad concertística en el Palacio..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 179-180, III, p. 231; Subirá, J.: "Una arpista...". *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, N° 38, 14-10-1896; *El Clamor Público*, N° 2722, 2-6-1853; *El Constitucional*, N° 1071, 15-2-1842; *Diario Constitucional de Palma*, N° 91, 30-12-1846; *La Iberia Musical*, Año I, N° 25, 19-6-1842; *La Iberia Musical*, Año I, N° 32, 7-8-1842.

**Jiménez, Encarnación.** Profesora. Alumna de Conservatorio, ganó accésit de piano en 1866 y 1<sup>er</sup> premio en 1867, con Mendizábal. Fue repetidora de piano en 1867.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1867*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 7-7-1866, 2-7-1867.

**Jiménez y Hernáiz, Margarita** (San Sebastián, 1883-¿?). Pianista. Realizó sus estudios como alumna libre, finalizándolos en la ENM con Jiménez Delgado y obteniendo primer premio en 1896. En la documentación del centro aparece como Margarita Jiménez Hernández. Participó en las sesiones de música española que organizó el *Boletín Musical y de Artes Plásticas*. Fue escuchada en audiencia particular por el ministro de la Guerra y por la infanta Isabel.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896... Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 69, 10-8-1896.

**Jiménez y Ocampo, Eloísa** (Ciudad Real, 1851-¿?). Cantante. Alumna de la ENM. Obtuvo 2º premio de canto en 1872 y 1º en 1873, siendo alumna de J. Inzenga. En 1871 ganó el primer premio de canto en un certamen organizado por El Fomento de las Artes. En febrero de 1873 debutó en el Teatro de la Zarzuela con *Sueños de Oro*.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872, 27-7-1873. Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, Nº 57, 26-2-1873.

**Julián y Navarrete, Emilia**. Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto y declamación lírica en 1885, siendo alumna de Ronconi. En 1890 estaba en la compañía de los Jardines del Buen Retiro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885... El Día*, Nº 3642, 18-6-1890.

## K

**Keller y Fajarnés, Gloria**. Arpista. Alumna del Conservatorio. Ganó 2º premio de piano en 1886 y 1º en 1888, con Mendizábal. Fuera del centro estudió arpa con Vicenta Tormo. Fue pensionada por la Diputación de Madrid. Artista precoz, triunfaba en veladas ya con ocho años cantando, recitando y tocando el piano. Participó en un concierto de Esmeralda Cervantes en el Conservatorio. Desplegó una intensísima actividad como intérprete, participando en numerosas veladas y conciertos. También hemos encontrado reseñas sobre sus interpretaciones en las bodas de miembros de la aristocracia. Su actividad fue incesante en Madrid, en otras provincias y puntualmente en el extranjero, siendo la artista de la que más noticias en la prensa hemos encontrado. Participó en conciertos organizados por numerosas asociaciones como la Unión Mercantil, El Fomento de las Artes, el Casino Militar, la Sociedad Maíquez, de la que era socia de mérito, o la Sociedad de Amigos de la Música; en innumerables veladas en su propia casa o en las de notables personalidades, miembros de la nobleza y la familia real, siendo organizadora de algunas de ellas, como varias en la casa de Candelaria Ruiz del Árbol. En estas veladas Gloria Keller alternaba con artistas como Emilia Pardo Bazán o los hermanos Álvarez Quintero, que le dedicaron una poesía, y compartió escenario, entre otros muchos, con Emilia Quintero, las hermanas Chevallier, Salvadora Abella, Fernández Arbós o el Cuarteto Francés. Recibió el título de arpista honoraria de la Real Cámara de los reyes de Portugal. Escribió una cartilla musical infantil, que presentó a la reina en 1890 y que fue premiada en la Exposición de Universal de Chicago en 1893. Al parecer Godefróid le regaló un arpa. Fue profesora del Conservatorio al menos desde 1916 como numeraria interina de acompañamiento al piano y como numeraria desde 1920.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886..., 1887 a 1888...; Registro de títulos del profesorado... Libro 3*. Pardo Bazán, E.: "La exposición de trabajos...". *El Álbum Ibero Americano*, Año X, Nº 18, 14-5-1892; *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, Nº 1, 7-1-1896; *El Álbum Ibero Americano*, Año XV, Nº 1, 7-1-1897; *El Álbum Ibero Americano*, Año XVI, Nº 36, 7-10-1898; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXIII, Nº 16, 30-4-1905; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXIII,

Nº 46, 14-12-1905; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Nº 12, 30-3-1907; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Nº 33, 7-9-1907; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXV, Nº 41, 7-11-1907; *El Álbum Ibero Americano*, Año XXVI, Nº 15, 22-4-1908; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9813, 2-2-1885; *La Correspondencia de España*, Año LVIII, Nº 18156, 28-10-1907; *Crónica de la Música*, Año V, Nº 205, 23-8-1882; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 20, 20-1-1883; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, Nº 98, 7-4-1888; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, Nº 179, 28-6-1888; *La Época*, Año XLI, Nº 13149, 18-3-1889; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVIII, Nº 749, 18-6-1906; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 15, 30-8-1888; *La Unión Católica*, Año IV, Nº 1071, 26-12-1890.

**Kolb Ayala, Angelina.** Compositora. En un *Álbum de salón* conservado en la biblioteca del RCSM aparecen dos piezas suyas junto a las de Carmina Duran, M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez Julia Ruiz y Mercedes Arguila, F. Pedrell, E. Serrano, E. Granados, A. Llanos, etc. Las piezas son: *Rêverie*. Dedicada a su maestro D. Carlos G. Vidiella. *Rosas blancas*. Melodía para canto y piano. Dedicada a su amiga Josefa Codina Umbert, autora de la poesía. Publicado con: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907. Año V (1901).

Bibliografía: BNE. RCSM: *Álbum de salón* (1/2891).

## L

**Laborda, Pilar** (Pamplona, 1872- Valencia, 1893). Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de declamación lírica y 2º de canto en 1890, y 1º de ambas disciplinas en 1891, alumna de Carrión y Blasco respectivamente. Ganó en 1890 una de las pensiones de 1500 pesetas anuales por tres años otorgadas por el Ministerio de Fomento. Debutó en Oporto. Luego cantó en Bilbao, Santander, Pamplona, San Sebastián, Cádiz y Gibraltar. También actuó en Rivas (Italia). Sufrió un cólico mientras cantaba *Ernani* en Valencia, falleciendo dos días después. A pesar de su breve carrera, al morir su maestro, Justo Blasco, en 1911, era citada entre sus más destacadas alumnas.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890... 1890 a 1891... Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año, CXXXV, Nº 169, 17-6-1892; *El Correo Militar*, Año XXIV, Nº 4976, 30-5-1892; *Gran Vida*, Año IX, Nº 99, agosto 1911; *El Imparcial*, Año XXVII, Nº 9422, 10-8-1893; *El País*, Año VII, Nº 2093, 4-3-1893; *El Correo Militar*, Año XXV, Nº 5273, 29-5-1893; *La Correspondencia de España*, Año XLIV, Nº 12915, 15-8-1893; *La España Artística*, Año V, Nº 172, 1-1-1892; *La España Artística*, Año V, Nº 250, 1-11-1892; *La España Artística*, Año V, Nº 215, 20-6-1892; *La España Artística*, Año V, Nº 215, 12-9-1892; *La Iberia*, Año XL, Nº 13063, 3-3-1893; *El Liberal*, Año XV, Nº 5167, 16-8-1893.

**Lacal e Infanzón de Bracho, Luisa.** Pianista, musicógrafa. Estudió en Barcelona, donde obtuvo la medalla de oro en la Exposición Universal de Barcelona y la gran medalla de plata en el Liceo musical, y en Madrid en la ENM, donde ganó el primer premio de piano en 1893, siendo alumna de A. Monge. Desarrolló una importante carrera como intérprete. Participó en las sesiones de música española organizadas por *Boletín Musical* en el Círculo Hispano Filipino, bajo la dirección de Varela Silvari. En 1899 publicó el *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico* en Barcelona (segunda edición en Madrid en 1900). Esta obra tuvo una excelente acogida, ampliamente recogida por la prensa, siendo calificada como “monumento

literario y artístico” en *La Correspondencia de España. La Ilustración Española y Americana* incluyó una biografía y un retrato. Años más tarde, en 1917, *Música* publicó otra en su apartado de españolas ilustres. En 1907 le entregó un ejemplar a la reina Cristina, quien la recibió en audiencia. En 1908 se reeditó el *Diccionario*, de nuevo destacado por la prensa como “libro notable”. Un hecho curioso es que al dar la enhorabuena a la autora, en *El Día* se hace extensiva la felicitación a su marido, Carlos Bracho, primer profesor del Cuerpo de Equitación Militar. Fue socia de honor en la Asociación de Escritores y Artistas y le fue concedida una medalla de oro de la Cruz Roja por su labor en la organización de veladas benéficas. Tras haber escrito algunas pequeñas obras, en 1929 publicó una novela titulada *Peregrina Ilusión*. También escribió obras para la radio.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1892 a 1893...* Lacal, L.: *Diccionario...* *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 53, 10-12-1895; *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº, 25-7-1896; *La Correspondencia de España*, Año LI, Nº 15413, 16-4-1900; *El Día*, Nº 4730, 24-6-1893; *El Día*, Nº 3500, 14-1-1908; *La Dinastía*, Año VIII, Nº 1636, 7-7-1890; *La Dinastía*, Año IX, Nº 3987, 24-4-1891; *La Iberia*, Año XLIII, Nº 14428, 17-2-1896; *La Iberia*, Año XLIV, Nº 14890?, 24-6-1897; *La Ilustración Española y Americana*, Año XLIII, Nº 11, 30-10-1899; *El Imparcial*, Año XLI, Nº 14631, 10-12-1897; *El Imparcial*, Año LI, Nº 18032, 27-4-1917; *Música*, Año I, Nº 7, 1-4-1917; *Ondas*, Año X, Nº 451, 24-2-1934; *Ondas*, Año X, Nº 465, 9-6-1934; *El Sol*, Año XIII, Nº 3807, 25-10-1929; *La Voz*, Año X, Nº 2733, 1-10-1929.

**Lama, Teresa.** Arpista. Alumna del Conservatorio de Teresa Roaldés, se presentó al concurso de 1861 sin obtener premio. Figura entre las instrumentistas en el *Estado general...* de 1866, con sueldo de 6000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 8-7-1861.

**Lama y Ansótegui, Encarnación** (Bilbao, 1826-1898). Profesora. Alumna del Conservatorio, donde ingresó en 1841. Siendo estudiante destacó como cantante en distintas funciones. Participó en varias representaciones de *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* y cantó en el Teatro del Real Palacio. Al parecer le ofrecieron un contrato en Milán pero lo rechazó, según Saldoni, por no alejarse de su familia, renunciando a la que podía haber sido una brillante carrera teatral. En un documento del Conservatorio fechado en 1849 aparece que no recibía clase desde hacía dos años por una afección de la tráquea y la laringe. Aunque tenemos noticias de que actuó en funciones posteriores, es posible que influyera en que abandonara el canto. Figura como cantante en el *Estado general...* de 1866. En 1847 fue nombrada, junto a Amalia Inglés, repetidora con sueldo, figura especial de profesorado que existió desde ese año hasta 1857 y que solo ocuparon mujeres. En principio cobraba el sueldo de 3500 reales, que en 1853 subió a 4000. Mientras ocupó este puesto el director del Conservatorio hizo varias gestiones para incrementar su retribución y consolidar su posición. Tras suprimirse ese tipo de figura, en marzo de 1857, fue nombrada de forma excepcional profesora de solfeo para canto con sueldo de 4000 reales anuales. En diciembre de 1857, con el nuevo reglamento, fue nombrada numeraria de solfeo, con 6000 reales al año. En la reforma de junio de 1868 se mantiene en su puesto con 600 escudos anuales. En diciembre de 1868 quedó excedente. Se desconoce a qué se

dedicó entonces, salvo que estuvo dando clases a miembros de una familia en Murcia. En 1875 fue nombrada auxiliar y poco después, en octubre del mismo año, fue rehabilitada en su plaza de numeraria, con 3000 pesetas anuales. La ocupó hasta su muerte, en 1898, siendo el profesor que más tiempo ejerció la docencia en el centro. Fue socia fundadora de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Dámaso Zabalza, reconocido compositor, profesor y compañero del Conservatorio, le dedicó un *Gran galop de concierto* para piano.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales*: Encarnación Lama; Legs. 6/24, 6/26, 7/12, 7/52, 7/45, 8/57, 8/63, 10/15, 11/67, 19/88 tripl., 19/92 dupl., 20/49, 22/69, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; *Libro de Actas de la Junta Facultativa...* 1838-1868; *Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: Instancia dirigida a la Dirección General Instrucción Pública, 10-2-1875, Oficio de Arrieta al Director General de Instrucción Pública, 30-9-1875; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1860 a 1861...* Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 217; Zabalza, D.: *Gran galop de concierto para piano*, Madrid, Antonio Romero. *La España*, Año V, N° 1435, 4-12-1852; *Gaceta de Madrid*, 26-4-1844.

**Landi, María** (1836<sup>9</sup>-1903). Arpista, profesora. Alumna del Conservatorio. Obtuvo el primer accésit de canto en 1857, siendo alumna de Martín, accésit de arpa, con Teresa Roaldés, y declamación en 1859, con García Luna. Fue socia de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos. En 1870 obtuvo el título de institutriz en la recién creada escuela en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, formando parte del primer grupo de mujeres que lo consiguieron. En algún momento obtuvo también el título de maestra superior. Ingresó como docente en dicha Asociación en septiembre de 1871. En ella fue profesora de piano y solfeo, coordinadora de la sección de Música, dirigió el coro y en ocasiones también impartió clases de francés. Formó parte de la junta directiva tras la muerte de Fernando de Castro, como consiliaria y como tesorera. En 1873 anunciaba la apertura de una academia de música y francés, incluyendo sus méritos como maestra superior, institutriz y maestra de piano y de arpa. En 1879, en otro anuncio, aparece además como directora de un colegio de niñas situado en la calle Mayor de Madrid, que en 1888 tenía dos profesoras para treinta y una alumnas. Fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio en 1881, tras haber solicitado ella una plaza de auxiliar. Dio clase en la AEM hasta su fallecimiento en 1903, durante más de treinta años. La correspondencia que mantuvo con Bretón muestra el respeto que este tenía por la maestra.

Bibliografía: RCSM: Legs. 11/67; 25/3; *Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 5-7-1859; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1860 a 1861...* AAEM: *Registro de los que han sido profesores de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer desde que se fundó en 1870*. Amo, M. C.: *La familia y el trabajo femenino...*; Bretón, T.: *Diario...* Tomo I...; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, pp. 157-158; Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*; Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...* *El Clamor Público*, N° 3793, 30-11-1856; *El Correo Militar*, Año

9 En un documento de la AEM aparece que nació en 1838 (citado en Solé Romeo, G.: *La instrucción de la mujer...*, p. 684), pero en otro encontrado en la misma asociación figura 1836. Además, en las *Actas* de 1862 del Conservatorio se dice que tenía veintiséis años (*Actas de exámenes... 1861-1865*), por lo que habría nacido en 1835 o 1836.

XVI, Nº 2741, 10-11-1884; *La Correspondencia de España*, Año XXI, Nº 4725, 1-11-1870; *La Correspondencia de España*, Año XXIV, Nº 5672, 11-6-1873; *La Correspondencia de España*, Año XXX, Nº 7942, 21-9-1879; *La Correspondencia de España*, Año XXXII, Nº 8573, 11-9-1881; *La Correspondencia Musical*, Nº 206, 11-12-1884; *Crónica de la Música*, Año II, Nº 54, 2-10-1879; *El Día*, Nº 1644, 7-12-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXI, Nº 264, 21-9-1879; *La Época*, Año XI, Nº 3135, 1-7-1859; *La Época*, Nº 3664, 18-4-1860; *La España*, Año X, Nº 2567, 27-8-1857; *La España*, Año XII, Nº 4004, 1-9-1859.

**Lanuz y Vázquez, Agustina.** Cantante y compositora, conocida entre 1840 y 1870, recordada aún a finales de siglo como una de las más ilustres aficionadas. Fue alumna de Saldoni de armonía y composición. En una velada del maestro estrenó una *Romanza*, con letra de Ángela Grassi, cantada por Estéfana Corona; *Barcarola*, con letra de Eugenio Ochoa, cantada por Enriqueta García; *Andante a cuatro voces*, cantado por Nieves González de Cotta, la Srta. Corona y los Sres. Hijosa y Castellano. Participó en los conciertos organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de la cual fue socia honoraria.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 491-492; Tomo III, pp. 295-298. *El Artista*, Año I, Nº 27, 22-12-1866; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, Nº 14144, 27-10-1896; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXI, Nº 107, 17-4-1869; *La Época*, Año V, Nº 1208, 22-2-1853; *La España*, Año X, Nº 2450, 14-4-1857; *La España*, Año X, Nº 2622, 30-10-1857; *La España Artística*, Año II, Nº 21, 22-3-1858, *El Mundo Pintoresco*, Nº 6, 16-5-1858.

**Latorre, Adelaida.** Cantante. Alumna del Conservatorio en los primeros años de la década de los cuarenta, estudió piano, acompañamiento y canto con Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni. Era sobrina del profesor de declamación del centro, el actor Carlos Latorre. Como cantante de ópera actuó en los teatros de la Cruz, donde ya en 1846, con apenas dieciocho años, era primera tiple, y del Circo. En 1850 comenzó a cantar zarzuela en el Variedades. Según Cotarelo y Mori, fue la primera cantante profesional, con estudios, que tuvo este género. Actuó después en los teatros del Circo y de la Zarzuela. En 1857 abandonó Madrid, al parecer por desavenencias con Gaztambide y Salas y por su rivalidad con Amalia Ramírez, actuando después en Cádiz, en Málaga, en Francia y en Barcelona entre 1860 a 1863, año en el que se casó y abandonó su carrera. Estrenó importantes zarzuelas, como *Jugar con fuego*.

Bibliografía: RCSM: Legs. 4/8, 4/32, 4/35, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*; Cortizo, M. E.: "La Ópera romántica..."; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Reverter, Arturo: "Latorre, Adelaida", en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 782; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 160; Soriano, M.: *Historia de la música española...*

**Latorre, Eloísa.** Pianista, profesora. Alumna del Conservatorio, hacia 1862 era alumna de solfeo en la clase de Encarnación Lama. En 1889 tocó con una alumna suya en una velada del Círculo El Obrero Español, junto a Gloria Keller, entre otros.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 2-7-1862. *La Época*, Año XLI, Nº 13149, 18-3-1889.

**Lecca, Cristina.** Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó 2º premio de declamación en 1860. Cantó como prueba en varias funciones en el Teatro del Circo en diciembre

de 1860 y enero de 1861, incorporándose a la compañía creada en 1861.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 7-7-1860*. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*

**Ledesma, Celestina.** Profesora, compositora. Escribió el método *Divertimentos por todos los tonos mayores y menores preparatorios a las piezas de Piano*, Bilbao, Imp. Lit. de Calc. de Murúa ca. 1879. Fue la abuela del compositor Jesús Guridi.

Bibliografía: BNE. González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”.

**Lerate y Castro, María de la Luz.** Arpista, compositora. Alumna de la ENM, en 1881 obtuvo el 2º premio de arpa y en 1883 el 1º, siendo alumna de Roaldés. Aún estudiante participó en varios conciertos, por ejemplo en uno organizado por El Fomento de las Artes en 1881, junto a Mª Luisa Vega Ritter. De ella se dijo: “La señorita Lerate es una joven y muy distinguida arpista, y anoche dio de ello testimonios en dos números del programa”. En 1900 formaba parte de una compañía que actuaba en Granada dirigida por el maestro Tolosa. Hemos localizado dos obras de su creación, donde aparece como María Lerate: *Norma*. Fantasía para arpa o piano, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1884, y *La última rosa*. Canto popular irlandés, arreglado para arpa o piano, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, 1885. Era la hija de Agustín María Lerate, gaditano que patentó en 1878 un modelo de arpa.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Bordas, C.: “Arpa”, en *DMEH*, Vol. 1, 1999, p. 715; Iglesias, N.: *La música en el Boletín... Ainnova*, Nº 25 [www.andaluciainvestiga.com/revista/pdf/n25/ainnova\_25.pdf, Consulta 2-8-2012]; *La Alhambra*, Año III, Nº 68, 31-10-1900; *Crónica de la Música*, Año V, Nº 185, 5-4-1882; *El Globo*, Año VII, Nº 1980, 21-3-1881; *La Iberia*, Año XXVIII, Nº 7484, 21-3-1881; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, Nº 31, 22-8-1879.

**Lerma, Matilde de** (Madrid, 1880-¿?). Cantante. Estudió solfeo y piano en la ENM, y después canto con Carolina Casanova de Cepeda, Verger y Vilani. Actuó con éxito en Zaragoza, Moscú, Buenos Aires, Roma, Milán, Madrid (Teatro Real), Lisboa, San Petersburgo, Nueva York, Río de Janeiro, Santiago de Chile, México, etc. En su repertorio figuraban óperas como *Los hugonotes*, *Aida* o *Cavalleria Rusticana*.

Bibliografía: Martí, J.: *Diccionario...*, p. 210; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Lesén y Moreno, Luisa** (Madrid, 1839-Madrid, 1869). Cantante de zarzuela. Alumna del Conservatorio, primer accésit de canto en 1856 y 2º premio en 1858. Se presentó para la obtención del primero en 1859 pero no lo consiguió. Debutó en abril de 1860 en el Teatro de la Zarzuela, donde permaneció hasta 1862. Afirma Cotarelo que quería hacer primeros papeles y que como en Madrid no podía se fue de la capital. Cantó en ciudades como Barcelona, Murcia, Almería, Málaga, Huesca, Valladolid, Lérida, Valencia o Reus. Mantuvo una estrecha relación con Barbieri, que le ayudó a preparar su repertorio, y la madre de este, como muestra la correspondencia que mantuvieron.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 5-7-1859*. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*; Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*; Cotarelo y Mori,

E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 29-30, 42. *Gaceta de Madrid*, 28-11-1856; *Gaceta de Madrid*, 18-1-1859.

**Letre y Signoret, Fernanda de.** Profesora de canto y piano. Alumna del Conservatorio. Ganó accésit de piano en 1877, 2º premio en 1879 y 1º en 1881, discípula de Zabalza. En 1883 Francisca Samaniego, profesora del centro, la propuso como sustituta en caso de ausencias y enfermedades. Fernanda de Letre se dedicó a la docencia de canto y piano. En 1912 organizó una función en el Salón Montano, en la que presentó a sus discípulos.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*, 1880 a 1881; Leg. 26/10. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*; (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 4-7-1881*. *La Correspondencia Militar*, Año XXXVI, N° 10538, 11-6-1912.

**Lezama, Elisa.** Cantante, profesora. Alumna del Conservatorio. Primer premio de canto, 2º de canto de zarzuela y primer accésit de ópera en 1856. Alumna de Valldemosa. En 1850 participó en *La Straniera*, de Bellini en el Teatro del Real Palacio. Fue, entre 1855 y 1857, la última de las repetidoras de canto con sueldo en plantilla que hubo en los años cuarenta y cincuenta. Cuando se suprimieron estas plazas, parece que pasó a ser repetidora auxiliar de piano y solfeo sin sueldo, al menos hasta 1866, aunque en algún periodo recibió gratificación anual de 1000 reales. La información acerca de esta labor es confusa, ya que en la mayoría de los documentos aparece “Srta. Lezama”, y en otros Elisa o Emilia, por lo que es difícil saber si ambas ejercieron como repetidoras o fue solo una de ellas y los documentos contienen errores. Hermana de Emilia Lezama.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1864-1879*; *Expedientes personales*: Elisa Lezama; Legs. 7/51, 10/25; 10/111, 10/115, 11/69, 13/47, 13/49, 14/5, 14/73, 15/37, 15/63, 15/91, 15/92, 16/65, 16/72, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Índice de los expedientes y papeles de dicho negociado desde su creación en 1830*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, pp. 163-164. *El Clamor Público*, N° 3793, 30-11-1856; *Gaceta de Madrid*, 28-11-1856.

**Lezama, Emilia.** Pianista, profesora. Alumna del Conservatorio. Ganó el 2º accésit de piano en 1856. Parece que entre 1856 y 1863 fue repetidora de piano y solfeo (ver Lezama, Elisa). Trabajó como pianista, previsiblemente dando clases.

Bibliografía: RCSM: Legs 10/121, 11/46, 11/67, 11/97, 12/41, 14/72, 15/36; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866.

**Lizárraga y Urgoiti, Bonifacia (Luisa Gilboni).** Cantante, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de canto en 1885 y 1º en 1886, alumna de J. Inzenga. Cambió su nombre por el de Luisa Gilboni. Comenzó su carrera en el Teatro Real en 1887, donde permaneció dos temporadas y volvió a cantar en 1899. Posteriormente actuó en provincias, en Uruguay y Argentina. En 1891 fue elegida por un jurado, del que formaban parte el editor de Ricordi y Puccini, para cantar el papel de Fidelia en *Edgar*, ópera de este, con la que obtuvo un gran éxito. Triunfó en varias ciudades de Italia, donde viajó en varias ocasiones, en Oporto y en España, en óperas como *La Valquiria*, *Lohengrin*, *Los hugonotes*, *L'Aficana*, *Il Trovatore*, *Gioconda*, *Tannhäuser*.

*ser, Lakmé, Gonzalo de Córdoba*, etc. Tras retirarse abrió una academia de canto, activa en 1923, participando con sus alumnos en veladas y conciertos.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...*, 1885 a 1886... Turina, J.: *Historia del Teatro... La Correspondencia de España*, Año XLV, N° 13364, 7-11-1894; *La España Artística*, Año IV, N° 167, 23-11-1891; *La España Artística*, Año V, N° 190, 16-3-1892; *El Heraldo de Madrid*, Año X, N° 3063, 31-3-1899; *El Liberal*, Año XIII, N° 4397, 4-7-1891; *El Mundo Artístico*, Año II, N° 21, 16-2-1901; *El Nuevo País*, Año II, N° 144, 9-1-1899; *El País*, Año XIII, N° 4293, 11-4-1899; *El Sol*, Año VII, N° 1745, 14-3-1923.

**Llanes y March, Filomena** (Valencia del Cid, 1844-¿?). Cantante de ópera, contralto. Alumna de la ENM. Accésit de canto en 1861 con Mariano Martín, 2º premio en 1862 y 1º en 1865 con Inzenga. Obtuvo una pensión en 1862 de 2000 reales, que se ascendió a 3000 en 1863. Siendo estudiante hizo los solos de *La creación* de Haydn en un concierto de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, participando en otras funciones de dicha sociedad. Nada más acabar sus estudios fue contratada en el Teatro Italiano de París. Ya antes había cantado en la compañía de los Campos Elíseos. Estuvo contratada en el Teatro Real entre 1867 y 1869 y en la temporada 1872-1873, además de en otros teatros de toda España y París, como primera contralto de ópera. En su repertorio figuraban obras como *Fausto* de Gounod, *Martha* de Flotow, *Nabuco*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* de Verdi y *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

Bibliografía: RCSM: Legs. 14/86, 16/49, 16/67, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...* AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 25-10-1862; 29-10-1863; 29-12-1863; 3-7-1865; 30-09-1865, *Estado nominal... 8-7-1861, 2-7-1862; Anuario de la sociedad artístico musical... 1861 a 1862..., 1864-a 1865...; Expediente relativo a las pensiones... 1863-1869; Sobre pensiones: 25-10-1862.* García, M.: *La vida musical en Santiago...*; Inzenga, J.: *Impresiones de un artista...*; Salaberri, S.: "Llanes March...", en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 942; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 155; Soriano Fuertes, M.: *Calendario musical... 1873...*; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Llave, María de la.** Alumna del Conservatorio, en 1835 se le concedió una plaza como interna pensionada.

Bibliografía: RCSM: Leg. 2/138.

**Llisó y Martínez, Blanca** (Madrid, 1868-¿?). Pianista, profesora, compositora. Alumna de la ENM. Obtuvo 2º premio de piano en 1882 y 1º de piano y armonía en 1884, siendo alumna de Zabalza y de Aranguren respectivamente. También asistió a las clases de composición, obteniendo sobresaliente en el 1º curso en 1886 y donde seguía matriculada en 4º curso en 1890. En 1889, sus obras *Pensamiento poético*, *Minueto* y *Estudio Staccato* fueron interpretadas por un alumno en unos ejercicios líricos. De ella se conocen se conocen varias piezas. Además de las dos citadas por Picó Pascual, hemos localizado otras, a través de las reseñas sobre sus publicaciones e interpretaciones. Las que aquí aparecen están datadas antes de 1893.

- *El Cactus*, tanda de valsés, 1884.

- *Capricho español*.

- *Celia. Mazurka de salón*. Madrid Zozaya, 1885, suplemento musical de la revista *La Correspondencia Musical* (1881-1887), dedicada a su discípulo el niño E. M. López.

- *La Cítara*. Publicada con *La Correspondencia Musical* en 1886. (Citada como mazurka y como romanza sin palabras en distintas fuentes).
- *Danza americana*.
- *Estudio Staccato*.
- *La limosna del pobre*.
- *Marcha triunfal*.
- *Minueto*.
- *Minueto para piano*, Madrid, Calc. de S. Santamaría, 1892 (podría ser el anterior).
- *Nocturno en re b*.
- *Las nubes: polka para piano*, Madrid, A. Romero, 1882.
- *Pensamiento poético*.
- *Perlas y corales*.
- *Poema*.
- *Poema sinfónico*.
- *Recuerdos de mi pasado*.
- *Romanza sin palabras*, op. 7, Madrid, Antonio Romero, ca. 1890.
- *Scherzo*.
- *Sonata de tres tiempos*.
- *Vals para concierto para piano*. Madrid, Cal. de S. Santamaría, 1892.

Publicó *Las Nubes* con tan solo catorce años. Al anunciarse este hecho en *El Liberal*, se destacaban sus excelentes disposiciones y prometedor futuro. En 1884 publicó *El Cactus*, apareciendo en la reseña sobre ello como “inspirada compositora y distinguida pianista”. Ese mismo año donó varias de sus obras a la exposición Literario artística celebrada en la Escuela modelo, organizada por la Sociedad de Escritores y Artistas. En marzo de 1891 sus obras *Pensamiento poético* y *Minuetto* (este como estreno) fueron dirigidos Goula en el concierto celebrado por la orquesta de la Unión Artística Musical en el Teatro Príncipe Alfonso. También desplegó una importante carrera como concertista. Cuando actuaba como tal, con frecuencia se destacaba su labor como compositora:

Ayer tarde, en la Exposición de Escritores y Artistas, tuvimos el gusto de oír ejecutar al piano a la señorita Blanca Llisó, varias piezas de los más reputados autores, y entre ellas la Gran Rapsodia de Liszt, que tuvo que repetir a ruego de la Infanta Isabel, que se presentó en el local cuando aquella se hallaba sentada al piano. Felicitamos a la compositora y distinguida pianista señorita Llisó, dedicándola una vez más nuestros merecidos elogios.

Sus apariciones en público como pianista y la publicación de sus obras eran recibidas con grandes elogios por parte de la prensa. Entre sus actuaciones podemos citar un recital organizado por el Centro Fabril en 1885, donde tocó junto a Elvira Cebrián y Plo, con la Unión Artístico Musical en 1886, orquesta que en 1891 interpretó sus obras *Pensamiento poético* y *Minuetto*, estrenando la segunda en el Centro de Instrucción Comercial en 1888, etc. También era habitual en veladas privadas, como en casa de la escritora Concepción Jimeno de Flaquer. En 1887 se publicó una biografía suya en la prensa mexicana. En México se instaló en 1893. La noticia de este viaje

propició la publicación de una biografía en *El Álbum Ibero Americano* donde se destaca su carrera como intérprete y se enumeran sus composiciones. En aquel país triunfó como intérprete, incluyendo sus obras en sus conciertos. La prensa española se hacía eco de sus éxitos. En *El Liberal* se publicaba en junio de 1893:

La prensa mexicana llegada en el último correo, se ocupa con elogio de la joven y distinguida pianista española, señorita Blanca Llisó [...] Celebramos el triunfo obtenido por nuestra joven compatriota y por ello la felicitamos sinceramente, con tanto más motivo, cuanto que no fuimos los últimos en prodigarla nuestro aplauso y en augurarla triunfos como el alcanzado, cuando se hallaba entre nosotros y se dio a conocer como pianista e inspirada compositora.

No sabemos si permaneció en América o realizó más viajes, pero en 1899, regresando a España, la prensa celebraba sus éxitos allí. El mismo año contrajo matrimonio con el violinista de la Sociedad de Conciertos Emilio Soler, lo cual no mermó su actividad en ninguna de sus facetas. Dedicada a la docencia desde muchos años antes, en 1909 figura como profesora de piano en el Ateneo de Madrid. Parece que en 1924 participó en unos conciertos que se emitieron en Radio Madrid.

Bibliografía: BNE. RCSM: Legs. 25/64, 28/99, 30/30; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...* Gutiérrez Nájera, M.: *Crónicas y artículos...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 32. *El Álbum Ibero Americano*, Año XI, Nº 22, 14-6-1893; *La Correspondencia de España*, Año XXXV, Nº 9759, 1-12-1884; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10314, 18-6-1886; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10555, 14-2-1887; *La Correspondencia de España*, Año XLIV, Nº 12817, 9-5-1893; *La Correspondencia de España*, Año LI, Nº 15478, 20-6-1900; *La Correspondencia Musical*, Nº 219, 12-3-1885; *La Correspondencia Musical*, Nº 223, 9-4-1885; *La Correspondencia Musical*, Nº 273, 25-3-1886; *La Correspondencia Musical*, Nº 273, 25-3-1886; *El Día*, Nº 3921, 28-3-1891; *El Día*, Nº 3922, 29-3-1891; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, Nº 336, 1-12-1884; *La Época*, Año XXXVII, Nº 11681, 21-1-1885; *El Globo*, Año XXV, Nº 8700, 27-9-1899; *El Heraldo de Madrid*, Año II, Nº 298, 26-8-1891; *El Imparcial*, Año XXXIII, Nº 11743, 26-12-1899; *El Liberal*, Año V, Nº 1358, 5-4-1883; *El Liberal*, Año VI, Nº 1770, 20-5-1884; *El Liberal*, Año VI, Nº 1981, 17-12-1884; *El Liberal*, Año XV, Nº 5108, 27-9-1893; *El País*, Año I, Nº 120, 19-10-1887; *La Época*, Año LXI, Nº 20982, 25-3-1909; *El País*, Año LXI, Nº 21200, 31-10-1909.

**Llorente, Condesa de** (¿?-Zarautz, 1889). Compositora, pianista, profesora. Dama de Isabel II, desde 1877 fue directora de los estudios de las infantas doña Paz y doña Eulalia. Acerca de esta labor podemos leer en *Escenas Contemporáneas*:

la Condesa, profundamente instruida, con una vasta inteligencia, una actividad y una energía poco comunes, ha enseñado a las Infantas, por sí sola, los cinco idiomas que poseen, con sus literaturas y su historia; ha dirigido, ha inspeccionado, ha vigilado la educación artística de SS. AA., sustituyendo a los maestros de música, de dibujo, de pintura y de labores, en las temporadas que las Infantas han pasado lejos de Madrid.

También tocaba el arpa. Compuso varias obras:

- *Álbum de melodías con letra para recitar al piano*. A S. M. la Reina Doña Isabel II, Madrid, Calc. de Enrique Abad y Gil, 1878.
- *Loin de moi, souviens-toi. Melodía para canto y piano*, Madrid, Serapio Santamaría, ca. 1883.
- *Non ti ricordi. Melodía para piano*, Madrid, Serapio Santamaría, ca. 1883.
- *Povero fiore, para canto y piano*. Letra de Salustri, Madrid, Serapio Santamaría, ca. 1883.

- *Ricordati di me. Romanza per canto con accompagnamento di piano*, di la Signora Contesa di Llorente, Madrid, F. Echevarría, 1885.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, pp. 176-177. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXIV, N° 288, 15-10-1882; *Escenas Contemporáneas*, Año I, Tomo II, 1883; *La Época*, Año XXVIII, N° 8586, 5-5-1876; *La Época*, Año XLI, N° 13291, 23-8-1889; *La Iberia*, Año XXIV, N° 6413, 2-10-1877.

**Lloret de Ballenilla, Josefina** (1878-1908). Profesora, pianista. En 1901 tradujo *La música y la psicofisiología*, obra escrita en francés por Mad. Marie Jaëll, ¿1901?, Madrid, Imprenta del cuerpo de administración militar, 1901. El mismo año publicó *Escuela moderna del piano. Nociones generales para el estudio arregladas a los principios del método Arte de tocar el piano de Mad. Marie Jaëll, por Doña Josefina Lloret de Ballenilla, profesora de piano del Ateneo de Madrid. Primeros premios de piano, armonía y composición del Conservatorio de Música*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1901, donde explica la metodología de la maestra francesa. Encontramos varias referencias con nombres diferentes que apuntan a que es la misma persona. En la documentación de la ENM hay una Josefa Iracheta Zurutuza que ganó accésit de piano en 1893, 2º premio en 1894, 1º en 1895 y 1º de armonía en 1896. En 1900 Josefa Lloret de Ballenilla gana el primer premio de composición. En 1897, en *El Día* se felicitaba a Josefa Lloret de Iracheta por los premios ganados en piano y armonía y la nota de sobresaliente en 1º de composición. Se añadía que seguía la carrera por afición, destacando sus dotes artísticas. Villacorta cita un recital celebrado el mismo año en el Ateneo en el que aparece como Josefa Lloret de Iradieta, acompañando al piano a Laura Magán. Por otra parte, en la *Gaceta de Instrucción Pública* figura el nombramiento en 1906 de Josefa Lloret e Iracheta como profesora provisional de música de la Escuela modelo de párvulos agregada a la Escuela Normal Central de Maestros, nombramiento que se repite en 1907. En la noticia sobre su muerte publicada en *El Globo* se habla de Josefa Lloret de Ballenilla, “profesora de música del Colegio Jardines de la Infancia y de piano del Ateneo y había obtenido los primeros premios de piano, armonía y composición en el Conservatorio”. La coincidencia de los datos apunta claramente a que se trata de la misma persona. Además de la noticia citada antes, también aparece como aficionada en una función en la que participó en 1899. Difícilmente podía ser considerada aficionada, dada su actividad como intérprete, docente y divulgadora de la enseñanza del piano. Así se muestra en diversas reseñas, en las que se ensalza su labor como difusora de la cultura musical y de los adelantos en la pedagogía pianística. En 1901 ya aparece en prensa como profesora del Ateneo, hasta 1907, entidad en cuyas sesiones musicales también participaba. Por ejemplo, en 1903 dio un concierto sobre el que en *El Día* aparecían grandes elogios y cuyo programa fue publicado en *La Correspondencia Militar: Nocturno* de Grieg, *Estudio n° 7* op. 25, *Vals* op. 64 y *Balada* op. 23 y *Berceusede* de Chopin y *Si j'étais petit oiseau* de Hanselt. Además de la traducción de los métodos citados, en 1903 publicó una romanza para tenor con acompañamiento de piano titulada *A la música*, bien recibida por la prensa. También colaboró en la *Revista Contemporánea*.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1892 a 1893..., 1893 a 1894...* Iglesias, N.: *La*

*música en el Boletín...*; Narejos, A.: “La introducción de las escuelas...”; Villacorta Baños, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 280. *La Correspondencia Militar*, Año XXVII, N° 7715, 11-5-1903; *El Día*, Año XVIII, N° 6156, 30-6-1897; *El Día*, Año XXII, N° 6808, 16-5-1899; *El Día*, Año XXIV, N° 8001, 8-5-1903; *La Época*, Año LIV, N° 18991, 24-4-1903; *La Época*, Año LIV, N° 19003, 6-5-1903; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVIII, N° 770, 24-10-1906; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XIX, N° 783, 12-1-1907; *El Globo*, Año XXXIV, N° 1768, 1-7-1908; *El Imparcial*, Año XXXVI, N° 12770, 24-10-1902; *El Liberal*, Año XXV, N° 8569, 28-3-1903; *El País*, Año XVI, N° 5561, 24-10-1902; *El País*, Año XXIX, N° ¿10239?, 4-11-1907.

**Lombía y Galán, Clotilde.** Actriz, profesora. Alumna del Conservatorio. Fue nombrada auxiliar de declamación de la ENM en 1890 y numeraria de dicha clase en 1896.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales*: Clotilde Lombía y Galán.

**López, Ana.** Una de las primeras pensionadas internas del Conservatorio. Más allá de las funciones realizadas cuando era estudiantes, por ejemplo en el teatro de la Cruz en julio de 1839, en el papel de Adalgisa en *Norma*, de Bellini, no hemos encontrado más referencias.

Bibliografía: RCSM: Leg. 1/12. *Diario de Madrid*, N° 1567, 11-7-1839; *Gaceta de Madrid*, N° 124, 14-10-1830.

**López, Eufemia.** Notable aficionada. Socia del Liceo Artístico y Literario. Formó parte de los tribunales de los concursos de arpa del Conservatorio entre 1859 y 1861.

Bibliografía: RCSM: Leg. 12/84, 13/40 dupl., 13/93. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...7-7-1860*. Pérez Sánchez, A.: *El Liceo Artístico y Literario... El Espectador*, Año VIII, N° 72, 13-12-1848; *El Mundo Pintoresco*, Año II, N° 21, 22-5-1859.

**López, Pepita.** Compositora, pianista. En la BNE se conserva una pieza suya titulada *El triunfo de la República*, himno federal, en versiones para banda militar y para voces solas, publicadas por Lodre en 1873.

Bibliografía: BNE.

**López Becerra y Obregón de Aguado, Dolores.** Compositora, profesora. Alumna de la ENM. Hija del famoso cantante Joaquín López Becerra, que también había sido alumno del centro. Realizó parte de sus estudios con Antonio Cordero. Ingresó en la ENM para cursar los de composición en el curso 1867-1868, ganando en 1873 el segundo premio, al igual que los otros dos concurrentes. Tras una reclamación de Barbieri, los concursos de composición de ese curso fueron anulados. El hecho de que se presentara una mujer fue resaltado por *La España Musical*. La decisión del jurado desató una polémica en la que salieron a relucir las rivalidades entre Eslava y Arrieta y sus partidarios. Las vicisitudes en torno al concurso fueron ampliamente recogidas por la prensa. Se destacó en varias publicaciones el enfado del público presente, que además del desacuerdo con la decisión de no conceder ningún primer premio, acusó a los miembros del tribunal de falta de galantería por negárselo a una dama, siendo además la primera ocasión en que eso sucedía. De hecho, su concertante fue el más celebrado de los tres presentados. En *La Correspondencia Musical* podemos leer:

Todas las obras fueron grandemente aplaudidas y en especial la concertante que después resultó ser de la señorita Becerra. [...] Esta ha sido la primera vez que concurre al premio de composición musical una señorita que, si no ha quedado satisfecha del juicio del jurado, puede estarlo del formulado por el inteligente

público, que ha aplaudido con entusiasmo sus composiciones.

Soriano Fuertes, en una carta a Barbieri, lamentaba la decisión de aquellos que “ni aún han querido tener galantería con la primera dama que en el Conservatorio de España se ha presentado a exámenes de composición y que el público la ha acogido con tanto entusiasmo como justicia...”. Se encuentra entre las socias fundadoras de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos en 1861. Se dedicó algún tiempo a la docencia, contándose entre sus alumnas la famosa cantante Almerinda Soler di Franco, aunque parece que al contraer matrimonio abandonó toda actividad pública. Aun así, editó dos obras en 1885: *Dolores y Miosotis, gavota para piano*, Madrid, A. Romero, publicada con el nombre de Dolores Becerra de Aguado. Encontramos varias noticias acerca de ella, no relacionadas con actividades profesionales (como su asistencia al entierro de su antiguo compañero el compositor Eduardo López Juarraz, notas sobre su salud o como madrina de una boda) hasta 1925.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas 1864-1870*; Leg. 20/31. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Anuario de la sociedad artístico musical... 1860 a 1861*. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*, p. 1003; Cortizo, M. E.: “El concurso de composición...”; González Peña, M. L.: “Becerra de Aguado”, en *DMEH*, Vol. 2, 1999, p. 230; Iglesias, N.: *La música en el Boletín... ABC*, Año XXI, N° 7014, 25-6-1925; *El Artista*, Año II, N° 6, 15-7-1867; *La Correspondencia de España*, Año XXIV, N° 5691, 30-6-1873; *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, N° 14227, 18-1-1897; *La Correspondencia de España*, Año LXXVII, N° 23822, 29-1-1923; *La Correspondencia Musical*, N° 164, 21-2-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXV, N° 182, 1-7-1873; *La España Musical*, Año VIII, N° 363, 21-6-1873; *La Iberia*, Año XXI, N° 5136, 1-7-1873; *El Imparcial*, Año VII, N° 2207, 12-7-1873.

**López Ontiveros, Estrella.** Cantante. Alumna de la ENM, 2º premio de canto en 1888 y 1º en 1889. Debutó en 1890 en el Teatro Martín con *Fra Diavolo*, de Auber, en el papel de Zelina. Formó parte de diversas compañías, cantando en varias ciudades españolas como Zaragoza, Córdoba, Badajoz, Águilas, Barcelona o Cádiz.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1888-1889... El Día*, Año XIX, N° 6603, 7-10-1898; *La Dinastía*, Año VIII, N° 1703, 30-9-1890; *El Heraldo de Madrid*, Año XI, N° 3594, 14-9-1900; *El Heraldo de Madrid*, Año XII, N° 4004, 31-10-1901; *El Heraldo de Madrid*, Año XIV, N° 4650, 13-8-1903; *El Liberal*, Año XII, N° 3901, 19-2-1890.

**López Ontiveros y Combé, Laura.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM. En 1889 ganó 1º premio de solfeo y 2º de piano, y 1º de piano en 1891, con Tragó. Había comenzado sus estudios en el Liceo Artístico y Literario de Granada, obteniendo sobresaliente desde 1884 hasta 1887 y ganando 1º premio en 1886. En 1888 fue pensionada por oposición por la comisión provincial de Granada para poder estudiar en Madrid; en 1889, la Dirección General de Instrucción Pública le concedió una ayuda de 750 pts. para poder finalizar sus estudios. En 1895 fue admitida en el Conservatorio Nacional de París. Fue nombrada auxiliar de piano en la Escuela Municipal de Música de Barcelona en 1905. En 1910 opositó para la plaza numeraria de piano del Conservatorio de Madrid que ganó Joaquín Malats.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888-1889..., 1890 a 1891...* García, P.: *El pianista y compositor...*

**López Peña, Mª del Carmen (1885-1941).** Compositora, cantante, directora. Estudió armonía, composición, canto y órgano en el Conservatorio de Madrid. Fundó la

Sociedad de Amigos de la Música en 1913, cuya gestación explicaba ella misma en una entrevista realizada por Rogelio Villar y publicada en *La Ilustración Española y Americana* en 1915. Al primer concierto asistió la infanta Isabel. Entre sus propósitos se encontraban fomentar la música española y promocionar a los estudiantes del Conservatorio. Tenían su propia revista mensual, *Amigos de la Música*, y crearon varias agrupaciones: la orquesta Amigos de la Música, dirigida por Rafael Benedito, el quinteto España y el trío Ger, además de un coro dirigido por María Cruz Redondo. En la misma entrevista destacaba la colaboración de la pianista Concepción Padilla y la interpretación de los *lieder* de Asunción Martínez Ramírez. También interpretaron otras obras de esta compositora, de la propia Carmen López y de María Rodrigo, entre otros. En 1913 dirigía un coro femenino. Dio conciertos de canto y compuso varias canciones, un *Nocturno sobre temas árabes* para orquesta, *La Cruz de mayo*, poema lírico en un acto y un solo cuadro (1919), la ópera de cámara *Cuadros líricos madrileños*, y piezas para violín y piano. Entre los títulos localizados en prensa se encuentran un *Motete* interpretado en 1916; *Carnavalinas*, por la orquesta de la Sociedad en 1917; tres tonadillas (*Te prevengo, chispero; La maja muerta; El trolala*), en 1918; *Ave María, Benedictus, Ecce Paccis*, en una misa y *Serenata, El Eco y Aria*, en una velada también en 1918. En 1924 López Peña interpretó varias obras de Asunción Martínez en un recital radiofónico.

Bibliografía: Casares, E.: “López Peña, María del Carmen”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 1032; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Ozaita, M. L.: “Las compositoras...”, p. 405; Tellería, A.: *Informe... La Correspondencia de España*, Año LXIV, N° 20196, 29-5-1913; Villar, R.: “La sociedad ‘Amigos de la Música’”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LIX, N° 25, 8-7-1915; *El Imparcial*, Año LIII, N° 18710, 8-3-1919; *Revista Musical Hispano-Americana*, Año VIII, N° 11, 30-11-1916; *Revista Musical Hispano-Americana*, Año IX, N° 4, 31-5-1917; *Revista Musical Hispano-Americana*, Año IX, N° 7, 31-7-1917; *El Liberal*, Año XL, N° 14192, 26-10-1918; *El Siglo Futuro*, Año XI, N° 3546, 14-9-1918; *La Libertad*, Año VI, N° 139;2?, 10-9-1924.

**López Pulido, Adela.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de solfeo en 1879. Fue nombrada repetidora en octubre de 1889.

Bibliografía: RSCM: *Actas 1890, 1891, 1892, 1894, 1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...; Legs. 30/8, 30/64; Libro clases 1894-1895; Memoria acerca... 1892.*

**López San Román e Ibarbia, Soledad.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1882, 2º premio en 1883 y 1º en 1885 con Zabalza, y 2º de armonía en 1886 con Hernando. Fue nombrada repetidora en septiembre de 1890 y auxiliar interina sin sueldo en 1898, hasta 1901. En la *Historia crítica...* de Sopeña figura como “repetidor” de solfeo desde 1893 y como interina de piano desde 1897. Pidió los permisos correspondientes para ejercer la enseñanza privada. Participó en una velada en el Círculo de la Unión Mercantil en 1886, tocando a cuatro a manos, con Socorro Otuna, una pieza sobre motivos de *La Flauta Mágica*.

Bibliografía: RSCM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899..., 1899 a 1900...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885..., 1885 a 1886...; Expedientes personales: Soledad López San Román; Legs. 25/64, 29/49, 33/28, 33/29; Libro clases 1894-1895, 1895-1896; Memoria acerca... 1892; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883... Sopeña, F.: *Historia crítica...*, pp. 239, 249. *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N° 10184, 8-2-1886.*

**Lorenzo Miguel Perlado, Paula de** (Tarragona, 1854-¿?). Pianista, profesora, compositora. Alumna y profesora de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1868 y 1º en 1870, con Mendizábal. En 1871 ganó el primer premio de piano en el certamen convocado por El Fomento de las Artes. Fue nombrada repetidora sin gratificación en octubre de 1877, honoraria en 1884 (en algún documento, como en el anuario de 1896, y en la *Historia crítica...* de Sopeña figura como tal desde 1887, fecha en que obtuvo otro nombramiento), auxiliar interina con sueldo de 1500 pts. anuales en agosto de 1885 sustituyendo a Emilio Serrano, por entonces pensionado en Roma, repetidora con gratificación de 1000 pts. en diciembre de 1887 y supernumeraria en 1896 con 1000 pts. anuales, sueldo que subió a 1500 en 1897. Tras finalizar el curso 1907-1908 no volvió a incorporarse, alegando motivos de salud, aunque, según informe del director, había ingresado en una orden religiosa en San Pedro de Ribas en Sitges. Dedicada también a la enseñanza privada, entre sus alumnas tuvo a la famosa arpista Gloria Keller. En una solicitud que presentó en 1883 hacía constar que era socia de honor y de mérito y profesora del Ateneo Artístico y Literario de Señoras. Tocaba en conciertos y en veladas (Liceo Piquer, Asociación de Escritores y Artistas, etc.); también las organizaba en su domicilio. Compuso al menos una obra: *Mi estrella*, vals, Casa Dotesio, ¿1898?, para piano a cuatro manos.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1878 a 1885, 1894, 1895, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896...*; *Expedientes personales*: Paula Lorenzo; Legs. 19/81, 23/67, 26/10, 26/13, 26/42, 26/71, 28/74, 30/70, 32/76, 33/29; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesiones de 1-7-1885, 16-12-1887; *Libros clase 1878-1879, 1884 a 1886, 1888-1889, 1894 a 1896; Memoria acerca... París de 1878* (Doc. Bca. 1/26); *Memoria acerca... 1892*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868, 5-7-1870*. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 279; Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 239. *La Correspondencia de España*, Año XXXV, N° 9596, 30-6-1884; *La Época*, Año XXVII, N° 8341, 28-8-1875; *El Folletín*, Año V, N° 4, 6-2-1876; *La Iberia*, Año XVIII, N° 4369, 25-10-1870.

**Lorenzo y Díez, Luisa**. Profesora. Alumna de la ENM. Ganó 1º premio de solfeo en 1884 con Falcó, accésit de piano en 1886 siendo alumna de Zabalza, 2º en 1888 y 1º en 1889 con Tragó. Fue nombrada repetidora en octubre de 1889, ejerciendo hasta 1894. Fue profesora en El Fomento de las Artes al menos en 1892.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1892-1895; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884, 1885 a 1886...*, *1887 a 1888...*, *1888 a 1889...*; Leg. 29/10. Sánchez de Andrés, L.: *Música para un ideal...*, p. 570. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXV, N° 84, 24-3-1892.

**Lorenzo y González, Luisa**. Cantante. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de canto en 1882, 1º de canto y 2º de declamación lírica en 1884 y 1º de declamación lírica en 1885. Estudió canto con Inzenga y declamación lírica con Ronconi y Mirall. Aún estudiante participó en varios conciertos en el Círculo Aragonés o el Salón Romero. Ganó la oposición para debutar en el Teatro Real, lo que hizo en febrero de 1886 con la ópera *Guillermo Tell*. Volvió a cantarla en el mismo lugar en abril de 1887.

Bibliografía: RCSM: Legs. 25/64, 27/42; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*, *1884 a 1885...* Turina, J.: *Historia del Teatro... La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N° 10200, 24-2-1886; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, N° 287, 13-10-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXV, N° 84, 24-3-1892; *La Discusión*, Año XXIX, N° 1797, 11-12-1884; *La Época*, Año XXXVI, N° 11630, 29-11-1884; *La Época*, Año XXXVIII, 14-4-1886.

**Louis de Orfila, Eduvigis.** Aficionada de gran renombre. Segunda esposa de Antonio Orfila, diputado a Cortes por Mahón, y cuñada del químico Mateo Buenaventura Orfila. Formó parte de los tribunales de los concursos de canto del Conservatorio entre 1860 y 1863.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes generales y concursos, 1862*; Leg. 13/93, 14/60, 15/21. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 24-5-1860, 23-5-1861, 23-5-1863.

**Lozano de Mena, Blanca.** Cantante, compositora. Hija de un empleado del Ministerio de la Gobernación. Hay noticias acerca de su participación como cantante en diversas veladas. Estrenó varias obras con éxito. Publicó varias composiciones. Obras:

- *Marcha fúnebre* para piano, dedicada a la memoria de Julián Gayarre.

- *Un par de banderillas.* Zarzuela en un acto.

- *El triunfo de Peral*, marina para canto y piano, Madrid, Lit. de J. Lodre, ca. 1890, música y letra de Blanca Lozano.

- *Viaje a Cádiz con motivo de las pruebas del submarino Peral: Apropósito cómico lírico en un acto y en cinco cuadros*, Madrid, R. Velasco, 1889. Estrenado en el Teatro La Infantil en septiembre de 1889.

- ¡¡*Viva el Ejército español!!*, paso-doble para piano, Madrid, Zozaya, [1889].

Bibliografía: BNE. Campos, S.: “Voces de memoria: compositoras...”; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; González Peña, M<sup>a</sup> Luz: “Lozano Mena, Blanca”, en *DMEH*, Vol. 6, 2000, p. 1070; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio... La Correspondencia de España*, Año LX, N<sup>o</sup> 11487, 14-9-1889; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXIII, N<sup>o</sup> 162, 11-6-1890; *La Época*, Año XLI, N<sup>o</sup> 13309, 10-9-1889; *La Época*, Año XLII, N<sup>o</sup> 13500, 25-3-1890; *El Imparcial*, Año XXIV, N<sup>o</sup> 8295, 30-6-1890; *El Liberal*, Año XI, N<sup>o</sup> 3740, 10-9-1889; *El Liberal*, Año XII, N<sup>o</sup> 4011, 10-6-1890; *El País*, Año IV, N<sup>o</sup> 1284, 16-12-1890.

**Luxán (Luján) de Torre López, Elisa.** Cantante aficionada, actuaba con asiduidad en las mejores veladas de Madrid en los años sesenta y setenta. Fue socia honoraria de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, participando en la organización de los conciertos y actuando en muchos de ellos.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 173. *El Artista*, Año I, N<sup>o</sup> 9, 7-8-1866; *El Contemporáneo*, Año II, N<sup>o</sup> 109, 28-4-1861; *Crónica de la Música*, Año II, N<sup>o</sup> 44, 24-7-1879; *La Época*, Año XXI, N<sup>o</sup> 6480, 28-1-1869; *La Época*, Año XXI, N<sup>o</sup> 6584, 13-5-1869; *La Época*, Año XXIII, N<sup>o</sup> 7251, 3-4-1871.

## M

**Maciá Escudero, Purificación.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1885 con Serrano, 2<sup>o</sup> premio de piano en 1888 y 1<sup>o</sup> en 1890, con Zabalza. Fue nombrada repetidora en diciembre de 1889, pero probablemente no se le asignó clase hasta octubre de 1890, fecha en la que tomó posesión de su puesto según la *Memoria* de 1892, y auxiliar interina sin sueldo entre 1898 y 1901. Solicitó permiso para impartir clases particulares. Era sobrina del poeta, político y académico Gaspar Núñez de Arce, que escribió a Monasterio solicitando una retribución para ella.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1891-1895, 1900*; *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a*

1896..., 1898 a 1899..., 1899 a 1900...; Documentación de J. de Monasterio, 3/546; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885..., 1887 a 1888..., 1889 a 1890...*; *Expedientes personales*: Purificación Maciá Escudero; Legs. 30/8, 30/64, 33/7, 33/9, 33/28, 33/29; *Libros clases 1894-1895, 1895-1896; Memoria acerca... 1892.*

**Maldonado, Amalia.** Alumna del Conservatorio. Se le concedió una pensión de 300 escudos en 1863. Obtuvo el 2º premio de canto en 1867. El mismo año renunció a la pensión de la que disfrutaba por tener que dejar Madrid, dado que el importe de aquella no bastaba para poder vivir en la capital.

Bibliografía: RCSM: Leg. 18/12. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869*; Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 2-7-1867.*

**Malo Agustín Paterno y de Vera, Dolores.** Compositora. Hacia 1887 publicó *Música de la antigua civilización filipina (Comintang, Balitao y la Sampaguita)*, Madrid, S. Santamaría.

Bibliografía: Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*

**Mantilla, Srta.** Arpista del Real hacia 1873. Probablemente era Teresa, hermana de la cantante María Mantilla.

Bibliografía: Martín, J.: *Diccionario...*, p. 218. *La Discusión*, Año XVIII, Nº 1402, 17-5-1873.

**Mantilla de Prendergast, Elena.** Cantante y pianista aficionada, muy conocida entre los años cuarenta y sesenta. Participó en las mejores veladas, actuando junto a importantes aficionados y profesionales como Teresa Roaldés, Inzenga y Casella. Fue miembro de los tribunales de los concursos del Conservatorio, al menos de arpa y canto, a principios de los años sesenta. José Ramiro de la Puente, marqués de Alta-Villa, maestro de canto, afirmaba que recibió de ella los primeros consejos sobre esta disciplina.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*; Legs. 13/93, 15/21. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 24-5-1864; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862..., 1863 a 1864.* Morales-Villar, M. C.: "El marqués de Alta-Villa..."; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, pp. 182, 262. *El Clamor Público*, Nº 4744, 27-12-1859; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, Nº 14144, 27-10-1896; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 632, 12-3-1862; *La Época*, Año XIX, Nº 5926, 7-4-1867; *La Iberia*, Año XI, Nº 2779, 12-7-1863.

**Mariscal y Sapena, Claudia.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó el 2º premio de canto en 1893, siendo alumna de Carolina Casanova. Fue recibida por la infanta Isabel en 1894. Actuó en distintas veladas privadas y de sociedades, como la celebrada por la Asociación General de Funcionarios Civiles en 1897, junto a Asunción Mejuto y Gloria Millán. En 1900 formaba parte de la compañía de ópera de los Jardines del Buen Retiro y en la temporada 1901-1902 de la del Teatro Real.

RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1892 a 1893... Actualidades*, Año I, Nº 10, 17-12-1901; *El Correo Militar*, Año XXXII, Nº 7356, 22-6-1900; *La Correspondencia Militar*, Año XXIX, Nº 8259, 11-2-1905; *El Globo*, Año XXII, Nº 7846, 15-5-1897.

**Marrón y Mansó, María.** Cantante de ópera. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de solfeo en 1878 con Serrano, 2º premio de canto en 1882 y 1º en 1884, con Inzenga. Hija del juez M. Marrón. Actuó en numerosas veladas, por ejemplo en el Círculo de la Unión Mercantil en 1886 con Socorro Otuna, Aurelia Montes, Antonia González Simpson y Concepción Jiménez, todas premiadas en el Conservatorio. Fue escu-

chada en audiencia por la infanta Isabel. Se anunció su debut en el Teatro Real en 1884. Fue pensionada por la Diputación de Madrid para estudiar en Italia, saliendo en 1886. En aquel país cantó con éxito en varios teatros como *prima donna*, por ejemplo en *Roberto il diavolo* de Meyerbeer o *Lucia de Lammermoor* de Donizetti. En España cantó en Murcia o en Huesca.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*, 1883 a 1884... *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10179, 3-2-1886; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10184, 8-2-1886; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10793, 10-10-1887; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 302, 29-10-1883; *La Época*, Año XXXVI, Nº 11566, 25-9-1884; *La España Artística*, Año IV, Nº 136, 1-4-1891; *La España Artística*, Año IV, Nº 137, 8-4-1891; *La Iberia*, Año XXVII, Nº 7323, 23-9-1880; *La Iberia*, Año XXXI, Nº 9088, 4-12-1884; *La Iberia*, Año XXXIII, Nº 9627, 13-6-1886; *El Liberal*, Año VII, Nº 2797, 16-9-1885; *El Liberal*, Año VIII, Nº 2499, 7-4-1886; *El Liberal*, Año X, Nº 3182, 18-2-1888.

**Martín San Miguel, Concepción.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1891, 2º premio en 1892 y 1º en 1893 con Mendizábal, 1º de música instrumental de cámara (piano) en 1896 con Monasterio, 1º de armonía en 1897 con Fontanilla, 2º de armonium en 1900 y 1º en 1901 con López Almagro, y 1º de canto en 1901. Fue nombrada supernumeraria de solfeo en 1917; aún ejercía en 1930.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1895 a 1896...*, *1896 a 1897...*, *1899 a 1900...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1890 a 1891...*, *1891 a 1892...*, *1892 a 1893...*; *Memoria del curso de 1900 a 1901...*; *Registro de títulos del profesorado... Libro 3.*

**Martín, María (Mariquita) (?-1883).** Pianista, profesora. Fue una reconocida intérprete, destacando en las veladas y conciertos de la época. Fue socia del Liceo Artístico y Literario desde 1838, en el que ganó unos juegos florales en 1842. En 1849 fue nombrada profesora de piano de las infantas María Cristina y Amalia y en 1850 pianista de cámara de la casa real. Se dedicó también a la enseñanza privada, teniendo entre sus alumnos a Soledad Bengoechea. Fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio en 1858. Como tal, era convocada como miembro de la Junta consultiva. Formó parte de los jurados de los concursos al menos entre 1860 y 1865 todos los años. Actuaba en las mejores veladas de la capital, como las de la familia Bengoechea o las de los padres de Rosario Zapater, interpretando un repertorio poco habitual en los salones: Schubert, Masarnau, Beethoven o Chopin. Compuso algunas piezas, entre ellas *Tres melodías sin palabras*, para piano, Madrid, S. Santamaría, ca. 1881, faceta destacada en la noticia sobre su fallecimiento. Madrazo pintó un retrato suyo.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865*; Legs. 12/29; 12/54 dupl., 12/84 dupl., 13/93, 15/21, 15/83, 16/49. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 24-5-1860, 24-5-1864, 20-5-1865. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Arteaga, F.; de; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*; García, E.: "La actividad concertística en el Palacio..."; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Nagore, M.: "El lenguaje pianístico..."; Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 372, Tomo IV, p. 191; Siemens, L.: "Diario del canario Agustín Millares...". *El Clamor Público*, Nº 199, 18-12-1844; *El Clamor Público*, Nº 514, 23-4-1862; *La Correspondencia Musical*, Nº 116, 22-3-1883; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 580, 19-1-1862; *Diario Oficial de Avisos*, Nº 632, 12-3-1862; *La Época*, Año VII, Nº 1837, 10-3-1855; *La Época*, Año XXI, Nº 6584, 13-5-1869; *La España*, Año X, Nº 2622, 30-10-1857; *La Iberia*, Año XXII, Nº 5365, 27-3-1874; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 23, 5-6-1842.

**Martín Pérez, Encarnación.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1881, 2º premio en 1882 y 1º en 1884, con Inzenga. Entre 1885 y 1888 actuó en Linares, en Pamplona, en los Jardines del Buen Retiro y en el Teatro de la Zarzuela.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884...* La Correspondencia de España, Año XXXVI, Nº 9929, 29-5-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9956, 25-6-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10738, 16-8-1887; *La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 10960, 25-3-1888.

**Martínez Arroyo, Josefa.** Alumna de la ENM. En 1878 ganó el 2º premio de solfeo. En 1892 tocó en la inauguración de la Sociedad Filarmónica Fernández Caballero de Murcia.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*, Vol. 1, p. 408.

**Martínez Campos, Florentina.** Cantante. Fue una de las primeras alumnas pensionadas internas del Conservatorio. Como Florentina Campos, actuó como contralto en los teatros del Príncipe y el Real cuando fue inaugurado. Fue la dedicataria de una pieza compuesta por su compañera Josefa Pieri.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/186, 1/12, 2/133. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 51. *El Clamor Público*, Nº 1874, 4-9-1850; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 715, 16-10-1849; *La Época*, Año V, Nº 1317, 28-6-1853; *La Esperanza*, Nº 2396, 17-8-1852; *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *El Heraldo*, Nº 2330, 26-12-1849.

**Martínez y Capellán, Emilia** (Madrid, 1866-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó 1º premio de solfeo en 1877 con Gil, 2º de piano en 1880 y 1º en 1882 con Compta, y 2º de armonía con Aranguren en 1884. En 1886 participó en una velada de la Liga madrileña contra la ignorancia junto a Luisa Terzi, entre otros. En 1888 se trasladó a Albacete para dar clases particulares. Envío al Ayuntamiento de dicha ciudad un certificado con sus méritos solicitando una pensión de 1000 pesetas por el servicio que iba a prestar a la población. Se comprometía a cambio a dar clase a cuatro niñas pobres. El Ayuntamiento accedió. Un año después fue nombrada profesora de la recién creada Casa de la Maternidad. Tras la supresión de estas plazas en 1890 y 1892 respectivamente, se dedicó a la enseñanza privada. Entre sus alumnas destacó Juana Coca, que luego se desplazó a Madrid para finalizar sus estudios en el Conservatorio, participando también en diversas veladas. Emilia Martínez fue nombrada repetidora de la clase de piano en octubre de 1890, para cuando hiciera falta, tras la recepción en el centro de una recomendación para hacerlo; auxiliar interina con sueldo de 1500 pts. anuales de la clase de solfeo en abril de 1893 en lugar de la que ocupaba Socorro Otuna, plaza que fue suprimida en agosto del mismo año, y honoraria con ejercicio en septiembre de 1893, aunque parece que abandonó el centro en 1894. Dado el solapamiento de sus actividades, la supresión de su plaza en el Conservatorio y su abandono al poco tiempo del último nombramiento, apenas impartió clase en este. En 1916 solicitó un certificado para presentarlo en una oposición a la Escuela Normal de Maestras de Albacete.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1894; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884...*; *Expedientes personales*: Emilia Martínez Capellán, Socorro Otuna; Legs. 25/64,

29/55; *Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 4-7-1877. Sánchez, O.: *La actividad artístico-musical de Albacete...* *El Día*, N° 2164, 16-5-1886.

**Martínez Corpas, Encarnación.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1883 y 2º premio en 1884, con Zabalza. Fue nombrada repetidora sin sueldo en octubre de 1885, renunciando en 1889.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1887, 1888; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; Legs. 27/73, 28/74; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 16-12-1887; *Libros clase 1886-1887, 1888-1889; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*

**Martínez y Cos, Amalia** (Santander, 1856-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, obtuvo 2º premio de piano en 1872, con Zabalza. Participó en varios conciertos, algunos de sociedades como La Filarmónica y el Liceo Bretón de los Herreros, en 1874, y organizó varios conciertos en el Conservatorio, por ejemplo en 1873 y 1874. Entre las obras interpretadas encontramos el *Concierto en mi bemol* para piano de Ries y obras de Ritter, Gottschalk o Herz.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 8-7-1872. *La Correspondencia de España*, Año XXV, N° 5884, 9-1-1874; *La Época*, Año XXV, N° 7468, 12-3-1873; *La Época*, Año XXVI, N° 7798, 17-2-1874; *La Época*, Año XXVI, N° 8059, 10-11-1874.

**Martínez de Cabrero, Josefa.** Aficionada. Actuaba en los conciertos del primer Ateneo (Ateneo Español, 1820). Madre de la compositora y cantante Paulina Cabrero.

Bibliografía: Labra, R. M.: *El Ateneo de Madrid...*, pp. 35-36.

**Martínez de Gallardo, Úrsula** (¿?-1866). Pianista. Estudió con Pedro Albéniz. Según Saldoni, fue una excelente pianista aficionada, que solo actuada en reuniones de amigos y de la que su maestro estaba orgulloso.

Bibliografía: Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 144; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

**Martínez y Gutiérrez, Elvira.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1898. En 1895 recibió una pensión de 250 pesetas anuales para continuar sus estudios y otra ayuda en 1897. Parece que contrajo matrimonio el año que obtuvo el premio, lo que podría explicar la ausencia de datos posteriores. Aún alumna actuó en varias veladas.

Bibliografía: RCSM: Leg. 32/14, 32/64. *El Cardo*, Año IV, N° 166, 30-4-1897; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14206, 28-12-1896; *El Globo*, Año XXIV, N° 8407, 4-12-1898; *La Unión Católica*, Año X, N° 2823, 3-12-1896.

**Martínez Ortiz de Urbina (de Ruiz de Apodaca), Emilia.** Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1885 y 1º en 1887 con Mendizábal, y 1º de armonía con Aranguren en 1887. En 1917 solicitó un informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acerca de su *Método completo de canto*. En el informe emitido, aunque fue considerado un trabajo estimable, se dictaminó que no era de utilidad y por tanto no debía ser publicado.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* Morales, M. C.: *Los tratados de canto en España...*

**Martínez y Ramírez, Ascensión/Asunción** (Badajoz, 1855-1934). Pianista, compositora, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano de 1871 con Zabalza y 1º de composición en 1876, con Arrieta. En 1887 fue nombrada profesora honoraria

a propuesta del director. Fue maestra de la clase de armonía, lo cual la convierte en la primera mujer en impartir esta asignatura en el Conservatorio de Madrid. En 1891 se presentó a las oposiciones para una plaza de auxiliar de solfeo de la ENM que ganó Salvador Sánchez Bustamante. Donó una romanza, *María*, al ingresar en la Asociación de Escritores y Artistas en 1877, a la que también cedió en 1884 una obra manuscrita para una exposición a la que Blanca Llisó también llevó varias obras. En la inauguración del Salón Montano en 1890 se interpretaron dos movimientos de su *Sinfonía en mi* transcritos para piano y armonium, interpretados por la autora y Arín. Sobre ella se puede leer en *El Liberal*: “Es una obra muy inspirada que contiene muchas bellezas y revela los grandes adelantos que su autora ha realizado en el arte de la composición”. Hubo otras críticas que muestran la buena acogida que tuvo. Parece que aún seguía tocando en público en 1914. Sus obras fueron interpretadas con frecuencia. Además de los casos citados, entre otras ocasiones las encontramos en conciertos de la Sociedad de Amigos de la Música, de la que debía formar parte, o en 1924 un recital de Carmen López Peña, que cantó algunas de ellas, retransmitido por radio. En el *Diccionario* de Lacal figura, erróneamente, que nació en 1868 y que compuso, entre otras obras, una sinfonía; de hecho, fueron al menos dos, una en La, estrenada por la Sociedad de Conciertos en 1883, siendo recibida días después en audiencia por la infanta Isabel, y la citada *Segunda sinfonía en Mi*. En una serie sobre músicos extremeños publicada en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* en 1896 le dedican una pequeña biografía. Entre sus obras se encuentran: *Centimevien*, romanza para soprano, Madrid, Enrique Abad y Gill, 1876 (dedicada a su amiga Francisca Massanet); *La margen del arroyo*, romanza para canto y piano, Madrid, Calcografía de F. Echevarría, 1898; *Letanía al Corazón de Jesús* a dos voces con acompañamiento de órgano o piano, Madrid, A. Romero; *Stabat mater* para cuarteto, coros y orquesta sinfónica; *Meditación* para orquesta sinfónica; tres motetes para voces y órgano; dos sinfonías; dos oberturas; dos pasodobles para banda; varios lieder; algunas obras para voces y pequeña orquesta (*Balada*, *Barcarola*, *La siega*) y varias piezas para piano, entre ellas una barcarola, tres melodías, dos fugas y varios pasacalles.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas exámenes 1872, 1889, 1892*; Legs. 20/31, 28/20, 28/74, 29/68 dupl., 30/8, 30/41, 30/70; *Libros clase 1888-1889*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1876*. González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 428; Tellería, A.: *Informe... Aragón Artístico*, Año III, Nº 60, 30-5-1890; *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, Nº 61, 10-4-1896; *La Correspondencia de España*, Año LXV, Nº 20558, 26-5-1914; *La Correspondencia Musical*, Nº 160, 24-1-1884; *La Correspondencia de España*, Año XLIII, Nº 12325, 4-1-1892; *La Correspondencia de España*, Año LXV, Nº 20558, 26-5-1914; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIX, Nº 32, 1-2-1877; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, Nº 103, 13-4-1883; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, Nº 336, 1-12-1884; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año III, Nº 97, 15-12-1891; *La Ilustración Española y Americana*, Año LIX, Nº 25, 8-7-1915; *El Imparcial*, Año L, Nº 17581, 29-1-1916; *El Liberal*, Año XII, Nº 3990, 20-5-1890; *La Libertad*, Año VI, Nº 139¿8?, 10-9-1924; *Música*, Año I, Nº 5, 1-3-1917; *Revista Musical Hispano-Americana*, Año VIII, Nº 2, Febrero 1916.

**Martínez Sandoval, Amalia.** Tiple, compositora y directora. Compuso la zarzuela *Por una corbata*, estrenada en el Teatro de la Alhambra en febrero de 1883. En mayo del mismo año se representó en Sevilla dirigida por ella. En el mismo concierto había cantado la zarzuela *Adriana Angot*. Podría ser la misma Amalia Sandoval que en

1876 formaba parte de la compañía de Arderius.

Bibliografía: BNE. *El Folletín*, Año V, Nº 43, 5-11-1876; *La Correspondencia de España*, Año XXXIV, Nº 9123, 15-3-1883; *La Correspondencia Musical*, Nº 125, 24-5-1883.

**Martínez, Isabel.** Compositora. Se conoce una mazurka conservada en un *Álbum de salón*, hacia 1901, titulada *No me olvides*.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, Año V, 1901 (1/2891). Sobrino, R.: "Martínez, Isabel", en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 262; Vázquez Tur, M.: "Piano de salón y piano..."; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

**Martinón Navarro, Carmen** (1877-1947). Pianista, compositora y poetisa. Nació y murió en Las Palmas de Gran Canaria. Habitual en veladas musicales, fue alabada por Camille Saint-Saëns. Tras contraer matrimonio en 1900 con Luis Manchado Medina, músico militar, se trasladó a la península, recibiendo clases de perfeccionamiento en el Conservatorio de Madrid y en Zaragoza. En 1914 vuelve a Las Palmas, donde su actividad se ciñe al ámbito privado y componiendo obras para piano solo, piano y voz y para banda. Algunas de ellas las compuso en colaboración de su marido; varias fueron orquestadas por Bernardino Valle, que fue su maestro en sus inicios.

Bibliografía: González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Reina Jiménez, M. C.: *Mujer y cultura en Canarias*, Colectivo de Mujeres Canarias, 2010; Siemens Hernández, Lothar: "Martinón Navarro, Carmen", en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 315. *El Día*, Año XVIII, Nº 6037, 26-2-1897.

**Massanet y Sureda, Francisca** (Mallorca, 1855-¿?). Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de canto en 1878 y 1º en 1879, siendo alumna de Inzenga. Opositó para debutar en el Teatro Real en 1881, año que ganó Matilde Rodríguez. Actuó en el Teatro Real en la temporada 1889-1890. Ascensión Martínez y Ramírez le dedicó una de sus obras.

Bibliografía: RCSM: Leg. 24/70; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879..., 1879 a 1880...* Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Maté, María.** Pianista. Alumna de la ENM. Cuando solo había ganado el primer premio de solfeo, en 1884, ya era presentada en una velada en el Círculo Aragonés como precoz artista premiada en el Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884... El Imparcial*, Año XVIII, Nº 6143, 11-7-1884.

**Mathet (Mathé) Crespo, María Antonia.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1883 con Serrano, 2º de piano en 1887 y 1º en 1889, con Zabalza. Fue nombrada repetidora en 1889; probablemente se le asignaron alumnas en octubre de 1890, fecha que aparece como toma de posesión en la *Memoria* de 1892, ejerciendo hasta 1896.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1891 a 1895; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889...; Legs. 29/10, 30/8, 30/64; Libros clases 1894-1895, 1895-1896; Memoria acerca... 1892; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Medaldea Bermejo, María.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano y 1º de armonía en 1890, 1º de piano en 1892 y 1º de música instrumental de cámara (piano) en 1895, siendo alumna respectivamente de Tragó, Serrano y Monasterio. Fue nombrada profesora auxiliar gratuita de la Escuela Normal Central de Maestras en 1896, siendo cesada en 1899.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1891 a 1892...* Anadón, J.; Fernández, A.: “El profesorado femenino...”.

**Medina, Encarnación.** Arpista. Alumna del Conservatorio. Ganó accésit de arpa en 1864 y 2º premio en 1865. También estuvo matriculada en la clase de piano de Zabalza. En 1865 ya formaba parte de la orquesta del Teatro Real junto a Teresa Roaldés e Isabel Espeso. Participó en otras veladas y conciertos en toda España. Por ejemplo, actuó en un concierto organizado por El Fomento de las Artes en 1866 en el que además tomaron parte, entre otros, el poeta José Zorrilla, la conocida pianista Teresa Carreño, a solo y con Soledad Bengoechea, y otros profesores del Teatro Real; en funciones del Liceo Romea, en el Teatro del Circo y en el Conservatorio en 1869 o en la organizada por el Liceo Recreativo en el Conservatorio en 1871. Participaba en los conciertos que organizaba el violonchelista Casella con otras relevantes figuras. También actuó en Barcelona en 1871, en los teatros Novedades y Liceo, con gran éxito, como reflejaba *La Época*:

Los periódicos de Barcelona hacen grandes elogios del mérito artístico de la conocida arpista de nuestro teatro Real señorita Medina, a quien con motivo del concierto que dispuso para la tarde del domingo 2 del actual, consagran alabanzas numerosas, lo mismo el *Diario* de aquella localidad que *La Crónica de Cataluña*.

En vista de tan favorable acogida por la prensa, que confirma la del público barcelonés, la señorita Medina dará aun algún otro concierto en Barcelona.

Bibliografía: RCSM: Legs. 16/49, 19/48, 19/89 dupl. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 4-7-1864*, Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866. Almanaque musical y de teatros*, Primer año, 1868, Madrid, Imp. de J. A. García, 1867, pp. 72-73; *La Convicción*, Año II, Nº 305, 10-7-1871; *La Convicción*, Año II, Nº 317, 18-7-1871; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 3, 19-10-1865; *La Época*, Año XXII, Nº 7091, 19-10-1870; *La Época*, Año XXIII, Nº 7349, 15-7-1871; *La Iberia*, Año XIX, Nº 4447, 11-4-1871; *El Imparcial*, Año III, Nº 746, 26-6-1869; *El Imparcial*, Año V, Nº 1395, 8-4-1871; *El Imparcial*, Año VII, Nº 2111, 4-4-1873.

**Melendo, Carmen.** Profesora de piano, fue alumna del Conservatorio.

Bibliografía: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLV, Nº 265, 23-9-1902.

**Melgar y Sáez, Gloria (1859-¿?).** Compositora. Alumna de la ENM. Ganó primer premio de solfeo en 1877 y accésit de piano en 1880, con Zabalza. Hija de la escritora Faustina Sáez de Melgar. Puso música a una *Salve* (para canto, piano y órgano) con letra de su madre, pieza incluida en el libro de Pedro Arnó *Cantos escolares para las escuelas elementales y de párvulos* (Barcelona, 1897, 2ª edición aumentada). Ya había sido incluida en *Páginas para las niñas. Ejercicios de lectura en prosa y en verso* por Faustina Sáez de Melgar (Barcelona, Imp. de Jopus, 1881). Compuso otras obras, entre ellas una polca-mazurka titulada *Carmen* (1893) y una *Plegaria* para canto y piano.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*; Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Cortizo, Mª Encina: “Melgar Sáez, Gloria”, en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 416; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 368. *Crónica de la Música*, Año III, Nº 70, 22-1-1880; *El Día*, Nº 4601, 13-2-1893.

**Mejuto Martín, Asunción.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM. En 1889 ganó 2º premio de piano y en 1892 el 1º, con Tragó. Asistió a la clase de composición. En

1891 recibió una pensión de la Diputación de Madrid para sufragar sus estudios. En 1893 fue nombrada profesora honoraria del Conservatorio, aunque parece que no se le asignó ninguna clase. *El Correo Militar* se hizo eco de este nombramiento como profesora, acompañado de grandes halagos, pero sin especificar que era honoraria. En 1902 solicitó una plaza de supernumeraria, que no obtuvo. En 1896 impartía clases en la Asociación General de Funcionarios Civiles, junto a Laura Bustos, donde seguía en 1898, presentando a sus alumnas a los exámenes libres del Conservatorio. En 1908 fue nombrada profesora de la Escuela Modelo de Párvulos agregada a la Normal de Maestras de Madrid, con sueldo de 1000 pesetas anuales. Fue cesada en 1911, siendo nombrada Elisa del Rey. En 1920 se encuentra ocupando de nuevo la misma plaza. En 1909 aspiraba a una de profesora auxiliar de música de la Escuela Normal Central de Maestras, junto a Elisa del Rey y María Rodrigo Bellido. En 1910 era maestra en el Centro Gallego, cuyo profesorado era elegido por concurso cada año, donde seguía impartiendo solfeo y piano en 1913, y en cuya inauguración en 1893 había tocado el piano. En 1931 fue nombrada profesora de la Escuela Cervantes. Participaba como pianista en veladas y conciertos, como en 1896 en la Asociación Hispano-Filipina, varias celebradas en la Asociación General de Funcionarios Civiles, en ocasiones con asistencia de la reina, en 1900 en el Círculo de la Unión Industrial, junto a Blanca Llisó, o en 1912 en el Círculo Matritense. También la encontramos fuera de Madrid, como en 1906 tocando en el Teatro Principal de Alicante, en un concierto a beneficio de la Asociación de Prensa.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1892-1895; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889... 1891 a 1892; Expedientes personales: Asunción Mejuto Martín. El Correo Militar*, Año XXV, N° 5416, 18-11-1893; *La Correspondencia de España*, Año XLIV, N° 12775, 28-3-1893; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 13926, 23-3-1896; *La Correspondencia de España*, Año LI, N° 15478, 20-6-1900; *La Correspondencia de España*, Año LXI, N° 19254, 30-10-1910; *La Correspondencia de España*, Año LXIV, N° 20359, 8-11-1913; *La Correspondencia de España*, Año LXXI, N° 22729, 31-5-1920; *La Correspondencia Militar*, Año XXXVI, N° 10530, 31-5-1912; *El Día*, Año XVIII, N° 6146, 19-6-1897; *Diario Oficial de Avisos*, Año CXXXIV, N° 153, 2-6-1891; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, N° 174, 24-6-1897; *La Educación*, Año XII, N° 11, 20-10-1908; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año X, N° 366, 30-5-1898; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXI, N° 938, 5-5-1909; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXIII, N° 1093, 15-7-1911; *El Globo*, Año XXIII, N° 7741, 29-1-1897; *El Globo*, Año XXII, N° 7846, 15-5-1897; *El Globo*, Año XXIII, N° 7984, 3-10-1897; *El Imparcial*, Año XXXII, N° 11295, 3-10-1898; *El Liberal*, Año XXXIII, N° 11685, 31-10-1911; *El País*, Año V, N° 1862, 2-6-1891; *El País*, Año X, N° 3430, 20-11-1896; *El País*, Año XX, N° 6818, 6-4-1906; *El Sol*, Año XV, N° 4224, 25-2-1931.

**Merino y Martínez, Carolina.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1884, con Puig. Parece que debutó con *Nabucco* en el Teatro de la Alhambra el mismo año, siendo presentada como alumna de Mirall.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884... El Liberal*, Año VI, N° 1916, 13-10-1884.

**Merlo de la Vega, Antonia.** Profesora. Alumna del Conservatorio, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1865, 2<sup>o</sup> piano 1869 y 1<sup>o</sup> 1871, con Mendizábal. Fue repetidora de la clase de piano de Mendizábal los cursos 1868-1869 y 1869-1870.

Bibliografía: RCSM: Legs. 16/49, 19/36, 20/31; *Actas de exámenes 1869*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 30-6-1869*.

**Millán y Martín, Gloria.** Alumna de la ENM. Ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1884 con Pinilla, 2<sup>o</sup> de piano en 1889 y 1<sup>o</sup> en 1891 con Tragó, y accésit de canto en 1895 con Adela Cristóbal Portas. Participó en varias veladas celebradas en 1897 en la Asociación General de Funcionarios Civiles junto a Claudia Mariscal y Asunción Mejuto y en el Centro de Instrucción Comercial con Dolores Aceña, Asunción Miralles y la actriz y cantante Loreto Prado.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1888 a 1889..., 1890 a 1891...* *El Globo*, Año XXIII, N<sup>o</sup> 7846, 15-5-1897.

**Millera, Antonia.** Cantante. Alumna de Mariano Martín en el Conservatorio. En 1850 cantó en *La conquista de Granada*, de Arrieta, interpretada en el Teatro del Real Palacio. En noviembre de 1855 cantó en el Teatro Real el papel de Berta, de *El Barbero de Sevilla*, que al parecer le dieron el mismo día. En 1856 fue dada de baja del Conservatorio por no presentarse a los exámenes.

Bibliografía: RCSM: Legs. 7/68, 10/109, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866.* *Gaceta Musical de Madrid*, N<sup>o</sup> 41, Año I, 11-11-1855.

**Miquel Gómez, Emilia.** Compositora, pianista, profesora, directora de coro. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1891, 2<sup>o</sup> premio en 1892 y 1<sup>o</sup> en 1893, siendo alumna de Tragó. Como pianista la encontramos en veladas como una organizada por la Sociedad Espiritista Española en 1893. En 1907 era profesora en Alicante, presentando a sus alumnas a los exámenes libres del Conservatorio. En la misma ciudad era profesora de música en la Escuela Normal de Maestras en 1908. También lo fue en la Normal Central de Madrid al menos en 1921 y en la Normal de Valencia y Murcia en 1934. En 1914 anuncia una academia de música en Valencia. Como compositora, publicó al menos el vals *Papillon*, Madrid, Soc. de Autores Españoles, 1906.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1890 a 1891..., 1891 a 1892..., 1892 a 1893...* Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...* *Anuario Batlles, Valencia, Alicante y Castellón*, Año I, 1914-1915; *La Correspondencia de España*, Año XLIV, N<sup>o</sup> 13015, 23-11-1893; *La Fraternidad Universal*, N<sup>o</sup> 4, abril 1893; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XX, N<sup>o</sup> 906, 20-11-1908; *El Imparcial*, Año LV, N<sup>o</sup> 19542, 21-9-1921; *El Siglo Futuro*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 8391, 8-12-1934; *La Unión Ilustrada*, N<sup>o</sup> 13, 12-12-1909.

**Miralles, Ascensión**<sup>10</sup>. Cantante. Alumna de la ENM. En 1886 estaba matriculada en la clase de solfeo de Reventós. En 1890 obtuvo sobresaliente en piano como alumna libre. Ganó una pensión de 1500 pesetas del Ministerio de Fomento en 1894. Como alumna oficial, en 1895 ganó el 2<sup>o</sup> premio de canto, siendo alumna de Blasco. Este mismo año debutó, recibiendo buenas críticas, en el Teatro Eslava, donde permaneció hasta 1897, volviendo en 1899. También cantó en otras provincias.

Bibliografía: RCSM: Leg. 31/20; "Varios" (Rollo 20); *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...* *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, N<sup>o</sup> 4, 30-1-1896; *La Alhambra*, Año I, N<sup>o</sup> 14, 31-7-1898; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N<sup>o</sup> 10317, 21-6-1886; *La Correspondencia de España*, Año XLI,

10 Imagen tomada de *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, N<sup>o</sup> 4, 30-1-1896.

Nº 11814, 9-8-1890; *La Correspondencia de España*, Año XLVI, Nº 13732, 11-9-1895; *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14285, 17-3-1897; *La Correspondencia Militar*, Año XXIV, Nº 6798, 22-5-1900; *La Correspondencia Militar*, Año XXIV, Nº 6825, 25-6-1900; *El Liberal*, Año XXI, Nº 7299, 27-9-1899.



**Mochales López, Mariana.** Pianista, profesora. Alumna del Conservatorio. Ganó accésit de piano en 1865, con Miró, y 2º premio en 1867, con Zabalza. Fue repetidora los años 1867 y 1868. Fue profesora de solfeo del Ateneo Artístico y Literario de Señoras. Participó en un concierto a beneficio de Luisa Hoeffler y Jardín en 1871 en el Teatro de la Alhambra.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1864-1870*; Leg. 16/49. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 2-7-1867*. *La Época*, Año XXXIII, Nº 7240, 23-3-1871; *El Imparcial*, Año III, Nº 606, 3-2-1869.

**Mojados Orama, Consuelo.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM, obtuvo accésit de piano en 1879 y 2º premio en 1881, con Compta. Francisca Rabell de Ayné le dedicó una poesía, publicada en 1891 en *La Tomasa*, donde se cita que obtuvo primer premio de piano, de lo cual no tenemos constancia. En 1901, como concertista de piano, organiza una velada en el Fomento del Trabajo Nacional.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881... AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: Estado nominal... 14-7-1879. Crónica de la Música*, Año IV, nº 167, 30-11-1881; *La Tomasa*, Año IV, Nº 174, 18-12-1891; *La Vanguardia*, 9-3-1901.

**Moltó Ocampo, Lucila.** Profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de solfeo en 1873, accésit de piano en 1876 y 2º premio en 1878, siendo alumna de Compta. También hizo estudios de armonía y canto. Fue repetidora entre 1877 y 1897 y auxiliar interina sin sueldo entre 1898 y 1902. Debí dedicarse también a la enseñanza privada.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes y asignaturas, 1878 a 1897, 1900; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...; Expedientes personales: Lucila Moltó Ocampo; Legs. 23/67, 26/13; Libros de clase 1878-1879, 1884-1885, 1894-1895, 1895-1896; Memoria acerca... 1892. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: Estado nominal... 27-7-1873; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: Estado nominal... 8-7-1876.*

**Montejo Ortiz, Concepción.** Arpista, profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de arpa en 1881 y 1º en 1883, con Dolores Bernis; accésit de piano en 1881, 2º premio en 1884 y 1º en 1885, con Mendizábal. En 1882 Bernis la solicitó como repetidora para su clase. Fue nombrada profesora honoraria en noviembre de 1883, propuesta por el claustro, y auxiliar sin sueldo de la clase de arpa en diciembre del mismo año. En 1886 ingresó como profesora interina de canto en la Escuela Normal Central de Maestras, siendo cesada en julio de 1899 y nombrada profesora provisional de Música y canto en octubre del mismo año. En 1933 seguía trabajando en la Escuela Normal.

Bibliografía: RCSM: *Actas del claustro, 1868-1921*, sesión de 22-11-1883; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884..., 1884 a 1885...*; *Expedientes personales: Dolores Bernis*; Legs. 26/13, 26/32, 27/31, 30/70; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: 25-10-1880. Anadón, J.; Fernández, A.: "El profesorado femenino..." , p. 240.

**Montenegro, Antonia (Antonia Rodríguez Berneau)** (1825-Nápoles, 1864). Cantante. Alumna del Conservatorio, figura como cantante en el *Estado general...* de 1866. También estudió con Reart. Fue conocida como Antonia Montenegro, por el apellido de su marido. Se dio a conocer como aficionada en sociedades filarmónicas, como el Liceo Artístico y Literario. Desarrolló su carrera principalmente en el extranjero. Destacó en *Norma* y *Lucrecia de Lammermoor*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 340-342.

**Montes y Ayala, Aurelia.** Cantante de ópera. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1881, 2º premio en 1882 y 1º en 1883, con Inzenga. Era hija de Pedro Domingo Montes, periodista de *El Diario Español*. En 1884 se presentó a la oposición para debutar en el Teatro Real, que ganó Luisa Fons. En abril del mismo año debuta en el papel de Margarita en *Fausto*, de Gounod, en el Teatro de la Zarzuela. En 1886 y 1887 organizó varios conciertos en Ontaneda, el segundo año junto a Blanca Llisó. En febrero de 1887 organizó otro en el salón Romero con Asunción Ondátegui e Inzenga, entre otros. Participó en numerosas veladas y conciertos, siendo conocida entre la aristocracia. En ellos actuó junto a Julia y Luisa Terzi, Pilar Muñoz, Rosa Hontán, Elisa Espinó, Gloria Keller, Angel D'Herbil u Oscar de la Cinna. También cantó en el Teatro de la Alhambra como Leonora en *La Favorita*, de Donizetti, y en Toledo, triunfando con *La Favorita* y *Lucrecia Borgia*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, Nº 10184, 8-2-1886; *La Correspondencia de España*, Año XL, Nº 11410, 28-6-1889; *El Día*, Nº 1333, 28-1-1884; *El Día*, Nº 2440, 19-2-1887; *El Día*, Nº 2522, 14-5-1887; *El Día*, Nº 2874, 3-5-1888; *El Día*, Nº 3223, 21-4-1889; *El Día*, Nº 4254, 27-2-1892; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIII, Nº 180, 29-6-1881; *La Época*, Año XXXVIII, Nº 12215, 23-7-1886; *La España Artística*, Año II, Nº 43, 23-4-1889; *El Imparcial*, Año XXI, Nº 7264, 13-8-1887; *El Liberal*, Año VI, Nº [ilegible], 10-4-1884; *El País*, Año V, Nº 1857, 28-5-1891; *La República*, Año II, Nº 373, 10-4-1885.

**Mora y Vergel, Josefa** (Córdoba, 1830-¿1884?). Cantante, arpista, profesora. Hija de un tenor de la catedral de Córdoba, al fallecer este ella empezó a dar clases de música con dieciséis años para mantener a su familia. A los diecinueve contrajo matrimonio,

trasladándose a Madrid con su marido e ingresando en el Conservatorio para estudiar canto con Valldemosa. Parece que además fue alumna particular de Josefa Jardín. Mientras realizaba estos estudios, trabajó en el Teatro Real como corista (1851), como arpista (1852) y en papeles de contralto (1854-1857) en óperas como *Luisa Miller*, *Il Trovatore* y *Rigoletto*. En 1850 fue contratada como profesora de arpa en un colegio de señoritas. Debutó como cantante de zarzuela en 1856, llegando a ser una importante figura y estrenando títulos como *El Relámpago*, *El Planeta*, *El Juramento*, *Quien manda, manda* o *Marta*. Actuó en los teatros del Circo y la Zarzuela en Madrid y en otras ciudades españolas (Valencia, Málaga, Córdoba, Zaragoza, Pamplona, etc.). Posteriormente volvió a la ópera, cantando en teatros de Valencia y Madrid (Rossini, Real). Abandonó el teatro y regresó a Córdoba en 1868, dedicándose a la docencia. Fue socia fundadora de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Formó parte de los tribunales para concursos del Conservatorio. Encontramos noticia del fallecimiento en Córdoba de Josefa Mora, viuda de Hacar, en 1884.

RCSM: Leg. 9/54, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866; Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*, sesión de 5-11-1854. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1860 a 1861*. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Cambronero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*; Cortizo, M<sup>o</sup> Encina; "Mora Vergel, Josefa", en *DMEH*, Vol. 7, 2000, pp. 750-751; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 126-127; Turina, J.: *Historia del Teatro... Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N<sup>o</sup> 1003, 27-8-1850; *La Esfera*, Año XI, N<sup>o</sup> 542, 24-5-1924.

**Moreno y Frutos, Martina.** Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1891 y 2<sup>o</sup> premio en 1892, con Blasco. Debutó en marzo de 1893 en Madrid. En 1894 figuraba en una compañía de zarzuela en Sevilla.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1890 a 1891..., 1891 a 1892...* *El Heraldo de Madrid*, Año IV, N<sup>o</sup> 864, 16-3-1893; *Iberia*, Año XL, N<sup>o</sup> 13076, 16-3-1893; *El Imparcial*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 9277, 16-3-1893; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año VII, N<sup>o</sup> 160, 15-9-1894.

**Moreno y Moreno, Consuelo.** Cantante. Ganó primer premio de canto en 1898, con Blasco. La nochevieja de 1898 actuó en una velada en el Círculo de la Unión Mercantil junto a María Corpas.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898...* *El Globo*, Año XXV, N<sup>o</sup> 8434, 1-1-1899.

**Moriones, Romualda**<sup>11</sup>. Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de canto en 1867 y 2<sup>o</sup> premio en 1868, como alumna de Martín. Disfrutaba de una pensión desde 1865 que perdió al ser contratada en 1868 por Gaztambide para cantar en el Teatro Tacón de La Habana, en una compañía en la que también estaba Elisa Zamacois. Sorprendidos por una insurrección, se dirigieron a actuar en México. Después actuó en teatros de Madrid, La Coruña o Lisboa. Se retiró tras anunciarse su compromiso con un empresario mexicano.

11 Imagen tomada de *El Entreacto*, Año II, N<sup>o</sup> 20, 15-4-1871.

Bibliografía: RCSM: Leg. 18/71. AGA: Educación, (05) 16 32/16341. Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 2-7-1867, 1-7-1868*; Oficio de 24-11-1868. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española... Boletín de Loterías y de Toros*, Año XXI, Nº 1072, 11-9-1871; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXX, Nº 257, 14-9-1878; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXIV, Nº 2153-8-1882; *La Discusión*, Año XIV, Nº 292, 16-9-1869; *El Entreacto*, Año II, Nº 20, 15-4-1871; *El Imparcial*, Año X, Nº 3366, 8-10-1876.



**Moscoso de Valero, Emilia** (Madrid, 1829-Madrid, 1859). Cantante. Alumna del Conservatorio a principios de los años cuarenta. Fue muy querida por Saldoni, que le dedica varias páginas en su *Diccionario* y de quien dice: “Desde los primeros meses que recibí nuestras instrucciones comprendimos que la Moscoso sería una cantante distinguida y muy aplaudida, así por sus muchas facultades como por su no vulgar inteligencia”. En 1842, año en el que ingresó en el Conservatorio, participó en los conciertos de Liceo Artístico y Literario que protagonizaron Rubini y Manuela Oreiro y en 1845 en el que se estrenaron fragmentos de *Boabdil*, de Saldoni. En 1845 era tiple de ópera en los teatros de la Cruz, el Príncipe y el Circo. En 1850 formaba parte de la compañía del Teatro Real, siendo muy aplaudida en las partes de comprimaria de *La Sonnambula*, *Cenerentola* y *La Favorita*; en 1851 de la del Teatro de los Basilio y en 1852 estaba de nuevo en el Circo. Se dedicó también a la zarzuela, siendo escritas varias para ella, como *La mensajera* de Gaztambide y *El grumete* de Arrieta. Se casó con el actor José Valero, con quien tuvo dos hijos.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*; Cortizo, Mª Encina: “Moscoso de Valero, Emilia”, en *DMEH*, Vol. 7, 2000, p. 829; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 73-77, 83; Soriano, M.: *Calendario musical...*

**Moya Cosú, Antonia**. Durante el curso 1896-1897 era alumna de Asunción Mejuto en la Asociación General de Funcionarios Civiles y se había presentado a los exámenes

libres del Conservatorio. Ese mismo año ingresó en el mismo, recibiendo ayudas para completar sus estudios. Ganó el premio Nilsson en 1899.

Bibliografía: RCSM: Legs. 32/48, 32/73, 32/98, 33/7, 33/25; “Varios” (Rollo 20). *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14379, 19-6-1897.

**Mulé, Carmen.** Pianista, compositora. En 1882 en *La Correspondencia Musical* se publicó el vals de salón *Lirio del Valle*, dedicado a María de Careaga y Muguiro. En la Biblioteca Nacional se encuentra además de esta pieza un *Pasodoble para piano*, Madrid, B. Eslava, sin fechar, dedicado a Javier Muguiro y Muguiro.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín... La Correspondencia Musical*, Nº 104, 27-12-1882.

**Muñiz y Mas de Tur, Adelaida** (¿?- Málaga, 1906). Pianista. Escritora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1884 con Zabalza, 2º premio en 1885 con Peña y 1º en 1886 con Tragó. Estudió también con Taskawsky, discípulo de Chopin. En 1904 dio un concierto en el Salón Montano con obras de Rubinstein, Schumann, Mendelssohn, Saint-Saëns, Pfeiffer, Chopin, Godefroid, etc.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885..., 1885 a 1886...* Tellería, A.: *Informe... El Globo*, Año XXXII, Nº 11227, 9-10-1906.

**Muñiz Mediamarca, Pilar.** Profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1885 con Mendizábal y 1º en 1887 con Tragó. Fue nombrada repetidora sin sueldo en 1888 y auxiliar interina sin sueldo en 1898, hasta 1901. Solicitó permiso para impartir clases particulares. En abril de 1889 participó en una velada del Círculo de la Unión Mercantil, interpretando un nocturno de Rogel, un concierto de Herz y un capricho español de Nogués. También actuaron Julia Terzi, Rosa Hontán y Aurelia Montes.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1888, 1894, 1895, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1897 a 1898..., 1898 a 1899...*; *Expedientes personales: Pilar Muñiz Mediamarca*; Legs. 28/74, 30/8, 30/64, 33/29; *Libros clases 1888-1889, 1894-1895; Memoria acerca... 1892. El Día*, Nº 3223, 21-4-1889.

**Muñoz Caravaca, Isabel** (1848-1917). Maestra, escritora. Recibió una completa formación. Estudió piano con Manuel de la Mata. Contrajo matrimonio en 1875 con el catedrático Ambrosio Moya. Tras enviudar, ganó una plaza de maestra en Atienza, a la que renunció en 1902. En 1910 se trasladó a Guadalajara y comenzó a escribir. Publicó numerosos artículos en casi todos los periódicos progresistas de la provincia, como *La Alcarria Obrera*, *La Juventud Obrera*, *Flores y Abejas* o *La Alcarria Ilustrada*, en los que se mostraba firme defensora del feminismo y de la justicia social. Como resumen de las lecciones que impartía en la escuela publicó en 1899 *Principios de aritmética*, y a principios del siglo XX *Elementos de la teoría del solfeo* (Madrid, Tipolitografía de R. Péant).

Bibliografía: BNE. Calero, J. P.: *Isabel Muñoz Caravaca...*

**Muñoz del Monte y Justiz, Adela** (Cuba, 1833-Madrid, 1858). Pianista, cantante y compositora aficionada. Estudió canto y armonía con Saldoni y piano con Mendizábal. Además estudió con Casamitjana en Cuba y con Ravina y Pixis en París. Sus salones eran de los más afamados en la época. Participaba regularmente en otras veladas, es-

pecialmente las de Saldoni. Compuso algunas obras, como un *Gran vals para piano*.

Bibliografía: Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 291-293, Tomo III, p. 88. *El Clamor Público*, Nº 1614, 27-9-1849; *El Clamor Público*, Nº 2722, 2-6-1853; *El Clamor Público*, Nº 4065, 20-10-1857; *Correo de los Teatros*, Año II, Nº 20, 11-4-1852; *Correo de los Teatros*, Año II, Nº 23, 2-5-1852; *La Época*, Año VIII, Nº 2176, 18-4-1856; *La Época*, Año X, Nº 2706, 26-1-1858; *La Esperanza*, Año VIII, Nº 2296, 5-4-1852; *El Heraldo*, Nº 3247, 1-1-1853; *La Iberia*, Año IV, Nº 952, 8-8-1857; *La Ilustración*, Nº 9, 2-3-1850.

## N

**Nagusia, María Concepción.** Compositora. Algunas de sus piezas están incluidas en el método de Sobejano Ayala *El Adam español o Lecciones metódico-progresivas de fortepiano* (segunda parte), publicado en 1826.

Bibliografía: Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”.

**Navarro y Gutiérrez, Petra**<sup>12</sup> (Madrid, ¿1860?-1890). Arpista, profesora, compositora. Realizó estudios de música en Francia. En España estudió con Isabel Espeso y con Teresa Roaldés, quien al parecer repasaba ante Navarro las obras que debía tocar en público. M. Concepción Gimeno la pone como ejemplo de mujer música: “Los dulces acordes que arranca al arpa, parecen melodías del cielo en un concierto de ángeles y querubes. Petra Navarro ha rivalizado con Clotilde Cerdá, y Clotilde puede apellidarse la musa de la armonía”. Al parecer Godefroid afirmó: “¡Toca como un ángel ¡Yo nada tendría ya que enseñarla!”. Compuso la pieza *Mi encanto*, que fue tocada por la actriz María Guerrero, que fue alumna suya. También fue profesora de Gloria Keller. Falleció a causa de una pulmonía.

Bibliografía: Gimeno, M. C.: *La mujer española...*, p. 76; Lacal, L.: *Diccionario...*; Martínez Pedrosa, Fernando: “Petra Navarro y Gutiérrez”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año IV, Nº 77, 30-3-1891; *El Imparcial*, Año XXIV, Nº 8188, 4-3-1890.



12 Imagen tomada de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año IV, Nº 77, 30-3-1891.

**Naya y López, Enriqueta.** Cantante. Alumna de la ENM, obtuvo accésit de canto en 1884 y 2º premio en 1885, siendo Puig su maestro. Desarrolló una intensa carrera como primera tiple de zarzuela en teatros de Madrid (Price, Parish, Zarzuela, Moderno) y toda España (Pamplona, Valladolid, Alicante Bilbao, Santander, Córdoba, Albacete, Barcelona o Béjar). También actuó en Buenos Aires. Estuvo casada con el barítono Vicente Bueso, con quien compartió cartel en numerosas ocasiones y de cuyas compañías de zarzuela formó parte.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885...* García, M.: *La vida musical en Santiago...* *El Correo Militar*, Año XXXII, Nº 7435, 17-9-1900; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, Nº 10550, 9-2-1887; *La Correspondencia de España*, Año XL, Nº 11462, 20-8-1889; *El Día*, Nº 2644, 14-9-1887; *El Día*, Nº 4475, 8-10-1892; *El Día*, Nº 4852, 24-10-1893; *El Día*, Año XIX, Nº 62587, 21-9-1898; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXL, Nº 93, 3-4-1897; *La Dinastía*, Año XI, Nº 4676, 11-3-1893; *La España Artística*, Año III, Nº 92, 1-5-1890; *La España Artística*, Año IV, Nº 125, 8-1-1891; *La España Artística*, Año IV, Nº 144, 1-6-1891; *La España Artística*, Año IV, Nº 161, 8-10-1891; *La España Artística*, Año V, Nº 173, 8-1-1892; *La España Artística*, Año V, Nº 211, 5-6-1892; *La España Artística*, Año V, Nº 213, 12-6-1892; *El Globo*, Año XXVI, Nº 9058, 22-9-1900; *Heraldo de Madrid*, Año XI, Nº 3649, 8-11-1900.

**Noriega, Flora.** Compositora. A lo largo de varios números de la *Crónica de la Música* en 1880 se publicó su vals para piano *El Pensamiento*.

Bibliografía: Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...* *Crónica de la Música*, Año III, Nº 87, 20-5-1880.

**Núñez y Miranda, Manuela.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de solfeo en 1879 con Serrano, accésit de piano en 1882, 2º de piano y 2º de armonía en 1883 y 1º de piano en 1885. Estudió armonía con Aranguren y piano con Mendizábal. En octubre de 1889 recibió el nombramiento de repetidora para cuando hubiera alumnos. Manuel Silvela escribió en 1890 solicitando que se le designara una clase, pero al parecer nunca llegó a ejercer en el centro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...*; Legs. 25/64, 29/10, 29/81; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 14-7-1879*.

## O

**Ondátegui Perdiguero, Asunción.** Profesora, intérprete. Alumna de la ENM, 2º premio de armonium en 1881 y 1º en 1882, con López Almagro. Hija de un conocido comerciante, tocó el armonium en varias veladas en el Círculo de la Unión Mercantil, como en 1880 junto a María Luisa Chevallier, Asunción Guillerna, Purificación Contreras, Bibiana Pérez, todas alumnas del Conservatorio por entonces, o en 1886 junto a Felisa Sánchez Valdeolivas y otros. Además, entre otros conciertos, participó en 1885 en uno a beneficio de Soledad García Conde. En el archivo de la AEM figura que fue nombrada profesora de armonium en diciembre de 1882.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...* AAEM. *El Correo Militar*, Nº 2883, 6-5-1885; *El Imparcial*, Año XIX, Nº 6639, 21-11-1885; *El Liberal*, Año VII, Nº 2755, 21-12-1886.

**Oreiro de Lema, Manuela** (Madrid, 1818-Madrid, 1854). Cantante. Fue una de las primeras alumnas pensionadas internas del Conservatorio. Todavía estudiante, destacó en los exámenes y en las funciones del centro. Su hermano José también fue alumno del Conservatorio. Actuó como *prima donna* en los teatros de Madrid entre 1835 y 1837 con un gran éxito. Entre las óperas que interpretó se encuentran las siguientes: Bellini: *Norma, I Capuleti ed i Montecchi*, Ricci: *Il nuovo Figaro, Erano due or sono tre*, Rossini: *Tancredo*, Donizetti: *L'Esule di Roma, Anna Bolena, Belisario*. Cansada de las rivalidades y las exigencias de la vida teatral, en 1838 contrajo matrimonio con el literato y libretista Ventura de la Vega, el cual, ya fallecida Manuela Oreiro, dirigió entre 1856 y 1865 el Conservatorio. Tras su matrimonio, siguió actuando en ocasiones escogidas. Cantaba habitualmente en las sesiones del Liceo Artístico y Literario, del cual fue socia desde su fundación, siendo recordadas sus intervenciones junto al tenor Rubini, el cual, según Saldoni, consideraba que “nunca en su larga carrera teatral había encontrado otra compañera que tuviera el alma, la voz la acción y el canto tan enérgico como la Lema”. En 1843 cantó el *Stabat Mater* de Rossini en el Museo Lírico, Literario y Artístico. Fue nombrada cantante de la Real Cámara, participando en las óperas realizadas en el Teatro de Palacio entre 1849 y 1850. Su muerte fue llorada por numerosas publicaciones. Muchos años después siguió siendo recordada como una de las mejores cantantes salidas del Conservatorio. Tuvo tres hijos; uno de ellos, Ricardo de la Vega Oreiro, fue libretista de zarzuela.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/202, 1/12, 9/55; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1870 a 1871...; Libro del parte... 1831; Memoria acerca... 1892*. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Delgado, F.: *Los Gobiernos de España...*; Díez, M. A.: “Las sociedades musicales...”; Lacal, L.: *Diccionario...*; Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Pérez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 376-381, Tomo III, p. 307; Soriano, M.: *Historia de la música española...*; Soriano, M.: *Calendario musical... 1873. Aragón Artístico*, Año II, Nº 12, 30-1-1889; *El Balear*, Año VII, Nº 1833, 13-5-1854; *El Clamor Público*, Nº 3012, 9-5-1854; *El Día*, Nº 2358, 28-11-1886; *Diario de Madrid*, Nº 368, 3-4-1836; *La Época*, Año XXXVIII, Nº 12346, 4-12-1886; *La España*, Año VII, Nº 1872, 7-5-1854; *La España*, Año VII, Nº 1873, 9-5-1854; *La España Moderna*, Año XXV, Nº 290, febrero 1913; *El Espectador*, Nº 593, 18-3-1843; *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 10, 7-10-1865; *Gran Vía*, Año I, Nº 16, 15-10-1893; *El Liberal*, Año XVI, Nº 3505, 29-10-1894; *La Libertad*, Año VIII, Nº 1910, 7-5-1926.

**Orfila, Laura**. Pianista aficionada. Hija de Antonio Orfila. Fue alumna de María Martín y socia honoraria fundadora de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Bibliografía: AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 581. *La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 11085, 2-8-1888; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 632, 12-3-1862.

**Ortiz, M<sup>a</sup> de los Reyes**. Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de armonía en 1880. En 1885 aparece como profesora en *La Correspondencia Musical*.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880... La Correspondencia Musical*, Nº 223, 9-4-1885.

**Ortiz, Mercedes** (¿?- Barcelona, 1876). Cantante. Alumna del Conservatorio. Ganó acésit de canto en 1863 y 2º premio en 1864, con Puig. Obtuvo una pensión en 1864 a

la que renunció el año siguiente al ser contratada en Barcelona. Allí cantó en el Liceo varias temporadas, falleciendo en esta ciudad en 1876.

Bibliografía: RCSM: Leg. 16/21, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 1-7-1863, 4-7-1864; *Expediente relativo a las pensiones...* 1863 a 1869. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 434-435.

**Ortiz Bertelós de Serra, Pastora** (¿?-1928). Cantante de ópera. Contralto. Ganó accésit de canto en 1881, 2º premio en 1882 y 1º en 1883, con Puig, y 1º de declamación lírica en 1884, según los listados que figuran en el centro con Ronconi, aunque en una carta que escribió a *La Correspondencia de España* la artista manifestaba que fue con Mirall. Perfeccionó sus estudios con Goula. Estuvo pensionada por el marqués de Casa-Jiménez. Actuó en veladas, como en casa de la viuda de Piquer en 1883, junto a su hermana Joaquina, y varias en el Ateneo, El Fomento de las Artes, etc. Debutó en el Teatro Real en 1883. Formó parte de distintas compañías con las que cantó en los teatros Príncipe Alfonso y Lara en Madrid, en Toledo o en Oviedo. Se retiró un tiempo de la escena, volviendo en 1894, año en que fue recibida en audiencia particular por la infanta Isabel. Dedicada a la docencia, celebraba veladas en su domicilio anualmente para presentar a sus alumnos, en las que participaba su hermana Joaquina Ortiz. En 1923 organizó una velada en Vigo en la que acompañaba al piano su hermana.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* ABC, Año XVIII, Nº extraordinario, 7-5-1922; ABC, Año XXIV, Nº 8008, 28-8-1928; Blanco y Negro, Año XXXIII, Nº 1686, 9-9-1923; *La Correspondencia de España*, Nº 9197, Año XXXIV, 28-5-1883; *La Correspondencia de España*, Año XXXV, Nº 9764, 15-12-1884; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9878, 8-4-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 10140, 26-12-1885; *La Correspondencia de España*, Año XLV, Nº 13245, 11-7-1894; *El Día*, Nº 1754, 29-3-1885; *El Día*, Nº 1310, 26-5-1885; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVI, Nº 148, 27-5-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, Nº 166, 15-6-1885; *La Discusión*, Año XXVIII, Nº 1469, 15-11-1883.

**Ortiz Bertelós de Quesada, Joaquina** (Chiclana, 1863-1944). Pianista, compositora, profesora. Ganó 1º premio de solfeo en 1880, accésit de piano en 1881, 2º premio en 1882 y 1º en 1883, con Mendizábal. Ya destacó en varios conciertos siendo aún estudiante. Era hermana de Pastora Ortiz. Tuvo al menos una hija, Josefa Quesada y Ortiz. Según algunas biografías del escritor, cantante y actor Santiago Cándido Aguilar Oliver, este fue su alumno de canto, y Joaquina Ortiz alumna a su vez de Gayarre y profesora de Imperio Argentina, la cual afirmaba en una entrevista en 2001 que era una excelente y exigente profesora. Santiago Aguilar colaboró con ella en varias composiciones con la letra, como *Ecce panis*, *Invocación al señor*, *Jesús y las santas mujeres*, interpretadas por alumnos de Joaquina Ortiz en un concierto dirigido por ella; *Mis madriles*, cantado en una velada de la Protección al Trabajo de la Mujer, asociación con la que colaboraba activamente y en cuyas funciones frecuentemente se interpretaban sus obras, o el vals *Manoli*. Esta obra fue interpretada en casa del célebre Ramón Novarro en Los Ángeles, con el violinista Heifetz y el tenor Tito Schipa en una reunión, apareciendo en *El Imparcial* que se cantaba “en todo Hollywood”. Su obra más conocida es, quizás, *Consuelo. Tanda de vals para piano*, Madrid, Antonio Romero, 1891. Además de las citadas, hemos localizado:

- *Malena*, zarzuela. Música de Joaquina Ortiz y letra de los señores Santiago Aguilar y Ballesteros. Estrenada en 1925, dirigida por la autora, en una función a beneficio de la Protección al Trabajo de la Mujer en el Teatro de la Princesa. Se representó en varias ocasiones.
- *Palmira*, romanza.
- *Canto de pasión*. Interpretado por Santiago Aguilar en una velada de la Protección al Trabajo de la Mujer en 1928.
- *Al Tabor por el Calvario*, terceto vocal. Estrenado en 1935.
- *María Magdalena*, canción.
- *Mi noche de mujer*, vals.
- *Perdón*, señor.
- *Muerte de nuestro señor*. Poema lírico religioso para piano, violín, voces solistas y coro general; letra de José Enrique Gippini.

Bibliografía: BNE. RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Mediavilla, M.: "Imperio Argentina..."; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 468; Sánchez de Andrés, L.: "Compositoras españolas del siglo XIX...". *ABC*, Año XXI, Nº 6967, 1-5-1925; *ABC*, Año XXIV, Nº 8008, 28-8-1928; *ABC*, Año XXVII, Nº 8813, 25-3-1931; *ABC*, Año XXX, Nº 9617, 21-3-1934; *ABC*, Año XXV, Nº 8389, 10-4-1935; *ABC*, Año XXXVII, Nº 11878, 23-3-1944; *La Correspondencia de España*, Año XXXII, Nº 8461, 22-5-1881; *La Correspondencia de España*, Nº 9197, Año XXXIV, 28-5-1883; *La Época*, Año LXXVII, Nº 26622, 22-3-1925; *La Época*, Año LXXVII, Nº 26836, 28-12-1925; *La Época*, Año DXXXIV, Nº 28845, 18-5-1932; *El Día*, Nº, 1147, 25-7-1883; *La Época*, Año LXXX, Nº 27518, 12-3-1928; *El Imparcial*, Año LIX, Nº 20579, 29-12-1925; *El Imparcial*, Año LXIV, Nº 21698, 30-11-1929; *La Libertad*, Año IX, Nº 2278, 10-7-1927; *Luz*, Año I, Nº 9, 16-1-1932; *Luz*, Año I, Nº 27, 6-2-1932; *El Siglo Futuro*, Año LXI, Nº 18506, 20-1-1936; *El Sol*, Año IX, Nº 2410, 29-4-1925; *El Sol*, Año XIV, Nº 3898, 8-2-1930.

**Ortoneda y Torrens, Matilde** (Madrid, 1837-¿?). Cantante, mezzosoprano. Alumna del Conservatorio, primero con Ángel Inzenga y después con Saldoni varios años. En 1857 ganó 2º accésit de canto y en 1858 accésit (ese año cambió el reglamento y el tipo de premios concedidos). En 1862 debutó en el Teatro del Circo con *El dominó azul* y en 1864 en el de la Zarzuela con *Bentley*, de Donizetti. En 1867 se trasladó a Barcelona, donde siguió cantando, y en 1870 a La Habana. En la temporada 1873-1874 figuraba en la compañía del Teatro Real. Fue socia de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Bibliografía: RCSM: Legs. 11/67, 12/41, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861-1862...* Casares, E.: "Ortoneda Torrens, Matilde", en *DMEH*, Vol. 8, 2001, p. 264; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 565-66; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Clamor Público*, Nº 236, 22-5-1861.

**Oteiza y Ayerbe, Eulogia**. Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1884, 1º premio de piano en 1886 con Zabalza y 1º de armonía en 1886 con Herinando. Solicitó una plaza de repetidora, siendo nombrada en 1887 para la clase de solfeo. En 1890 solicitó una plaza remunerada, que no se le concedió. Parece que entonces abandonó el centro. En 1891 presentó la solicitud para la oposición de una plaza de auxiliar de solfeo, pero no asistió a los ejercicios.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1888, 1889*; *Discurso leído en la solemne distribución de pre-*

*mios... 1883 a 1884..., 1885 a 1886...; Leg. 28/23 dupl., 28/74, 29/68 dupl.; Libros de clase 1888-1889.*

**Otuna e Ibarra, Socorro.** Pianista, profesora. Alumna de la ENM, 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1881 con Gainza, 2<sup>o</sup> de piano en 1882 y 1<sup>o</sup> en 1884, con Zabalza, y 1<sup>o</sup> de armonía en 1885, con Campo. También obtuvo sobresaliente en música de cámara. En la clase de solfeo, fue nombrada auxiliar interina con sueldo de 1500 pts. anuales desde diciembre de 1892; en abril de 1893 fue cesada para nombrar en su lugar a Emilia Martínez Capellán; de nuevo auxiliar interina con 1500 pts. por fallecimiento de Santamarina de mayo a septiembre de 1893, cesada por supresión de tres plazas de auxiliar, y repetidora de 1893 a 1896 en la clase de solfeo. En la clase de piano ejerció como repetidora los años 1896 y 1897 y como auxiliar interina sin sueldo entre 1898 y 1901. Solicitó los permisos para ejercer la enseñanza privada. En 1903 solicitó una plaza de supernumeraria de armonía. Se presentó en 1904 a una plaza de supernumeraria de piano. Hasta donde sabemos, no obtuvo ninguna de ellas. Como intérprete la encontramos en distintas ocasiones. En 1885 participó en un concierto a beneficio de Soledad García Conde, al que asistió la infanta Isabel, en el Salón Romero, junto a exalumnas del Conservatorio (Chevallier, Ondátegui) y otros artistas. En 1886 participó en otra del Círculo de la Unión Mercantil, tocando el *Grand scherzo* de Gottschalk y *Recuerdos de Apolo*, de Zabalza. Este le dedicó una pieza: “A la notable pianista Sra. D<sup>a</sup> Socorro Otuna”.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1893, 1894, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1898 a 1899..., 1899 a 1900...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881..., 1883 a 1884...; Expedientes personales: Socorro Otuna; Legs. 25/64, 30/70, 33/28, 33/29; Libros clase 1893, 1894-95, 1895-96; Registro expedientes personal; Zabalza, D.: *Escenas campestres*, N<sup>o</sup> 5, “A lo lejos en la montaña” (Casal Chapí 2455). Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 249. *El Correo Militar*, N<sup>o</sup> 2883, 6-5-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, N<sup>o</sup> 10184, 8-2-1886.*

## P

**Padilla y Rueda, Concepción** (Madrid, 1858-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de piano en 1876 con Mendizábal. El mismo año había participado en una velada musical en el domicilio de Laura Lorenzo Perlado, junto al entonces niño Enrique Fernández Arbós entre otros. Actuó como solista en varias ocasiones dirigida por Tomás Bretón. Tuvo una longeva actividad como intérprete: en 1914 tocó en un concierto de la Sociedad Amigos de la Música. También se dedicó a la docencia. Se presentó a la oposición a una plaza numeraria de piano del Conservatorio en 1910, que ganó Joaquín Malats.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1876*. García, P.: *El pianista y compositor...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 353; Tellería, A.: *Informe... La Correspondencia de España*, Año LXV, N<sup>o</sup> 20558, 26-5-1914; *Crónica de la Música*, Año III, N<sup>o</sup> 73, 12-2-1880; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CCXXII, N<sup>o</sup> 354, 19-12-1880; *El Folletín*, Año V, N<sup>o</sup> 4, 6-2-1876.

**Palacio, Asunción del** (1898-1963). Pianista. Hija de María Luisa Chevallier. Comenzó a estudiar con su madre, continuando con Pilar Fernández de la Mora. Su actividad se desarrolló sobre todo como pianista de cámara junto a su marido, el violinista

Antonio Piedra, con quien realizó numerosos conciertos en España y el extranjero.

Bibliografía: Piñero, J.: *Músicos españoles...*, p. 323.

**Palmer Megía, Emilia.** Pianista, profesora. Ganó accésit de solfeo en 1876 con Serrano y 2º premio de piano en 1881, con Mendizábal. Fue nombrada repetidora en octubre de 1890 y ejerció como auxiliar sin sueldo entre 1898 y 1901. Solicitó permiso para ejercer la enseñanza privada. En 1885 se anunciaba como profesora. Debía ser conocida como tal, como lo muestra la reseña, donde figura erróneamente como auxiliar, publicada en *El País* cuando fue nombrada repetidora:

Ha sido nombrada profesora auxiliar del Conservatorio de Música y Declamación la señorita doña Emilia Palmer. Felicitamos a la distinguida profesora por tan acertado nombramiento, pues a sus constantes desvelos y conocimiento del arte se debe que hayan obtenido siempre las mejores notas cuantas discípulas se han honrado con su enseñanza.

En 1883 participó en una sesión literario musical en el Círculo de la Unión Católica, junto a Antonia Borges entre otros, y en 1885 en un concierto en Guadalajara.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1891, 1892, 1895, 1897, 1900; Anuario de la Escuela Nacional de Música...1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1897 a 1898...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881...; Legs. 30/64, 31/80, 33/9; Libro clases 1894-95, 1895-96; Memoria acerca... 1892.* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1876. La Correspondencia de España*, Año XXXVI, Nº 9982, 21-7-1885; *La Correspondencia Musical*, Nº 223, 9-4-1885; *El Día*, Nº 1101, 8-6-1883; *El País*, Año IV, Nº 1212, 25-10-1890.

**Palacios y Díez, Lorenza.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1879, 2º premio en 1880 y 1º en 1882. En 1882 *La Correspondencia Musical* se hacía eco de su nombramiento como profesora en el colegio Hijas de la Cruz de Santurce. Aún alumna participó en una velada de la Sociedad de Escritores y Artistas, tocando una pieza de Mendelssohn a cuatro manos.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880. La Correspondencia Musical*, Nº 93, 11-10-1882; *El Globo*, Año VI, Nº 1623, 27-3-1880.

**Pardiñas, Pilar.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1889. Fue nombrada honoraria, tras haberlo solicitado ella, en 1893, sin llegar a impartir clase.

Bibliografía: RCSM: Leg. 30/73; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 12-2-1893.

**Parody Abad, Julia** (Málaga, 1887-1973). Pianista. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Málaga. Fue pensionada por el ayuntamiento y diputación de esta ciudad para continuar sus estudios en Madrid con Tragó en el Conservatorio, ganando primer premio de piano en 1905. El mismo año ganó el concurso Erard. Se le prorrogó la pensión para que pudiera estudiar en París, con Marmontel y Cortot piano y con Lefèvre conjunto, ampliando su formación en Berlín con Rossler. Parody afirmaba que tras escuchar siendo niña a Teresa Carreño decidió seguir sus huellas. Dio conciertos por toda Europa. Recibió la Cruz de Alfonso XII. En 1915 se presentó a una oposición para numeraria de piano del Conservatorio a la que también concurren, según figura en la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Emiliana de Zubeldía, Pilar Castillo, José Cubiles y Remedios Selva y Torres. Ingresó como

profesora del Conservatorio madrileño como numeraria en 1934, donde se jubiló en 1961. De ella decía Villar: “Julia Parody se destaca con marcado relieve del grupo de pianistas españolas, todas muy notables, que actualmente brillan en nuestra patria, por su temperamento vigoroso, por un conjunto de cualidades nada comunes, y que sólo se encuentran reunidas en las artistas de positivo mérito”.

Bibliografía: RCSM: *Memoria del curso de 1904 a 1905...* Cuenca, F.: *Galería de músicos...*, pp. 237-238; Martín Tenllado, G.: “Parody Abade, Julia”, en *DMEH*, Vol. 8, 2002, p. 473; Pérez Colodrero, C.: “De la gaditana Eloísa D’Herbil...”; Sánchez, M. A.: “El pianista y compositor...”; Villar, R.: *Músicos españoles II...* *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXVII, Nº 1817, 1-9-1915.

**Parra y Gil, Eloísa de la** (1859-¿?). Profesora, pianista, compositora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1874 y 1º en 1875 con Zabalza, 1º premio de armonía en 1874 con Galiana y 1º de composición en 1879 con Arrieta. En 1875 tocó el segundo concierto de Herz en un concierto de la Asociación de Escritores y Artistas. En varios álbumes de salón conservados en el RCSM (uno de ellos dedicado a autores españoles) aparecen obras suyas junto a otras de Isaac Albéniz, Anselmo González del Valle, Apolinar Brull, Adolfo Quesada, C. M. Zabala, Eduardo Ximénez, Gregorio Mateos y José Jordá. Entre sus obras figuran (algunas se conservan en la BNE y en el RCSM):

- *Angelina*, mazurka para piano, Antonio Romero.
- *Auras juveniles. Álbum de seis piezas fáciles y originales para piano*. 1. Canzonetta, 2. Marcha, 3. Melodía religiosa, 4. Rondino, 5. Nocturno, 6. Vals, Madrid, F. Echevarría, ca. 1881.
- *Delicias Artísticas. Álbum de seis piezas originales, para piano*, dedicado “Al Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta”, Nº 1: Barcarola; Nº 2: Meditación; Nº 3: Duetto; Nº 4: Serenata; Nº 5: Minuetto; Nº 6: Allegro de concierto, Madrid. A. Romero. En el ejemplar consultado en el RCSM, hay una dedicatoria a mano de la autora “Al eminente autor y director Sr. Ruperto Chapí. Su afectísima: Eloísa de la Parra”.
- *Primer recuerdo*. Nocturno para piano.
- *Vals*, dedicado a R. Revillas de Diego.

Bibliografía: BNE. RCSM: Casal Chapí 2481: *Delicias Artísticas. Álbum de seis piezas originales, para piano*, Madrid, A. Romero; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 9-7-1875*. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 44; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”; Sobrino, R.: “Parra Gil, Eloísa de la”, en *DMEH*, Vol. 8, 2002, p. 479; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*; Vega, A.: “Compositoras españolas: apuntes...”. *La Correspondencia de España*, Año XXVI, Nº 6347, 19-4-1875; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXVII, Nº 109, 19-4-1875.

**Peláez y Muñoz, Julia**. Alumna de la ENM. Ganó accésit de piano en 1883, 2º premio en 1884 y 1º en 1885, estudiando con Power y Peña. En 1885 tomó parte en una velada en el Círculo de la Unión Mercantil junto a Manuela Aspra y el niño Alfredo Álvarez.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* *El Liberal*, Año VII, Nº 2081, 28-3-1885.

**Peñalver y Boixados, María** (Trep, Lérida, 1854-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1871 y 1º en 1872, con Mendizábal, y accésit de armonía en 1875, con Galiana. Fue nombrada repetidora en 1884; honoraria, tras solicitarlo ella, el 15 diciembre de 1887; auxiliar interina con 1500 pts. de sueldo desde el 30 de diciembre de 1887 hasta septiembre de 1888 sustituyendo a Emilio Serrano; repetidora con gratificación de 1000 pts. en agosto 1893, hasta diciembre de 1895, sustituyendo al cesado José Mondéjar; repetidora interina con 1000 pts. en septiembre 1896 y repetidora con 1000 pts. en noviembre 1896; supernumeraria con 1500 pts. en diciembre de 1896. Se jubiló en 1923. En 1885 se presentó a la oposición para una plaza de auxiliar de piano (los ejercicios se realizaron en 1886), siendo la primera mujer en el Conservatorio en concurrir a unas pruebas de este tipo junto a hombres, hecho que fue destacado en *La Correspondencia Musical*. La plaza la ganó Jiménez Delgado. En 1891 se presentó a otra oposición, celebrada en enero de 1892, para el mismo puesto, quedando segunda tras Andrés Monge y por encima de José Mondéjar. Se presentó a otra convocatoria en 1910 para una plaza numeraria de piano y órgano que ganó Joaquín Malats. En varias ocasiones solicitó permiso para impartir clases particulares. En 1889 dio una conferencia en El Obrero Español sobre la historia del piano, interpretando además algunas piezas. Probablemente es la señorita Peñalver que tocó en un concierto benéfico en 1917 con el pianista Abreu, el guitarrista Andrés Segovia y el barítono Orduño.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes 1894, 1895; Expedientes personales*: María Peñalver Boixados, Adela Cristóbal Portas; *Registro de expedientes de personal*; Documentación de J. de Monasterio, 3/546; Legs. 20/31, 26/78, 27/1, 28/74, 29/39, 30/70, 32/76, 33/29; *Libros clase 1884-1885, 1888-1889, 1894-1895, 1895-1896; Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 4-12-1887. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 9-7-1875*. García, P.: *El pianista y compositor...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 310. *La Correspondencia Musical*, N° 223, 9-4-1885; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N° 33, 21-5-1889; *Revista Musical Hispano-Americana*, Año IX, N° 5, 31-5-1917.

**Pereira y Eleta, Julia**. Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de solfeo en 1872 con Gainza y 2º premio de piano en 1877 con Aranda. Era repetidora en 1880.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes, 1880*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877*.

**Pérez y Mateos, Bibiana**. Cantante de ópera. Alumna de la ENM, ganó 1º premio de canto en 1883 con Puig y 1º de declamación lírica en 1885 con Mirall. Continuó sus estudios con Napoléon Verger. Fue pensionada por la Diputación de Ávila. En 1885 actuó en una velada de la Sociedad de Profesores y Aficionados en recuerdo de Power, en el Salón Romero. El mismo año actuó en otra del Círculo Mercantil con María Luisa Chevallier, Asunción Ondátegui y Purificación Contreras entre otros. Destacó en el Teatro Real en *Guglielmo Tell* en la temporada 1886-1887, con la Micaela de *Carmen* en 1888-1889, e Isabel en *Los amantes de Teruel*, de Bretón, en 1889, compositor del que cantó otras obras. En los diarios del autor hay alusiones a su preferencia por ella para ciertos papeles. Actuó en teatros de toda España y también en Italia y Oporto. Tras retirarse, se dedicó a la docencia en La Coruña, con alumnos que luego despuntaron. En 1891 se casó con el tenor Ignacio Varela.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1884 a 1885...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Bretón, T.: *Diario...Tomo II...*, p. 762; Martín, J.: *Diccionario...*, p. 255-256; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 10950, 15-3-1888; *La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 11092, 9-8-1888; *La Correspondencia de España*, Año XLV, Nº 13084, 31-1-1894; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXVII, Nº 73, 14-3-1885; *El Enano*, Año XXXVI, Nº 1860, 24-10-1886; *La Época*, Año XLIII, Nº 13837, 6-3-1891; *La Época*, Año XLVI, Nº 14853, 19-1-1894; *La España Artística*, Año II, Nº 41, 8-4-1889; *La España Artística*, Año II, Nº 49, 8-6-1889; *La España Artística*, Año II, Nº 52, 2-7-1889; *La España Artística*, Año III, Nº 80, 1-2-1890; *La España Artística*, Año III, Nº 103, 23-7-1890; *La España Artística*, Año III, Nº 115, 23-10-1890; *El Globo*, Año XI, Nº 8534, 1-7-1885; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXX, Nº 38, 15-10-1886; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, Nº 31, 23-4-1889; *El Imparcial*, Año XIX, Nº 6639, 21-11-1885; *El Liberal*, Año XI, Nº 3540, 13-2-1889; *El Liberal*, Año XI, Nº 3706, 7-8-1889; *El País*, Año VIII, Nº 2705, 21-11-1894; *El País*, Año XIII, Nº 4274, 23-3-1899.

**Pérez, Manuela** (ca. 1818-¿?). Cantante. Alumna del Conservatorio, donde ingresó en 1833, estudió canto, piano y declamación. Aparece como cantante de ópera en el *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* en la versión de 1841.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; *Libro de matrículas de los alumnos externos...*

**Pérez e Islas, Delfina (Emma Petrozky)** (México, ca. 1879-¿?, 1903). Cantante. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1892 con Zabalza, accésit de canto en 1894 y 2º premio en 1895, con Adela Cristóbal Portas. Nacida en México, se trasladó a Madrid siendo niña. Tomó un nombre artístico ya que su familia estaba en contra de que se dedicara al canto. Tuvo una breve carrera, falleciendo en 1903. Hubo algún problema con su herencia, cuya resolución se publicó en 1906.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892...*, *1893 a 1894...*. *El Álbum Ibero Americano*, Año XVII, Nº 32, 30-8-1899; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXLIX, Nº 176, 24-7-1906.

**Pérez Donaz, Elvira** (Cabra, Córdoba, 1869-¿?). Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1884 con Power, 1º de armonía en 1885 con Campo, 1º de piano en 1886 con Tragó, 1º de música de cámara con piano (piano) con Monasterio en 1892 y accésit de canto el mismo año con Blasco. Fue candidata al premio Nilsson en 1884, convocatoria que ganó Luisa Terzi. Se presentó en 1891 a la oposición para una plaza de auxiliar de solfeo. Además de otros candidatos, también se presentó Ascensión Martínez Ramírez. La ganó Salvador Sánchez Bustamante.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*, *1884 a 1885...*, *1885 a 1886...*, *1891 a 1892...*; Leg. 29/68 dupl.; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 11-1-1885.

**Pérez y Vallejo, Juana** (1854-¿?). Pianista. Alumna de la ENM. Ganó el primer premio de piano en 1873, siendo alumna de Mendizábal. Participó en una velada de la Asociación de Escritores y Artistas en 1875.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873. La Época*, Año XXVII, Nº 8341, 28-8-1875.

**Petrolani y González, Isabel** (¿?-1896). Cantante. Ganó 2º premio de canto en 1882 y 1º en 1886, con Puig. En 1883 obtuvo una pensión de 1500 pts. anuales durante tres años,

concedida por el Ministerio de Hacienda. Se presentó a la oposición para debutar en el Teatro Real el año que ganó Emilia Tajonera. Siendo alumna ya destacó en funciones y veladas en las que participó. Desarrolló una intensa carrera en el campo de la ópera con algunas incursiones en la zarzuela, formando parte de las compañías de los teatros Parish, Buen Retiro, La Alhambra o La Princesa, entre otras, y actuando, además de en Madrid, en Granada, Toledo, Valencia, Palma de Mallorca, Murcia (donde figuraba en una compañía de ópera en 1891 junto a Araceli Aponte) y Portugal. Contrajo matrimonio en 1893 con el general de brigada y secretario del consejo de Colegio de Huérfanos militares de Guadalajara Antonio Puig de Salazar, noticia recogida por varios periódicos y momento desde el cual no volvemos a tener noticias profesionales de ella. Un ejemplo de la invisibilidad a la que se ven sometidas las mujeres tras su casamiento es que en las pocas noticias que hemos encontrado de Isabel Petrolani posteriormente aparece como la “bella esposa” del general de brigada que era su marido, sin referencias a su pasado como tiple, ni siquiera en su necrológica, publicada el 12 de julio de 1896 en *La Correspondencia de España*, tras fallecer el día anterior, dejando un hijo.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*; Legs. 25/68, 27/88; “Varios” (Rollo 20). *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, N° 10581, 12-3-1887; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14037, 12-7-1896; *El Día*, N° 1147, 25-7-1883; *El Día*, N° 1788, 3-5-1885; *El Día*, N° 2856, 15-4-1888; *El Día*, N° 3089, 5-12-1888; *El Día*, N° 3335, 12-8-1889; *El Día*, N° 3391, 7-10-1889; *El Día*, N° 3652, 28-6-1890; *El Día*, N° 4494, 27-10-1892; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, N° 100, 9-4-1888; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXXVI, N° 183, 2-7-1893; *La Época*, Año XXXI, N° 9630, 15-4-1879; *La Época*, Año XLI, N° 13253, 14-7-1889; *La Época*, Año XLI, N° 13302, 9-9-1890; *La Época*, Año XLIV, N° 14130, 4-1-1892; *El Heraldo de Madrid*, Año II, N° 293, 2-8-1891; *La Iberia*, Año XXXIV, N° 3944, 3-4-1887; *El Liberal*, Año IX, N° 27, 7-7-1887; *La Monarquía*, Año I, N° 19, 27-10-1887; *La Monarquía*, Año III, N° 638, 28-7-1889.

**Peydro y Esteban, Dolores (Lola de Peydro)** (Alcalá de Henares, ¿?-¿?). Cantante. Alumna de la ENM, 2º premio de canto en 1882. Continuó sus estudios en Milán (donde coincidió con Bretón) con Federico Blasco y debutó en Cremona con gran éxito. Cantó en varios teatros de Italia, de España y en Buenos Aires. Destacó en óperas como *Aida*, *Ernani* o *Cavalleria Rusticana*.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64. Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*, p. 284. *El Correo Militar*, Año XVIII, N° 3112, 11-2-1886; *El Correo Militar*, Año XVIII, N° 3158, 8-4-1886; *La Correspondencia Musical*, N° 271, 11-3-1886; *La Época*, Año XXXVIII, N° 12024, 10-1-1886; *La España Artística*, Año V, N° 214, 16-6-1892; *La España Artística*, Año V, N° 224, 24-7-1892; *El Imparcial*, Año XXIII, N° 7880, 28-4-1889; *La Unión*, Año IV, N° 1201, 29-12-1885.

**Picón, Nicasia**. Una de las primeras alumnas del Conservatorio, fue interna durante un tiempo y abandonó el centro en 1832. En un primer momento se denegó su acceso al centro por haber tenido su padre problemas políticos. En 1833 se anunciaba la venta de dos “nuevas mazowrkas y galops para piano forte”, por Nicasia Picón, alumna de I. Soriano. Parece que falleció en 1861.

Bibliografía: RCSM: *Actas del claustro 1830-1868*, sesiones de 16 y 17-11-1831; Legs. 1/21, 2/11; *Libro del parte mensual... 1831*. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio... La Correspondencia de España*, Año XVII, N° 2148, 21-4-1864; *Diario de Avisos de Madrid*, N° 103, 13-4-1833.

**Pieri, Josefa** (Barcelona, ¿?-1885). Profesora, compositora. Fue una de las primeras pensionadas internas del Conservatorio. Figura entre los alumnos que ejercen en

lecciones o funciones en el *Estado general...* de 1841. Fue profesora de la sección de música en el Instituto Español, labor por la que fue muy aplaudida en prensa. En 1844 se dieron noticias acerca de que iba a ser la encargada, junto a Paulina Cabrero, de la sección de música de una nueva publicación, *La Inspiración, Revista semanal de literatura, pintura y música*. El mismo año figura como profesora de un colegio de señoritas. En 1853 anunciaba una academia de música en Madrid. En otro anuncio de la misma en 1866, se destaca y recomienda en algunos periódicos por ser ella su directora. Compuso al menos una pieza, de la que solo sabemos que se anunció su venta en 1849 y que estaba dedicada a su amiga Florentina Campos, también antigua alumna del Conservatorio. Debía celebrar veladas en su casa. Nos consta al menos una, en la que se interpretó un himno compuesto por Rossini, dirigido por Lahoz y en el que tomaron parte “las señoras Campos y Carretero y los señores Cagigat, Guallar y Moya”. Desde 1873, ya viuda, fue inspectora de alumnas (con sueldo de 750 pesetas anuales, que más tarde subió a 1000) de la ENM, cargo al que renunció en 1878 y que retomó en 1879. Falleció en 1885. En una noticia sobre su muerte aparece como profesora de piano e inspectora de alumnas de la ENM, “tan distinguida por su talento como por sus virtudes”.

Bibliografía: RCSM: *Expedientes personales*: Josefa Pieri; Leg. 1/12, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 24-2-1885; *Libro del parte mensual... 1831*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 255. *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, N° 9834, 23-2-1885; *Diario de Madrid*, N° 296, 23-8-1844; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 715, 16-10-1849; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 838, 26-2-1853; *Eco del Comercio*, N° 570, 12-7-1944; *El Español*, N° 987, 10-9-1847; *Gaceta de Madrid*, N° 124, 14-10-1830; *Gaceta Literaria y Musical de España*, N° 6, 12-11-1843; *Gaceta Literaria y Musical de España*, N° 13, 3-1-1844; *El Heraldo*, N° 97, 4-10-1842; *El Heraldo*, N° 607, 6-6-1844; *El Heraldo*, N° 631, 3-7-1844; *La Iberia Musical y Literaria*, Año IV, N° 18, 2-3-1845.

**Pintado y Cabrero, Carlota.** Compositora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1883, 2º premio de piano en 1884 y 1º en 1885. Publicó en el Álbum Musical de *La España* la obra *Gumersinda. Polka elegante*, en dos entregas en 1887.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1884 a 1885...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* *La Correspondencia de España*, Año XXXVI, N° 9952, 21-6-1885; *La España*, Año II, N° 20, 28-4-1887; *La España*, Año II, N° 21, 7-5-1887.

**Plañol/Plañol, Antonia.** Cantante. Fue una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio, alumna entre 1831 y 1835. Hija del escultor Rafael Plañol y hermana de un empleado de la casa de la Moneda. Fue contralto en los teatros del Príncipe y de la Cruz entre 1836 y 1838, y en el del Circo desde 1843. Actuó en varias provincias de Andalucía en 1841 y en Alicante y Murcia en 1847. Abandonó los escenarios al contraer matrimonio con el guitarrista Antonio Cano, cantando desde entonces puntualmente.

Bibliografía: RCSM: *Actas del claustro 1830-1868*, años 1831-1835; Leg. 1/12, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 257. *La Discusión*, Año II, N° 512, 27-10-1857; *Gaceta de Madrid*, N° 124, 14-10-1830; *La Guardia Nacional*, Año VII, N° 1994, 13-6-1841; *El Heraldo*, N° 1420, 3-2-1847.

**Ponsa, M<sup>a</sup> Luisa** (Barcelona, 1878-Barcelona, 1919). Pianista, compositora. Estudió en París y a su vuelta a Barcelona, con dieciséis años, comenzó a trabajar como concertista y profesora. Fundó el Institut Musical de Catalunya. Fue colaboradora de las revistas *Feminal* y *Catalana*. Firmaba sus obras con el pseudónimo de M. L. d'Órsay. Obras:

- *Carmina*, one-step, para piano.
- *Crépuscule*, valse lente chantée, para piano, Madrid, Unión Musical Española (UME); Barcelona, Editorial Boileau. En la BNE se conservan partitura y grabación sonora. Grabaciones: Barcelona: Compañía del Gramófono, 1917. Intérpretes: orquesta del Gramophone; Director: Gelabert.
- *Himno a Cataluña*.
- *Lorge*, fox-trot, para piano.
- *Lo Lliri blanch*, para voz y piano. Texto de Jacint Verdaguer, publicada en *Feminal*. *La Il·lustració Catalana*, N<sup>o</sup> 118, 25-2-1927.
- *Mis pequeños amigos*. Colección de bailes fáciles para piano (en tonos naturales), Madrid-Barcelona, Ildefonso Alier, para piano.
- *My Darling*, para voz y piano. Texto de M. Alupo. 1916.
- *Nuit bleu*, valse lente chantée
- *Somni divi*, para voz y piano, autor del texto: T. de Dalmasés, Barcelona, Taller de Grabación de Música José M. Parés.
- *Suite Española*, para piano.
- *Valse Galante*, style Romantique, para piano, dedicada a Enrique Vázquez de Aldama, Barcelona, A. Boileau y Besnasconi.
- *Valse Poétique por piano*, Ildefonso Allier, 1918.

Bibliografía: Alonso, C.: "Ponsa, María Lluisa", en *DMEH*, Vol. 8, 2001, p. 896; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras...", p. 428.

**Porta de Barraca, Encarnación**. Compositora. Se conserva una *Canción Improntu* de su creación en el archivo del RCSM.

Bibliografía: RCSM: *Currillo. Canción Improntu* (signatura 4/711).

**Portuondo, Beatriz** (?-Madrid, 1862). Cantante. Según Carmena, fue alumna del Conservatorio. Tuvo una brevísima carrera. Debutó en el Teatro de la Zarzuela en septiembre de 1861, falleciendo en febrero de 1862. Fue socia de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos.

Bibliografía: AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862...* Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*, pp. 779-780.

**Pozo y Martínez, Joaquina** (Madrid, 1856-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1873, 2<sup>o</sup> premio en 1874 y 1<sup>o</sup> en 1875, con Zabalza. Se presentó al concurso que un aficionado propuso para alumnas de piano y que ganaron Elvira Cebrían y Soledad Arroyo. Ganó el concurso convocado por El Fomento de las Artes los años 1872, 1873, 1874 y 1875. En 1878 solicitó ingresar como auxiliar o como repetidora de piano. Fue nombrada repetidora en 1882, ejerciendo hasta 1896. En la *Memoria* de 1892 aparece que su nombramiento como repetidora fue en 1878, pero numerosos documentos aluden a que fue en 1882, incluyendo una solicitud presentada por ella misma. Podría ser una errata en la *Memoria*, o bien que fuera

nombrada en 1878 y en 1882 se le asignaran alumnas. Participó en conciertos, como varios organizados en El Fomento de las Artes en 1879 y en 1881. En uno de ellos participaron Luisa Hoefler y Dolores Recio entre otros, interpretando Joaquina Pozo el 6º concierto para piano de Herz. En otro actuó junto a Consuelo Rosell y Luisa Vega.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1883, 1884, 1888, 1894, 1895*; Legs. 21/45, 24/2, 26/13, 27/71, 28/74, 30/8; *Libros clase 1888-1889, 1894-1895*; *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875...*; Documentación de J. de Monasterio, 3/546: 18-1-1896; *Memoria acerca...1892*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 9-7-1875*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 310. *La Correspondencia de España*, Año XXXII, Nº 8477, 7-6-1881; *La Época*, Año XXXI, Nº 9629, 14-4-1879; *El Globo*, Año VII, Nº 1980, 21-3-1881.

**Preciados Manescrau, Cecilia** (ca. 1850-¿?). Compositora. Hija del profesor José Preciados Fourniers. Compuso en 1867 la zarzuela *Conde de Viento Negro*, con letra de su padre.

Bibliografía: González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”, p. 429; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 261. *Revista y Gaceta Musical*, Año I, Nº 40, 6-10-1867.

**Pretel, Matilde**<sup>13</sup> (Valencia, 1874-Madrid, 1965). Cantante. Estudió en el conservatorio de Valencia. Parece que fue alumna particular de Dolores Bernis, con la que participó en su Sociedad de Conciertos. Fue una importante figura del género chico, consagrándose como diva de la zarzuela en 1894 en el Teatro Eslava con *El tambor de granaderos*. En 1899 se anunciaba su paso a la ópera, pero en distintas biografías o en la reseña sobre su muerte no hay alusiones a tal circunstancia. Sí lo hizo en los conciertos de Bernis. Tuvo compañía propia de zarzuela junto a Bonifacio Pinedo. Se retiró a los 43 años.

Bibliografía: Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*, p. 236; Casares, E.: “Pretel, Matilde”, en *DMEH*, Vol. 8, 2002, p. 939. *ABC*, Nº 19419, 28-11-1865; *Actualidades*, Año I, Nº 22, 22-10-1901; *La Época*, 4-1-1899, Año LI, Nº 17448, 4-1-1899; *El Imparcial*, Año XXXII, Nº 11360, 7-12-1898; *El País*, Año XIII, Nº 4311, 29-4-1899.



13 Imagen tomada de *Actualidades*, Año I, Nº 22, 22-10-1901.

- Proto y Carmena, Isabel** (1854-¿?). Compositora. Estudió con Teresa Roaldés y contrapunto y fuga, instrumentación y órgano con Ildefonso Jimeno de Lerma. Fue una de las creadoras más prolíficas de este periodo. La mayoría de su producción es de género religioso. En una biografía publicada por *La Correspondencia Musical* cuando contaba con treinta años se destaca su formación, su dedicación al estudio y sus “ideales religiosos”. En 1882 ganó el primer premio de un concurso de composición celebrado en Salamanca con motivo del centenario de Santa Teresa, quedando en segundo y tercer puesto dos hombres. Además de otras obras en este archivo, en un álbum de salón conservado en el RCSM figuran piezas suyas junto a otras de Dolores González, Gounod, Krüger, Adolfo de Quesada, Wagner, Chopin, Godefrid, D. Zabalza, T. Power, J. Leybach, G. Lange, J. Blasco, A. Peña y Goñi, M. Marqués y P. Sarasate. Además, en la BNE se conservan más de cien piezas, la mayoría manuscritas. Entre ellas, se encuentra una *Misa* a grande orquesta, compuesta en 1889 y presentada a la Exposición Universal de Chicago en 1893. Algunas de sus obras son:
- *Andante con variaciones*, para piano, op. 13, 1874.
  - *Ave María*, a solo o a coro, órgano y contrabajo, 1885.
  - *Beatus vir*, a tres voces, coro y orquesta, 1887.
  - *Benedictus a dúo y órgano*, 1888.
  - *Bone pastor, motete*, a tres voces y orquesta, 1879.
  - *Caedet, lección segunda del oficio de difuntos*, para tiple, contralto, tenor, bajo, contrabajo y órgano, op. 54, 1879.
  - *Caedet*, a coro, órgano y contrabajo, 1891.
  - *Cántico a Santa Cecilia*, para coro.
  - *Credidi*, para tres voces, flauta, oboe, órgano, violoncello y contrabajo, op. 40, 1876.
  - *Ecce panis*, tres voces, flauta, oboe, órgano, violoncello y contrabajo, op. 42, 1877.
  - *Ecce panis*, motete a dúo (tiple o tenor, bajo y órgano), 1886.
  - *Gozos a San Francisco de Asís*, a tres voces, órgano y contrabajo, op. 71, 1881.
  - *Gradual a grande orquesta*, solista y coro, 1885, instrumentada en 1889.
  - *Gradual para las festividades de María Santísima que se celebren desde Navidad hasta la Purificación*, para soprano, tenor, bajo, flauta, oboe, cornetín, contrabajo y órgano, 1885.
  - *Hablado*, a cuatro voces, órgano y contrabajo, op. 35, 1876.
  - *Hablado* a cuatro voces, coro, órgano, contrabajo y fígle, op. 102, 1884.
  - *Letanía a la Santísima Virgen*, a tres voces con acompañamiento de piano u órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1884
  - *Letrilla al Santo Ángel*, para voces órgano, piano o armonium, op. 65, 1881.
  - *Letrillas con versos de Santa Teresa*.
  - *Letrilla para las misiones*, op. 83, 1883.
  - *Libera me*, a cuatro voces, órgano y contrabajo, op. 47, 1877.
  - *Misa* a tres voces, órgano y contrabajo, 1884.
  - *Misa* a grande orquesta y voces masculinas, 1889. Premiada con una medalla de mérito especial en la Exposición de Chicago de 1893.
  - *Misa sencilla y breve* a dúo y órgano, 1886.
  - *Miserere sencillo*, para dúo y órgano, 1890.

- *Motete*, a tres voces, flauta, oboe, cornetín en sol, órgano y contrabajo, op. 26, 1876.
- *Motete* a voces solas al Santísimo Sacramento, Casa Dotesio.
- *Nocturno* para dos pianos, dedicado a la Excm. Sra. Duquesa de Montoro.
- *Nocturno* para piano y órgano expresivo.
- *Nocturno* para piano en mi bemol mayor, Madrid, ¿op. 60?, Calcografía de J. Lodre, s/f.
- *O salutaris*, a 3 voces solas, op. 14, 1875.
- *O salutaris hostia*.
- *Ofertorio*, para corno inglés, flauta, órgano y contrabajo, op. 73, 1881.
- *Ofertorio* para corno inglés o violocello, órgano y contrabajo, 1885.
- *Ofertorio*, andante para corno inglés, contrabajo y órgano, 1886.
- *Ofertorio*, andante para corno inglés, contrabajo y órgano, 1886 [otro].
- *Ofertorio* para orquesta, 1890.
- *Ofertorio*, andante con variaciones, para violoncello, órgano y contrabajo, op. 84, 1882.
- *Pane lingua*, para tres voces y orquesta, op. 41, 1876.
- *Pane lingua*, para voces y orquesta, 1896.
- *Requiescant in pace*, para 4 voces, coro, violín y bajo, op. 56, 1879.
- *Salve*, a dúo, órgano, oboe y contrabajo, 1885.
- *Salve en honor a Nuestra Señora de Lourdes*, para voces y órgano o piano, 1895.
- *Santo Dios*, a tres voces, órgano y contrabajo, op. 93, 1883.
- *Scherzo* para piano a cuatro manos, 1878.
- *Scherzo* con orquesta, ofertorio, op. 50, 1878.
- *Secuencia de San Francisco de Asís*, para orquesta.
- *Stabat mater*, a tres voces, flauta, oboe, órgano y contrabajo, op. 77, 1882.
- *Tantum ergo*, para tres voces, flauta, oboe, cornetín en si bemol, 2 violines y contrabajo, op. 28, 1876,
- *Tota pulchra*, a tres voces, coro y orquesta, 1893.
- *Vespertina*, melodía para órgano expresivo y piano, dedicada a Ildefonso Jimeno, 1885.
- *Villancico*, para tiple, tenor, bajo, flauta, oboe, contrabajo y órgano, op. 26, 1875.
- *Villancico* a tres voces, órgano, flauta, oboe y contrabajo, 1882.
- *Villancico* a tres voces y órgano, 1896.
- *Villancico* sencillo para voces de niños.

Bibliografía: BNE. RCSM: 1/1590; Leg. 18/582. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: "Catálogo de compositoras..."; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*; Vega, A.: "Compositoras españolas: apuntes...". *La Correspondencia Musical*, Nº 207, 18-12-1884; *Crónica de la Música*, Año V, Nº 216, 8-11-1882.

## Q

**Quílez Pena de Tapia, Amelia.** Arpista. Alumna de la ENM, ganó accésit de arpa en 1887, 2º premio en 1888 y 1º en 1890, con Dolores Bernis. Siendo alumna, participó en una sesión de la Liga Madrileña contra la Ignorancia celebrada en la ENM.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1889 a 1890...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* *El Día*, Nº 2164, 16-5-1886.

**Quintanilla y Fábregas, Elena.** Intérprete de armonium, pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1879 y 1º en 1880 con Mendizábal, 2º de armonium en 1882 y 1º en 1883, con López Almagro. Actuó en el concierto de prueba del Salón Romero. Fue profesora de armonium en la AEM desde 1884. En una velada de la Asociación interpretó un vals que le había dedicado su maestro López Almagro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...* Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal...* 12-7-1880. *El Correo Militar*, Año XVI, Nº 2741, 10-11-1884; *El Día*, Nº 1644, 7-12-1884; *El Liberal*, Año VI, Nº 1746, 25-4-1884.

**Quintero Calé, Emilia** (A Coruña, 1864-1934). Pianista. Hija de la conocida periodista y poetisa Emilia Calé y Torres de Quintero. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1883 y 1º en 1884, con Zabalza. Este le dedicó la pieza para piano *Idilio, un dulce sueño*; y a mano su habanera *La Isla*: “A la gran concertista no puede ser otra que la simpática Emilia Quintero su maestro el autor, 15-10-1887”. Debutó en el Liceo Piquer con once años. En 1882 ya era conocida como “laureada pianista”, había sido nombrada socia honoraria del Liceo Benavent y era colaboradora de *La Correspondencia Musical*. Residente en Coruña, se trasladó a Madrid. Desarrolló una importante carrera como concertista en España y Portugal. Tocó con Sarasate. Entre otros, destacamos algunos conciertos. En 1883 tocó el *Concierto nº 1* para piano y orquesta de Mendelssohn con la orquesta de la Unión Artístico Musical, bajo la dirección de Espinosa. En 1884 participó en el concierto de prueba para la inauguración del Salón Romero. En 1892, en el mismo lugar, tocó junto a María Luisa Chevallier, Gloria Keller y Julio Francés, interpretando una *Rapsodia húngara* de Liszt, la *Sonata nº 14* de Beethoven y un *Adagio* de Schubert. Sobre este acto podemos leer en *El Álbum Ibero Americano*: “Emilia Quintero, que ha dado brillantes conciertos en Portugal, en Navarra, acompañada de Sarasate, y en Galicia, país de su cuna, es una gran artista en la cual se admiran el talento y la sencillez unidos. Siéntase al piano sin rodearse del aparato de que se rodean los concertistas; es tan espontáneo en ella producir armonías como cantos el ruiseñor”. En 1898 tocó en el Salón Montano varias piezas traídas de Estados Unidos y que dio a conocer en Madrid, según *El Álbum Ibero Americano*. Eran un *Estudio* de Clementino de Machio y un *Scherzo* de C. del Ponte; también intervino Gloria Keller. Participó en alguna de las veladas que organizaba la familia de esta arpista. En 1909 participó en la Exposición Regional que se celebró en Santiago de Compostela. En 1911 realizó una gira por Cuba y más adelante se instaló en Nueva York, donde fue maestra de Joaquín Nin Culmell. Tras la Primera Guerra Mundial regresó a Madrid, continuando su actividad concertística y docente.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Losada, C.: *Mujeres pianistas en Vigo...* *El Álbum Ibero Americano*, Año X, Nº 18, 14-5-1892; *El Álbum Ibero Americano*, Año XVI, Nº 36, 7-10-1898; *La Correspondencia Musical*, Nº 71, 10-5-1882; *La Correspondencia Musical*, Nº 89, 13-9-1882; *La Iberia*, Año XXX, Nº 8146, 11-2-1883; *El Liberal*, Año VI, Nº 1746, 25-4-1884; *El Liberal*, Año XIV, Nº 4685, 19-4-1892; *La Última Moda*, Año V, Nº 228, 15-5-1892.

## R

**Ramírez Maroto, Adela** (1842-1916). Profesora. Hija de un clarinetista del real cuerpo de guardias de corps, comenzó a estudiar con él. Alumna del Conservatorio, ganó primer accésit de piano en 1856, 2º premio 1857 y 1º en 1858, con Miró. Participó activamente en los conciertos organizados en el centro mientras era alumna. Solicitó una plaza de auxiliar. Fue nombrada como tal en la clase de piano en abril de 1875, con sueldo de 1000 pts. anuales. Renunció meses después por contraer matrimonio. Según Saldoni, dio clases en el Conservatorio como repetidora dos años, dejándolo porque sus clases particulares no le dejaban tiempo. En las noticias sobre su muerte aparece como viuda de Samaniego, sin alusiones a su carrera.

Bibliografía: RCSM: Legs. 11/67, 12/41, 22/14, 22/39; *Expedientes personales*: Adela Ramírez Maroto; *Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 30-9-1875, 8-10-1875. Dulín Íñiguez, Ana: "Ramírez Maroto, Adela", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 30; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 220-221; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... La Época*, Año LXVIII, N° 23736, 15-11-1916; *Gaceta de Madrid*, 28-11-1856; *El Globo*, Año XLII, N° 14081, 16-11-1916.

**Ramírez Sánchez del Campo, Amalia** (1836-1918). Cantante. Saldoni afirma que nació en 1836; Barbieri que fue en 1840 y Cotarelo que en 1835. Alumna del Conservatorio. Antes de ingresar en este en 1848 por consejo de su maestro Iradier, ya que tras la muerte de su padre la familia quedó sin recursos, ya era una niña prodigio conocida en salones de varias ciudades, cantando y acompañándose con la guitarra. En el Conservatorio fue alumna además de Valldemosa y Saldoni. Era conocida como la perla del Conservatorio y después como la perla de la zarzuela. Aún estudiante, en 1850 participó en *La Straniera*, de Bellini, en el Teatro del Real Palacio. En 1852 y 1853 fue profesora repetidora con sueldo del Conservatorio, ocupando la vacante dejada por Amalia Inglés. Fue obligada a renunciar al ser contratada en el Teatro del Circo en 1853, donde debutó en 1854 con *El dominó azul*, de Arrieta, quien al parecer era un gran admirador suyo y escribió algunas obras para ella. Protagonizó *Marina* en su estreno. Estuvo en esta compañía hasta 1857 y volvió en 1861. En 1857 fue a cantar a América y actuó en otros teatros de España. En 1862 abandonó la escena al contraer matrimonio con un médico de Málaga. Reapareció en 1870 escriturada en Milán como primera tiple de ópera con el nombre de Amalia Roldán y en la temporada 1870-1871 en el Teatro Real con su nombre. Parece que se retiró ese mismo año.

Bibliografía: RCSM: Leg. 7/51; 8/63, 9/20, 19/85, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; *Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*, sesiones de 25-8-1852, 14-8-1853. Asenjo Barbieri, F.: *Biografías y documentos...*, p. 393; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 600; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, pp. 448-453; Reverter, Arturo: "Ramírez Sánchez del Campo, Amalia", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 31; Soriano, M.: *Historia de la música española...*; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Entreacto*, Año II, N° 22, 29-4-1871.

**Ramos, Trinidad** (1835-1863). Cantante. Alumna del Conservatorio. Hija de Felipe Ramos, que había sido contador del Teatro Real y que, según Cotarelo, pudo interceder para que

la joven hiciera en él su primera aparición en 1854. Marchó a Italia en 1855 para perfeccionarse, estudiando en Milán con Lampeti. Actuó en varios teatros italianos, pasando luego a Londres, desde donde partió a Nueva York, disfrutando de un gran éxito. Luego actuó en La Habana. Regresó a España, actuando desde diciembre de 1859 en el Teatro Real, sin contrata. Sustituyó a la primera tiple de la compañía de la Zarzuela, cantando junto a Tamberlick, lo que le valió ingresar en ella la temporada de 1860-1861, cambiando de género. Permaneció allí la siguiente temporada, pero en la de 1862-1863 se fue al Teatro del Circo, formando parte de la Sociedad junto a Arrieta y García Gutiérrez. Era socia de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, en cuyos conciertos participaba. En 1862 cayó enferma y a principios de 1863 falleció. Su muerte provocó el cierre del Circo, según Cotarelo por las pérdidas, por la mala administración y, sobre todo, por la enfermedad y muerte de Trinidad Ramos, “una de las columnas de la empresa por su mérito y por lo muy querida que era del pueblo de Madrid”.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: *Anuario de la Sociedad..., 1860 a 1861, 1862 a 1863*. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 430; Reverter, A.: “Ramos, Trinidad”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, pp. 38-39; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 41; Turina, J.: *Historia del Teatro...*; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del...*

**Recio y Fernández, Dolores** (Madrid, 1856-¿?). Profesora, pianista. Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1868 con Pinilla y 2<sup>o</sup> de piano en 1876 con Mendizábal. Según Saldoni, hacia 1880 era profesora en El Fomento de las Artes. En 1879 participó en una velada de dicha sociedad, tocando una fantasía sobre motivos de *La Traviata*, en la que también actuaron Luisa Hoefler y Joaquina Pozo.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868*; Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1876*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 24; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... La Época*, Año XXXI, Nº 9629, 14-4-1879.

**Reina y Muñoz, Leonor**. Cantante. Ganó 1<sup>er</sup> premio de declamación lírica en 1892, accésit de canto el mismo año y 2<sup>o</sup> premio en 1893 con Carolina Casanova en ambas asignaturas. Formó parte de compañías de ópera al menos en Zaragoza, en Sevilla y Barcelona entre 1894 y 1897.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1891 a 1892..., 1892 a 1893...* *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14310, 11-4-1897; *La Iberia*, Año XLIV, Nº 14819, 10-4-1897; *El Liberal*, Año XVI, Nº 5464, 19-9-1894.

**Renovales Purcalla, Esperanza**. Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de piano en 1887 y 1<sup>o</sup> en 1889 con Zabalza, y 1<sup>o</sup> de armonía en 1888 con Campo. Fue nombrada repetidora en noviembre de 1892, para cuando fueran necesarios sus servicios. Parece que no llegó a dar clase en el centro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1888 a 1889...*; Leg. 30/47; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Rentas, Dolores**. Alumna de la ENM. Comenzó sus estudios con José Ramiro de la Puente, marqués de Alta Villa, y continuó con Carolina Casanova, ganando 2<sup>o</sup> premio de canto en 1897. Recibió varias ayudas para continuar sus estudios en 1895, 1896 y 1897. La última la perdió en diciembre de este año por no haber asistido a

clase en lo que llevaban de curso. Aún estudiante, en 1896, participó en una velada en el Círculo de la Unión Francesa, junto a su hermano José, también alumno de la ENM, y otra en el Ateneo en una conferencia impartida por Pedrell.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música...1896 a 1897...*; Legs. 32/14, 32/48, 32/73, 33/7. *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 13996, 1-6-1896; *La Época*, Año XLVIII, N° 16441, 10-3-1896.

**Revuelta, Guadalupe.** Arpista de la orquesta del Teatro Real en 1850. Esposa de Pedro Sarmiento, primer flautista de la misma orquesta y profesor del Conservatorio. Padres de Teresa Sarmiento, alumna y profesora de la ENM.

Bibliografía: Diana, M. J.: *Memoria histórico-artística... El Clamor Público*, N° 1948, 20-11-1850.

**Rey, Consuelo del.** Pianista, profesora. Dirigió la primera escuela de música para niñas creada en Valencia en 1868. Ruiz de Lihory la confunde con Elisa del Rey cuando afirma que actuó en un concierto organizado por la Asociación de Escritores y Artistas en la ENM en 1880.

Bibliografía: Fontestad, A.: *El Conservatorio de música de Valencia...*; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 388; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 274.

**Rey y Fernández, Elisa del** (Sevilla, 1861-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó en 1880 1<sup>er</sup> premio de armonía con Galiana y 1<sup>o</sup> de piano con Compta. En 1880 participó en las funciones organizadas por la Asociación de Escritores y Artistas con Sarasate, interpretando en una *La última esperanza* de Gottschalk. Aún estudiante participó en varios conciertos. En 1883 ganó una de las pensiones concedidas por el Ministerio de Fomento para perfeccionar sus estudios en el extranjero. Le fue ampliada gracias a los informes de Mathias, su profesor en París, y Gounod. Tras su vuelta tocó en el Conservatorio en una función, interpretando obras de Beethoven y Liszt. Durante su estancia en París dio varios conciertos con gran éxito, en alguno de ellos junto a Gayarre y el marqués de Alta Villa, apareciendo inmejorables críticas en la prensa. En la capital francesa coincidió con Bretón quien, aunque contrario a las pensiones, manifiesta que la joven tenía una “admirable disposición” y escribe acerca de varios encuentros. Se dedicó a la interpretación y a la docencia. Presentó a sus alumnas a los exámenes libres de la ENM, apareciendo en prensa y siendo felicitada por los resultados obtenidos. En 1906 era la profesora de piano de la Unión Ibero-Americana. El mismo año fue nombrada auxiliar provisional de música de la Escuela Normal de Maestras. En 1909 se encontraba entre las aspirantes a una plaza de profesora auxiliar de música en la misma. En 1911 ocupaba una plaza de auxiliar provisional de música de la Escuela Modelo de Párvulos agregada a la Normal Superior de Maestras de Madrid, vacante por haber sido cesada Asunción Mejuto. En 1912 fue nombrada interina en la Escuela del hogar y profesional de la mujer, profesora de música por concurso en 1913, y de nuevo en 1915. Allí tuvo sucesivos nombramientos hasta ser declarada excedente en 1925.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/97; “Varios” (Rollo 20). AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*, *Tomo II...* ABC, Año XXI, N° 7140, 19-11-1925; *La Correspondencia Musical*, N° 118, 5-4-1883; *Crónica de la Música*, Año IV, N° 153, 24-8-1881; *El Día*, Año XIX, N° 6477, 9-5-1898; *La Dinastía*, Año II, N° 257, 13-3-1884; *La Época*, Año XXXVIII, N°

12340, 28-11-1886; *La Época*, Año LXXVII, Nº 26802, 18-11-1925; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XVIII, Nº 770, 24-10-1906; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXI, Nº 922, 10-2-1909; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXI, Nº 938, 5-5-1909; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXIII, Nº 1093, 15-7-1911; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXIV, Nº 1137, 20-3-1912; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXV, Nº 1197, 14-5-1913; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXVII, Nº 1320, 22-9-1915; *El Globo*, Año VI, Nº 1623, 27-3-1880; *El Globo*, Año IX, Nº 2690, 5-3-1883; *El Globo*, Año, XXII, Nº 11037, 1-3-1906; *Guía Oficial de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, años 1922, 1924 y 1925; *Heraldo de Madrid*, Año XXVI, Nº 9057, 18-9-1915; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIX, Nº 6, 15-2-1885; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIX, Nº 16, 30-4-1885; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXX, Nº 6, 15-2-1886; *El Imparcial*, Año XVIII, Nº 6026, 11-3-1884; *El Liberal*, Año XVI, Nº 5440, 26-8-1894; *El Liberal*, Año II, Nº 300, 27-3-1880; *El Liberal*, Año V, Nº 1361, 8-4-1883; *El Liberal*, Año XIII, Nº 4384, 21-6-1891; *El Salón de la Moda*, Año I, Nº 7, 7-1-1884; *El Siglo Futuro*, Año V, Nº 1196, 3-7-1911; *El Siglo Futuro*, Año VII, Nº 2510, 9-5-1913; *El Siglo Futuro*, Año XIII, Nº 4067, 21-6-1920.

**Reynel y Corona, Emilia** (Madrid, 1848-?). Cantante. Ingresó en el Conservatorio en 1865, abandonándolo en 1869 y volviendo a matricularse en 1875, obteniendo 2º premio de canto en 1876 y 1º en 1877, con Inzenga. Gracias a este fue contratada en Lisboa. Cantó con gran éxito como *prima donna* en compañías de ópera de toda España. Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1876, 4-7-1877*. Matía, I.: *José Inzenga...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 370.

**Rivas, Teresa.** Cantante. Es posible que fuera alumna del Conservatorio. Fue una de las principales cantantes de zarzuela. También participó en los bufos de Arderius. Bibliografía: Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: *Francisco Asenjo Barbieri: 2...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 126.

**Roaldés, Teresa** (Toulouse, Francia, 1817-Toulouse, 1900). Arpista, profesora, compositora. Nacida en Francia, pertenecía a una distinguida familia, tocando el arpa por afición. Problemas económicos la obligaron a dar conciertos, obteniendo un gran éxito. Llegó a Madrid en 1849, siendo ya conocida como “la grande arpista”. El mismo año quiso dar un concierto en el Liceo Artístico y Literario. Dada la prohibición de hacerlo para los que no fueran socios, varios de estos, entre los que se encontraban Sofía Vela de Arnao, Matilde Díez, Zorrilla, Rubi, Romea o Latorre intercedieron por ella para que lo hiciera. Así sucedió, dando varios. En 1850 fue recibida en audiencia real. Pronto se integró en la vida musical madrileña, participando en numerosos conciertos y veladas e impartiendo clases, actividades que mantuvo toda su vida. Entre sus alumnas particulares estuvieron Josefa Mora e Isabel Protá y Carmena. En 1850, al inaugurarse el Teatro Real, ya formó parte de su orquesta. También tocó en la Sociedad de Conciertos. Sus apariciones en todo tipo de conciertos, en orquesta y como solista, eran siempre celebradas en la prensa. Entre muchos ejemplos, uno de 1849 publicado en *La Esperanza*: “La señorita Roaldés, cuya destreza y finísima pulsación en el harpa enajena a cuantos la oyen, estuvo tan feliz en las piezas que ejecutó, que al fin se vio precisada a salir a repetir la patética marcha militar de su composición, que nadie se contentó con oír una sola vez”. Fue nombrada profesora de arpa del Conservatorio en marzo de 1857, al reinstaurarse esta clase, suprimida desde el cese de Josefa Jardín en 1846. En 1868 fue declarada

excedente, volviendo a su plaza en 1875. Se jubiló en 1882. Entre sus alumnas en el centro destacaron María Landi, Isabel Espeso y Encarnación Medina. Fue socia de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Fue también profesora de las infantas doña Isabel, doña Pilar, doña Paz y doña Eulalia. Su hermano fue sacerdote y profesor de francés de la infanta Isabel. Mantuvo una gran amistad con Monasterio, quien, según Subirá, decía de ella: “Doña Teresa fue una dama encantadora por la espiritualidad y la cultura, pero sumamente fea, pero su amenísima conversación superaba a los privilegios que hubieran podido tener algunas mujeres tan feas como ella”. Escribió *Ejercicios para el arpa sacados del gran método de Bochsa* y compuso algunas obras, como la *Marcha militar* que interpretó en el Liceo Artístico y Literario en 1849.

Bibliografía: BMAM. RCSM: Leg. 19/51, 22/44; *Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*, sesión de 5-11-1854; *Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 10-6-1877. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 10-2-1875; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1860 a 1861... 1861 a 1862*. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Pérez Galdós, B.: *Episodios Nacionales. Cuarta serie...*, p. 117; Pérez Gutiérrez, M.: “Roaldés, Teresa”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 232; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Subirá, J.: *Historia de la música...*; Subirá, J.: “Una arpista...”; Turina, J.: *Historia del Teatro... El Artista*, Año I, Nº 2, 15-6-1866; *El Artista*, Año I, Nº 11, 22-8-1866; *El Clamor Público*, Nº 1447, 15-3-1849; *El Clamor Público*, Nº 494, 30-3-1862; *Correo de los Teatros*, Año I, Nº 8, 12-1-1851; *Correo de los Teatros*, Año II, Nº 9, 25-1-1852; *La Correspondencia de España*, Año XXIX, Nº 7326, 12-1-1878; *La Correspondencia de España*, Año XXXV, Nº 9608, 12-7-1884; *La Correspondencia Musical*, Nº 207, 18-12-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 395, 15-6-1849; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 632, 12-3-1862; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXIV, Nº 3, 3-1-1872; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXVI, Nº 243, 31-8-1874; *La Discusión*, Año XVIII, Nº 1402, 17-5-1873; *La Época*, Año I, Nº 39, 17-5-1849; *La Época*, Año I, Nº 64, 16-6-1849; *La Época*, Año XXIX, Nº 9119, 4-11-1877; *La Escena*, Año II, Nº 23, 22-4-1866; *La España*, Año II, Nº 316, 25-4-1849; *La Esperanza*, Año V, Nº 1410, 2-5-1849; *La Esperanza*, Año V, Nº 1421, 15-5-1849; *La Esperanza*, Año V, Nº 1423, 18-5-1849; *La Esperanza*, Año IX, Nº 2660, 27-6-1853; *Gazzetta Musicali di Milano*, Año II, Nº 23, 8-6-1843; *El Heraldo*, Nº 2133, 5-5-1849; *El Heraldo*, Nº 2440, 7-5-1850; *La Ilustración*, Nº 7, 14-4-1849; *El Observador*, Año IV, Nº 1260, 28-11-1851; *El Popular*, Año IV, Nº 898, 5-5-1849; *El Popular*, Año IV, Nº 909, 18-5-1849; *El Popular*, Año V, Nº 1196, 23-4-1850; Villar, Rogelio: “Artistas españolas: Vicenta Tormo”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXIII, Nº 14, 15-4-1919.

**Roca, Gabriela**<sup>14</sup> (Madrid, 1859-¿?). Cantante. Alumna de la ENM. Debutó en el Teatro Apolo en 1874. Actuó después en el Eslava y en Lisboa. Posteriormente fue a Málaga, en una compañía junto a Elisa Zamacois y Obregón. Luego cantó en Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo. Tras volver de América alternó los teatros de la Zarzuela (donde actuó con Dolores Cortés y Dolores Franco), el Príncipe Alfonso y el Apolo, con algunas salidas a provincias. Se retiró un tiempo en Buenos Aires, volviendo a la escena con *La Dolores*, de Bretón.

Bibliografía: González Peña, M. L.: “Roca, Gabriela”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 241. *La Correspondencia Musical*, Nº 179, 5-6-1884.

14 Imagen tomada de *La Correspondencia Musical*, Nº 179, 5-6-1884.



**Rodajo de García, Teresa** (ca. 1817-¿?). Alumna externa desde el primer año de existencia del Conservatorio. Estudió en el centro entre 1831 y 1833, aunque Saldoni la sitúa en él, erróneamente, hacia 1850. Era prima de Josefa Jardín, profesora de arpa en el centro, que la nombró su sustituta en caso de ausencias en 1839. Figura en la versión de 1841 del *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* bajo el epígrafe de alumnos que eventualmente ejercen la profesión en funciones, lecciones, etc. con unos ingresos aproximados de 6000 reales anuales. Perteneció a la sección de música del Museo Lírico, Literario y Artístico de Madrid, en cuya apertura se interpretó una sinfonía de su composición en 1842. Fue socia del Liceo Artístico y Literario. Además de actuar en otras veladas, era recordada por la calidad de las que organizaba en su casa, a las que asistían, entre otros, Luisa Hoefler y Jardín, Espín, Oudrid, Inzenga o Monasterio, y en las que se tocaban obras de Haydn, Bach, Mozart y Beethoven.

Bibliografía: RCSM: *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837; Índices de alumnos externos gratuitos 1830-1837*; Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; Expediente personal Josefa Jardín, Leg. 0/715; *Libro del parte mensual....1831*. Molina, J. L.; Molina, M. B.: *María Manuela Oreiro...* Pérez Sánchez, A.: *El Liceo Artístico y Literario...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, 283; Sobrino, R.: "Rodajo, Teresa" en *DMEH*, Vol. 9, 2002, pp. 247-248. *El Eco del Comercio*, N° 2941, 19-5-1842; *La España Artística*, Año II, N° 21, 22-3-1858; *La Iberia Musical*, Año I, N° 21, 22-5-1842; *La Libertad*, Año X, N° 2554, 27-5-1928.

**Rodoreda, Cecilia**. Compositora. Estudió en la Escuela Municipal de Barcelona, que dirigía su padre. Publicó *Al Niño Jesús. Villancico a dos voces iguales y bajo ad libitum*, Barcelona, Jomes y Hereu, 1891.

Bibliografía: Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*

**Rodríguez, Adela/Adelaida**. Cantante, contralto de zarzuela. Alumna del Conservatorio. Obtuvo una pensión en 1861 de 2000 pts. anuales que perdió en 1862 al ser escriturada en el Teatro del Circo. En 1862 participó en un concierto organizado por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos celebrado en el Conservatorio.

Hacia 1880 actuaba en teatros de Lisboa y Oporto.

Bibliografía: RCSM: Legs. 14/ 10; 14/77, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 16-10-1861, 31-10-1862, 22-9-1862; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Matía, I.: *José Inzenga...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 287.

**Rodríguez, María Luisa.** Compositora. Se conserva *Paquita*, polka-mazurka para piano (Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1899), dedicada a sus padres. Esta pieza figura en un *Álbum de salón* con obras de Julia Ruiz, Mercedes de Arguila, Carmina Durán, Angelina Kolb, Llanos, Pedrell, Noicolau, Granados, Serrano, etc.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Álbum de salón* (1/2891).

**Rodríguez Aguilar, María Dolores** (Puebla de Sanabria, Zamora, 1871-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó primer premio de piano con Tragó en 1898. Según Sopeña ingresó como supernumeraria de piano en 1899 y de armonía en 1900, pero no son esos los datos que figuran en su expediente y no aparece en las listas de personal hasta la *Memoria* del curso 1900 a 1901, como supernumeraria de piano. De hecho, en abril de 1901 fue nombrada supernumeraria interina, en la plaza de la cesante Trinidad Ruiz y Vecín, nombramiento publicado en la *Gaceta de Instrucción Pública*. En septiembre fue propuesta por el claustro para una plaza en propiedad, tomando posesión en octubre. Estos datos figuran en su expediente personal y otros documentos del centro. En 1904 concursó a una plaza de numerario, que no obtuvo. Se jubiló en 1837.

Bibliografía: RCSM: *Actas del claustro, 1868-1921*, sesión de 22-9-1901; *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898...*; *Expedientes personales: María Dolores Rodríguez y Aguilar; Memoria del curso de 1900 a 1901...*; *Registro de títulos del profesorado... Libro 3; "Varios"*, Rollo 20. AGA: Educación, Caja 31/14614, Leg. 4663-49: 8-2-1904. Sopeña, F.: *Historia crítica... Gaceta de Instrucción Pública*, Año XIII, N° 501, 14-4-1901.

**Rodríguez Granda, Dolores.** Pianista. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1888 y 1º en 1890, con Tragó. Dio un concierto en el Ateneo en enero de 1892.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1889 a 1890...* Villacorta, F.: *El Ateneo Científico...*, p. 262.

**Rodríguez Lantes, Asunción (Asunción Lantes)** (Ferrol, ca. 1869-¿?). Cantante. Alumna de la ENM, 2º premio de canto en 1887 y 1º en 1888, con Inzenga. Según una reseña aparecida en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* nació en 1872; en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que fue en 1869. Hija de un marino de la Armada. Se trasladó a estudiar a Madrid en 1886. En 1887 disfrutó de una de las pensiones del Ministerio de Fomento para estudiar en España. Cantó en veladas, por ejemplo entre las celebradas en la Unión Mercantil o El Fomento de las Artes. Gyarre le aconsejó que fuera a estudiar a Milán. Pudo hacerlo gracias a las ayudas que le concedieron el Ayuntamiento de Ferrol y la Diputación de Coruña. Allí estudió con Catalina Ferny hasta 1888. Debutó en Palermo con gran éxito, cantando después en varios teatros de Italia. También triunfó en Varsovia, México y La Habana. En 1894 hizo su debut en el Teatro Real, empañado por una dolencia contraída días

antes y que al parecer causó el fin de su carrera. En una reseña publicada poco antes de su debut se decía que, fallecido su padre tres años antes, era el único sostén para su madre y sus hermanas. Tuvo una estrecha amistad con Tomás Bretón, reflejada en los diarios de este.

Bibliografía. RCSM: Leg. 28/25; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888...; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*; “Varios” (Microfilm, Rollo 20). Bretón, T.: *Diario... Tomo II...*; Inzenga, J.: *Impresiones de un artista... Boletín Musical y de Artes Plásticas*, N° 30, 25-12-1894; *La Correspondencia de España*, Año XLI, N° 11601, 6-1-1890; *La Correspondencia de España*, Año XLI, N° 11811, 6-8-1890; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año II, N° 2, 27-1-1889; *El Liberal*, Año XI, N° 3795, 4-11-1889.

**Rodríguez López, Matilde**<sup>15</sup> (Murcia, 1863-¿?). Cantante. Alumna de la ENM, obtuvo 2º premio de canto en 1879 y 1º en 1880, con Inzenga. Ganó la oposición para debutar en el Teatro Real en 1881, lo que realizó con la Margarita de *Fausto*. Luego fue contratada por el Teatro Apolo y en Sevilla. Volvió a cantar en el Teatro Real en la temporada 1882-1883, protagonizando *Hernani*, *Roberto il Diavolo*, *Gli ugonotti*, *Aida*, *La Gioconda* y *Un ballo in maschera*. Se retiró en 1884 tras casarse con un propietario habanero, lo que reflejó *La Correspondencia Musical*:

La Srta. Matilde Rodríguez, que tantas simpatías había conquistado de nuestro público en las temporadas en que ha actuado en nuestro Teatro Real, abandona su carrera artística que tan risueño porvenir le ofrecía, para dedicarse a la del matrimonio en la que le deseamos toda suerte de felicidades.

En 1887 reapareció en el Teatro Tacón de La Habana, lo cual pareció causar cierta sorpresa en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*: “Por circunstancias que desconocemos, en 1887 volvió a aparecer como tiple dramática en el teatro Tacón de la Habana”. Formó parte de su compañía de ópera tras una gira por México. En 1890 fue contratada por la Scala de Milán y en 1891 actuó en el Liceo de Barcelona con *La Gioconda*.



15 Imagen tomada de *La Tomasa*, Año IV, N° 137, 10-4-1891.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880...*; Leg. 24/70. AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. González, M. L.: “Rodríguez, Matilde”, en *DMEH*, Vol. 8, 2001, p. 274; Matia, I.: *José Inzenga...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 340; Turina, J.: *Historia del Teatro...* *La Correspondencia Musical*, Nº 133, 19-7-1883; *La Correspondencia de España*, Año XLI, Nº 11811, 6-8-1890; *Crónica de la Música*, Año III, Nº 99, 12-8-1880; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 6, 15-4-1888; *La Tomasa*, Año IV, Nº 137, 10-4-1891.

**Rodríguez y Millán, Concepción** (Madrid, 1867-¿?). Pianista, compositora. Alumna de la ENM. Ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1878 con Pinilla, 2<sup>o</sup> de piano en 1880 y 1<sup>o</sup> en 1882 con Mendizábal, y 1<sup>o</sup> de composición en 1889 con Arrieta. Parece que es la misma que actuó en 1882 en la Sociedad Santa Cecilia de Murcia, y que en la misma ciudad ganó el accésit en unos Juegos florales en 1883 con un vals con el lema “El revoltoso”. Como pianista la encontramos en otros conciertos, como el organizado por El Fomento de las Artes en abril de 1883, junto a Luisa Hoefler y otros, en el que interpretó una polonesa de Chopin y una marcha de Liszt, o en la ENM el mismo año tocando un capricho de Mendelssohn.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 575. *La Iberia*, Año XXX, Nº 8201, 8-4-1883.

**Rodríguez, Tálida**. Compositora de la que se conoce *San Pedro de Abanto. Tanda de vals para piano*, Madrid, Calc. de Nicolás Toledo, 1874.

Bibliografía: BNE. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez de Andrés, L.: “Compositoras españolas del siglo XIX...”.

**Rodríguez y Muñoz, Ángela** (Madrid, 1863-¿?). Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1880 con Serrano, accésit de piano con Compta en 1882, 2<sup>o</sup> premio en 1883 y 1<sup>o</sup> en 1884, con Power. Aún estudiante, participó en un concierto a beneficio de un actor en el Teatro de la Alhambra, junto a Manuela Aspra.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*; *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...* Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 53. *La Correspondencia de España*, Año XXXIV, Nº 9218, 18-6-1883.

**Rodríguez y Aldao, Gloria**. Cantante. Alumna de la ENM, ganó primer premio de canto en 1882, con Inzenga. En 1885 participó en un concierto benéfico en el Teatro de la Comedia.

Bibliografía: RCSM: Leg. 25/64. *El Globo*, Año XI, Nº 8549, 16-7-1885.

**Roger, Julia** (1860-1898). Violinista. Alumna de la ENM, ganó accésit de violín en 1875 y 2<sup>o</sup> premio en 1876. El mismo año Fernández Arbós obtuvo 1<sup>er</sup> premio. En 1874 Roger había aprobado los cursos 4<sup>o</sup> y 5<sup>o</sup>. Posteriormente estudió en el Conservatorio de París, donde ganó accésit de violín en 1880. Bretón cita en sus diarios varias reuniones con ella y su hermano. Sobre ella escribe que era una artista del violín y que tenía “una cantidad y cualidad de sonido extraordinarias”. Contrajo matrimonio en 1887 con el político José Rubandonadeu. En una noticia sobre la muerte de Julia Roger se destacan sus obras de caridad y que era una buena violinista que solo tocaba en su casa para los más allegados desde que se casó. Al quedarse viudo,

Rubandónadeu encargó un retrato de su esposa, realizado por Lucas Moreno, para que fuera expuesto en la ENM. Monasterio objetó que dado que la consideraba una aficionada no había motivos para que su retrato figurara en el centro.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes y asignaturas, 1871, 1872, 1874; Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 22-11-1898. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 9-7-1875, 8-7-1876*. Bretón, T.: *Diario... Tomo I...*; Constant, P.: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation...*, p. 842. *La Correspondencia de España*, Año XLIX, Nº 14883, 2-11-1898; *El Día*, Año XIX, Nº 6627, 31-10-1898; *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, Año XVI, Nº 852, 27-12-1898; *El Nuevo País*, Año I, Nº 45?, 30-9-1898; *El País*, Año I, Nº 74, 31-10-1898.

**Rojas Zárate, Natividad.** Cantante, compositora. Hija de un general, en casa de su madre nació Adelina Patti, donde la madre de esta artista, también cantante, estaba alojada durante una gira por España. Fue alumna particular de Saldoni. Activa y conocida intérprete aficionada, fue socia y participó en los conciertos de diversas sociedades como La Unión o el Liceo Artístico y Literario hacia los años cuarenta. Compuso la letra y la música de la zarzuela *Una apuesta en la velada de San Juan*, estrenada en el Teatro del Circo en 1865, cuya puesta en escena causó cierta expectación por ser obra de una mujer. Así se refleja en *El Ángel del Hogar*:

En el teatro del Circo se ha estrenado una zarzuela en un acto titulada Una apuesta en la velada de San Juan, la cual llamó la atención, aun antes de que se representara, por la circunstancia de ser la letra y la música obra de una señorita. Esta señorita lo es D<sup>a</sup> Natividad Rojas, a quien debe haber lisonjeado mucho la acogida que ha obtenido su producción.

Fueron numerosas las reseñas acerca de este evento, destacando todas el éxito obtenido, si bien en el *Boletín de Loterías y Toros* se afirmaba que era “algo descuidada en su plan”. Se volvió a representar en el mismo teatro en 1867. La obra fue publicada el mismo año de su estreno en Madrid por José Rodríguez.

Bibliografía: BNE. Campos, S.: “Voces de memoria: compositoras...”; Casares, E.: “Rojas, Natividad”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 336; Hernández Girbal, F.: *Adelina Patti...*; Mitjana, R.: *Historia de la Música en España...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Pérez, A.: *El Liceo Artístico...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 284-287, Tomo IV, p. 290. *El Ángel del Hogar*, Año II, Nº 5, 8-2-1865; *Boletín de Loterías y Toros*, Año XVII, Nº 845, 6-5-1867; *La Correspondencia de España*, Año XVIII, Nº 2446, 25-1-1865; *La Correspondencia Musical*, Nº 216, 19-2-1885; *Escenas Contemporáneas*, Año X, 1865, p. 63; *La Esperanza*, Año XXIII, Nº 6927, 1-5-1867; *El Globo*, Año XXIV, Nº 8302, 21-8-1898; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 34, 21-8-1842; *La Moda Elegante*, Año XXIV, Nº 7, 12-2-1865; *El Mundo Militar*, Año VII, Nº 274, 5-2-1865; *La Violeta*, Año III, Nº 113, 29-1-1865.

**Romaguera, Amparo.** Cantante. Según Clares, comenzó a estudiar en el conservatorio de Valencia, ingresando en la ENM en 1885. En 1888 tocó en una velada del Centro de Instrucción Comercial junto a Blanca Llisó, Amparo Goya y Antonio Romero, entre otros. En 1889 dio varios conciertos en Murcia junto a Napoleón Verger y otros artistas.

Bibliografía: Clares, M. E.: *La vida musical en Murcia...* *La Iberia*, Año XXXV, Nº 11300, 30-6-1888; *El Liberal*, Año X, Nº [ilegible], 30-6-1888.

**Romea y Parra, Laura** (1848-1927). Profesora, cantante, pianista, compositora, teórica. Sobrina del conocido actor y profesor de declamación del Conservatorio Julián Romea Yanguas, hermana del también actor Julián Romea Parra y prima de

la escritora y pintora Blanca de los Ríos. Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de canto en 1878 y 2<sup>o</sup> de armonía en 1882. También cursó varios años de piano. En 1881 solicitó la reinstauración de la clase de solfeo para canto y la plaza docente correspondiente. Arrieta apoyó la propuesta, que se llevó a cabo, si bien ella fue nombrada auxiliar en julio del mismo año, con 1000 pts. de sueldo anual, que subió a 1500 en 1882, e Hijosa numerario. En 1896 fue nombrada supernumeraria con sueldo de 1500 pts. anuales. Al fallecer Encarnación Lama en 1898, Laura Romea solicitó la vacante interinamente. Así se hizo, simultaneando este puesto con el de supernumeraria. En 1900 ganó por concurso la plaza de numeraria, siendo cesada días después porque al parecer había más plazas que las marcadas en el presupuesto. En enero de 1901 la ocupó de nuevo. Se jubiló en 1918. Fue también una activa cantante e intérprete, organizando y dirigiendo algunos de los conciertos en los que participaba. Escribió *24 Lecciones de Solfeo, con cambio de todas las claves para repentizar*, Madrid, Antonio Usher, 1914, y compuso algunas piezas, entre ellas la letra y música del zortzico *Lejos de España*, Faustino Fuentes, 1914; *O Salutaris. Motete al Santísimo, para voz y piano*, Madrid, Faustino Fuentes y *O Salutaris Hostia*, Madrid, Faustino Fuentes.

Bibliografía: BMAM. BNE. RCSM: *Expedientes personales*: Laura Romea Parra; Legs. 25/64, 28/74, 33/10. AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: Extracto del expediente de reinstalación de la clase de solfeo para canto en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; Iglesias, N.: *La música en el Boletín... La Época*, Año XXXIV, N<sup>o</sup> 10840, 12-9-1882; *La Época*, Año XLI, N<sup>o</sup> 13187, 6-5-1889; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XII, N<sup>o</sup> 471, 30-9-1900; *La Monarquía*, Año III, N<sup>o</sup> 561, 8-5-1889; *El Siglo Futuro*, Año XXVII, N<sup>o</sup> 7983, 3-8-1901.

**Romero Chinesra, Consuelo** (Madrid, 1863-¿?). Pianista. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de piano en 1878 y 1<sup>o</sup> en 1880, con Mendizábal. Aparece en *La Correspondencia Musical* como la “distinguida concertista” que colaborará en un concierto en el Salón Romero junto a María Luisa Vega Ritter.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 372. *La Correspondencia Musical*, Año XXXV, N<sup>o</sup> 9629, 2-8-1884.

**Romero y Cifuentes, Sofía**. Cantante. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1873 con Gil. En 1887 estrenó en el Teatro Lara de Madrid *Playeras*, de Chapí. Actuó después en Buenos Aires, Barcelona y varios teatros de Madrid, estando todavía en activo en 1922.

Bibliografía: AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 27-7-1873*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; González Peña, M. L.: “Romero, Sofía”, en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 384.

**Romero y García, Francisca**. Cantante. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1888. Continuó sus estudios con Rosendo Dalmau. Debutó en 1889 en el Teatro Felipe con la opereta *La Diva*. Hizo varias apariciones hasta los primeros noventa en teatros de Madrid y Andalucía. Al parecer fue empresaria.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888...* *El Día*, N<sup>o</sup> 3349, 26-8-1889; *El Día*, N<sup>o</sup> 3352, 29-8-1889; *La España Artística*, Año III, N<sup>o</sup> 77, 8-1-1890; *La Iberia*, Año XXXVI, N<sup>o</sup> 11721, 7-9-1889; *La Unión Católica*, Año VII, N<sup>o</sup> 1930, 18-12-1893.

**Rosel y Villaruel, Consuelo** (Madrid, 1859-¿?). Pianista. Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1872, 2<sup>o</sup> de piano en 1879 y 1<sup>o</sup> en 1881, con Zabalza. En 1880 y 1881 participó en varias veladas de El Fomento de las Artes, junto a Luisa Vega Ritter, Joaquina Pozo, María Lerate, Emilia Espí y Soledad García Cabrero, y con Luisa Hoefler en otra. En una de ellas tocó el *Concierto para piano op. 18* de Hummel y acompañó a García Cabrero.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879... 1879 a 1880...* AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 8-7-1872*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 378. *La Correspondencia de España*, Año XXXII, N<sup>o</sup> 8477, 7-6-1881; *La Época*, Año XXXII, N<sup>o</sup> 10144, 27-9-1880; *El Globo*, Año VII, N<sup>o</sup> 1980, 21-3-1881.

**Ruano y Enciso, Petra**. Cantante. Alumna de la ENM. Ganó accésit de canto en 1882 y 2<sup>o</sup> premio en 1884, con Puig. En 1886 fue a estudiar a Milán gracias a una pensión de la Diputación de Madrid, triunfando después en teatros de Italia, como en Turín o en Génova. De vuelta a España actuó en compañías de ópera en los Jardines del Buen Retiro o en Sevilla. En 1892 se anuncia como tiple de zarzuela, actuando como tal en Calatayud, Ferrol, o en Madrid en Eldorado junto a Matilde Pretel entre otros. En la temporada 1901-1902 estaba en la compañía del Teatro Real como contralto. Entre otros papeles hizo la Leonora de *La Favorita*.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; Leg. 25/64. Turina, J.: *Historia del Teatro... Aragón Artístico*, Año II, N<sup>o</sup> 31, 10-8-1889; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, N<sup>o</sup> 10605, 5-4-1887; *La Correspondencia de España*, Año XXIX, N<sup>o</sup> 10948, 13-3-1888; *El Día*, N<sup>o</sup> 3421, 6-11-1889; *La Dinastía*, Año XIII, N<sup>o</sup> 5570, 16-9-1895; *La Dinastía*, Año XIII, N<sup>o</sup> 5573, 19-9-1895; *La España Artística*, Año V, N<sup>o</sup> 195, 5-4-1892; *La España Artística*, Año V, N<sup>o</sup> 212, 9-6-1892; *La España Artística*, Año V, N<sup>o</sup> 233, 28-8-1892; *El Liberal*, Año VIII, N<sup>o</sup> 2564, 13-6-1886.

**Ruiz Salom, Julia**. Compositora, pianista. Se han conservado sus obras para piano *Lambertine*, mazurka, y *Mi primer schottish*, dedicado a su padre. Ambas figuran en un *Álbum de salón* de 1901 con obras de Mercedes Arguila Carmina Durán, Angelina Kolb, Pedrell, Granados, etc. Además, se conserva *Primavera*, boston, en otro *Álbum de Salón* publicado en 1904.

Bibliografía: BNE: *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1887-1907, Año IV, 1900; Año V, 1901; Año VIII, 1904. RCSM: *Álbum de salón* (1/2891). Sobrino, R.: "Ruiz Salón, Julia", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 493; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música...*

**Ruiz y Vecín, Trinidad** (Pamplona, 1863-¿?). Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1875 con Gil, accésit de piano en 1880 con Mendizábal y 1<sup>er</sup> premio en 1888 con Zabalza y 1<sup>o</sup> de armonía en 1884 con Hernández. Fue nombrada supernumeraria interina en diciembre de 1900, siendo cesada en abril de 1901 y nombrada en su lugar Dolores Rodríguez Aguilar.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*, 1887 a 1888... AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 9-7-1875*; Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 477. *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XIII, N<sup>o</sup> 501, 14-4-1901.

## S

**Sáez, María Luisa.** Compositora. Fue alumna de Juan Pujol en Barcelona. Se conservan varias obras en la BNE:

- *Cantares*, melodía para canto y piano, poesía de Emilia Calé Torres de Quintero, Barcelona, Juan Mayoll, 1887.
- *Cántico a la Virgen*, melodía religiosa para tiple o solo o coro al unísono con acompañamiento de piano u órgano, poesía de D. Juan Bta. Altés, ca. 1887.
- *Nocturno para piano*, Madrid, Lit. plaza del Rey 6, ¿1906?, dedicada “Al prof. D. J. B. Pujol”.
- *Un pensamiento*, mazurka para piano, 1887, dedicada “A mi distinguido maestro D. Felipe Pedrell”.

Bibliografía: BNE. Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio... La Dinastía*, Año V, Nº 2231, 29-6-1887.

**Sáez de Melgar, Faustina.** Escritora. Escribió poemas y numerosos textos acerca de la educación de la mujer, siempre dentro del modelo vigente, en el que aboga por la formación femenina para ejercer de mejor manera sus labores de esposa y madre. Ha de obedecer al hombre, pero no ser su esclava ni espera su emancipación. Fundó el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, iniciativa pionera en la época, y sobre la que manifestó que no pretendía formar a las mujeres para ejercer labores propias de hombres, sino para que las que lo necesitaran pudieran mantenerse solas y para que pudieran instruir y educar a sus hijos. Fue directora de la revista *La Violeta*, propiedad de su marido Valentín Melgar. Su hija Gloria, luego pintora y fotógrafa, fue alumna de la ENM a finales de los años 70.

Bibliografía: *Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico...* Jagoe, C.; Blanco, A.; Enríquez de Salamanca, C.: *La mujer en los discursos de género...*; Ramos, M. D.: “Isabel II y las mujeres isabelinas...”. *La Correspondencia de España*, Año XXI, Nº 4468, 15-2-1870; *La Iberia*, Año XVII, Nº 3764, 14-1-1869.

**Salgado y Reimundo, Sofía.** Profesora. Ganó 2º premio de solfeo en 1874 con Gil, accésit de piano en 1879, 2º premio en 1880 y 1º en 1881, con Mendizábal. Fue nombrada repetidora en 1882, honoraria en 1887 y supernumeraria en 1897 con sueldo de 1500 pts. Se presentó a una plaza de numeraria en 1931, que no obtuvo. Se jubiló en 1933.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1876, 1883-85, 1894, 1895, 1900; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880..., 1880 a 1881; Expedientes personales: Sofía Salgado; Legs. 25/76, 26/13, 27/71, 27/78, 27/97 dupl., 28/74, 30/70, 32/80, 33/9, 33/29; Libro de actas del claustro...1868-1900, año 1887; Libros de clases 1884-1885, 1888-1889, 1894 a 1896.* AGA: Educación. (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 14-7-1879.*

**Salvador y Boladeras, Dolores** (Barcelona, 1846-1930). Profesora. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de piano en 1865 con Miró, 2º premio en 1867 y 1º en 1868, con Zabalza. Fue repetidora en 1868. En 1915 fue nombrada supernumeraria de solfeo. En 1869 actuó en un concierto organizado por el Ateneo Artístico y Literario de Señoras. Se casó con el escritor y político Antonio Sánchez Pérez, fundador del periódico *El Solfeo*.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes, 1868*; Leg. 16/49; *Registro de títulos... Libro 3*. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1868, 30-6-1869*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 354. *La Iberia*, Año XVII, Nº 4047, 14-12-1869; *La Libertad*, Año XII, Nº 3197, 17-6-1930; *El País*, Año XXX, Nº 10506, 19-6-1916; *El Sol*, Año XIV, Nº 4007, 15-6-1930.

**Salvador Martínez, Inés**<sup>16</sup> (Valencia, 1869-¿?). Cantante de ópera, contralto. Alumna de la ENM. Ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1884 con Pinilla, accésit de piano en 1886 con Tragó, 2<sup>o</sup> premio en 1887 y 1<sup>o</sup> en 1888 con Mendizábal, y accésit de canto en 1888 con Martín. Había sido alumna particular de Justo Blasco y continuó sus estudios con Verger. En una biografía publicada en 1903 en *Álbum Salón* se dice que ganó el primer premio de piano con 17 años, estudiando con Isaac Albéniz. En otra reseña de 1892 también aparece que estudió con Albéniz y Mendizábal. Si estudió con aquel maestro lo hizo fuera del centro. En 1890 interpretó *Lucrecia Borgia* y *La Favorita* en el Teatro de la Zarzuela, y en 1891 en el Teatro Príncipe Alfonso *Fausto*, actuando esa misma temporada como *prima donna* en *Aida* y *El Trovador*. Actuó después en Valencia y otros teatros de España (Zaragoza, Santander, Barcelona, Gibraltar...) y el extranjero, como Oporto, Lisboa, Rumania, Egipto, Varsovia y Milán. Participó además en veladas y conciertos, por ejemplo como alumna de Verger en una organizada por Goula junto a alumnas de este en 1891, el mismo año en el Salón Romero, junto a Gloria Keller en algunas una fiestas privadas en 1896 y 1897, en el Círculo Militar en 1900, en el Casino Militar en 1901, en el Círculo Democrático en 1903, en el Ateneo en 1897 y 1898, el mismo año en una función patriótica en Valladolid junto a Julio Francés, etc. Cantó en el Teatro Real entre 1895 y 1898 y de 1905 a 1906, participando en las siguientes óperas: Saint-Saëns: *Sanson y Dalila*, Bizet: *Carmen*, Meyerbeer: *Los hugonotes*, Ponchielli: *La Gioconda*.



16 Imagen tomada de *El Álbum Ibero Americano*, Año XX, Nº 5, 7-2-1902.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1887 a 1888...*; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* Turina, J.: *Historia del Teatro...*; Velasco Zazo, Antonio: *Historia del... El Álbum Ibero Americano*, Año XIII, Nº 44, 30-11-1895; *El Álbum Ibero Americano*, Año XIV, Nº 14, 14-4-1896; *El Álbum Ibero Americano*, Año XV, Nº 1, 7-1-1897; *El Álbum Ibero Americano*, Año XX, Nº 5, 7-2-1902; *Álbum Salón*, 1903; *El Cardo*, Año X, Nº 456, 8-4-1903; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, Nº 13848, 5-1-1896; *La Correspondencia de España*, Año XLVIII, Nº 14347, 18-5-1897; *La Correspondencia de España*, Año LI, Nº 15332, 25-1-1900; *El Día*, Nº 3935, 11-4-1891; *El Día*, Año XIX, Nº 6361, 29-1-1898; *La Dinastía*, Año XXI, Nº 8029, 8-9-1903; *La España Artística*, Año IV, Nº 124, 1-1-1891; *El Globo*, Año XXVII, Nº 9291, 14-5-1891; *El Heraldo de Madrid*, Año II, Nº 148, 26-3-1891; *El Heraldo de Madrid*, Año XI, Nº 3362, 24-1-1900; *El Heraldo de Madrid*, Año XII, Nº 4047, 13-12-1901; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Nº 15, 30-8-1888; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año V, Nº 106, 15-6-1892; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año III, Nº 59, 10-6-1890; *El Imparcial*, Año XXIV, Nº 8383, 26-9-1890; *El Imparcial*, Año XXV, Nº [ilegible], 1-3-1891; *El Imparcial*, Año XXX, Nº 10629, 5-12-1896; *El Liberal*, Año XII, Nº [ilegible], 23-9-1890; *El Liberal*, Año XX, Nº [ilegible], 17-5-1898; *El Liberal*, Año XXIII, Nº [ilegible], 19-5-1901; *El País*, Año XV, Nº 5124, 11-8-1901.

**Samaniego y Angulo de Gainza, Francisca** (Los Arcos, Navarra, 1845-1903). Pianista, profesora. Ganó 2º premio de piano en 1870 y 1º en 1871, siendo alumna de Zabalza. Fue nombrada honoraria en enero de 1874, auxiliar de piano en septiembre del mismo año con sueldo de 750 pts., que subió a 1000 en 1877 y a 1500 en 1882. En 1896 fue nombrada supernumeraria con sueldo de 1500 pts. En la *Historia crítica...* de Sopena aparece como Francisco. En 1873 contrajo matrimonio con José Gainza, profesor del Conservatorio. En la noticia publicada sobre el enlace en *El Imparcial* ella aparecía como “conocida y brillante profesora”. Enviudó en 1882, quedando a cargo de sus dos hijos. En 1883 era felicitada en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* por los excelentes resultados de su clase: “Ha llamado mucho la atención en la ENM el brillante resultado de los exámenes de la clase de piano dirigida por la profesora doña Francisca Samaniego, pues de 41 alumnas que ha presentado han obtenido 25 la nota de sobresaliente, 13 la de notable y 3 la de bueno”. Para ausencias y enfermedades en 1883 propuso a Fernanda Letre, que había ganado 1º premio de piano en 1881. En 1901 nombró para ello a su hija Encarnación Gainza, que a su vez fue alumna del Zabalza, obteniendo 2º premio de piano en 1888 y 1º en 1891. Zabalza le dedicó sus *Doce estudios de mecanismo* con la siguientes palabras: “a la eminente y distinguida pianista D<sup>a</sup> F<sup>a</sup> Samaniego de Gainza, profesora de la Escuela Nacional de Música”. Tocó en diversos conciertos, como en el Teatro de La Alhambra en 1871 a beneficio de Luisa Hoefler y Jardín, junto a Monasterio, J. Inzenga, Zabalza o Casella entre otros, o en 1872 en el mismo coliseo en un concierto organizado por los hermanos Casella, junto a Tragó y Rosa Izquierdo. Falleció en 1903. En una noticia sobre el deceso figura como viuda de Gainza y madre política del catedrático del Instituto de Pontevedra Julio Blanquer, sin alusiones a su carrera profesional.

Bibliografía: RCSM: *Actas exámenes y asignaturas 1877 a 1881, 1889, 1897 a 1900; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1890 a 1891...*; *Expedientes personales*: Francisca Samaniego; Legs. 20/31, 21/37, 21/72, 21/75, 22/19, 22/23, 22/72, 23/15, 23/21, 23/26, 23/27, 23/37, 23/85, 25/23, 26/1, 26/10, 26/14, 28/74, 32/76, 33/28; *Libros clases 1878-1879, 1894-1895, 1895-1896; Libro de actas del claustro...1868-1900*, sesión de 20-9-1874; *Registro de expedientes de personal*; Zabalza: “12 estudios de mecanismo 1º año de piano. Ob. 66” (S/8235), “12 estudios de mecanismo 2º año de piano. Ob. 67” (S/8236); *Memoria del curso de 1902 a 1903...* AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 5-7-1870; Educación (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 26-1-1874, 28-1-1874, 23-7-

1877, 12-4-1878; Educación (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: 11-11-1880. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 84; Sopena, F.: *Historia crítica...*, p. 239. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXV, N° 182, 1-7-1883; *La Época*, Año XXXIII, N° 7240, 23-3-1871; *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XV, N° 608, 24-3-1903; *La Iberia*, Año XX, N° 4752, 9-4-1872; *El Imparcial*, Año VII, N° 2159, 24-5-1873.

**San Pedro/Sampedro, Purificación.** Profesora. Alumna de la ENM, en cuyos documentos aparece como Sampedro. Ganó accésit de piano en 1863 y 2º premio en 1864, con Mendizábal. Fue profesora de piano del Ateneo Artístico y Literario de Señoras.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 1-7-1863, 4-7-1864. *El Imparcial*, Año III, N° 606, 3-2-1869.

**Sánchez Macías, Elena.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1887 y 2º premio en 1888, con Jiménez Delgado. Fue nombrada repetidora en enero de 1892; meses después del nombramiento ella solicitaba que se le asignaran alumnas aunque parece que no llegó a dar clase.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888...*; Legs. 30/9, 30/41; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Sánchez Sáez, Gloria.** Profesora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1880 y 1º en 1881, con Compta, y 1º de armonía en 1884 con Aranguren. Fue nombrada repetidora en 1882, ejerciendo probablemente hasta 1888. Dedicada a la enseñanza particular de piano, en 1884 presentó a varias alumnas libres a los exámenes del Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1883-1886, 1888; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880..., 1880 a 1881..., 1883 a 1884...*; Legs. 26/13, 27/71; *Libros de clase 1882-1883, 1884-1885. La Correspondencia de España*, Año XXXV, N° 9596, 30-6-1884.

**Sánchez y Valdeolivas, Felisa.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó accésit de canto en 1884 y 2º premio en 1885, con Martín. Participó en 1886 en una velada del Círculo de la Unión Mercantil junto a Asunción Ondátegui.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1883 a 1884..., 1884 a 1885...* *El Liberal*, Año VII, N° 2755, 21-12-1886.

**Santafé, Josefa** (Madrid, 1833-La Habana, 1859). Cantante. Alumna del Conservatorio, estudió con Saldoni y con Valldemosa. En 1850 participó en *La Straniera*, de Bellini, y en *La conquista de Granada*, de Arrieta, en el Teatro del Real Palacio. Fue repetidora con sueldo del Conservatorio entre 1852 y 1855, puesto que abandonó cuando fue contratada en La Habana. Tras algunos triunfos en Cuba, falleció allí tempranamente.

Bibliografía: RCSM: Legs. 7/51, 7/68, 8/63; *Libro de Actas de la Junta Facultativa... 1838-1868*, sesión de 14-8-1853. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, pp. 156-157, Tomo II, pp. 138-139; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*

**Santamaría, Luisa.** Cantante. Hija de la también famosa cantante Benita Moreno, con quien inició su formación musical, que continuó en París. En 1848 comenzó su carrera cantando en varias provincias. En 1850 contrajo matrimonio con el abogado Juan Losada Astray. Abandonó los escenarios unos meses, siendo contratada como comprimaria en el Teatro Real en 1851. Consciente de la dificultad de competir con las cantantes italianas, se dedicó a la zarzuela desde 1852. En 1861 Inzenga la propuso para que

formara parte de los tribunales del concurso de canto de ese año en el Conservatorio.

Bibliografía: RCSM: Leg. 13/93. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Cortizo, M. E.: *La restauración de la Zarzuela...*, p. 754; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Ezquerro, J.; Pérez, L.: *Retratos de mujeres...*

**Santés y Poveda, Luisa.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de canto en 1898 con Justo Blasco. Debutó en octubre de 1900 en el Teatro Parish con *Marina*, recibiendo algunas críticas regulares, si bien hubo otras entusiastas, especialmente en la segunda representación.

Bibliografía: RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898... La Correspondencia de España*, Año LI, N° 15593, 13-10-1900; *La Correspondencia Militar*, Año XIV, N° 6920, 13-10-1900; *El Globo*, Año XXIV, N° 9079, 13-10-1900; *El País*, Año XIV, N° 4845, 25-10-1900.

**Sanz (Sans), Elena** (Castellón de la Plana, 1849-Niza, 1898). Cantante. Alumna de Saldoni, que había sido también maestro de su madre. Fue escriturada en París en 1868. Desde entonces tuvo numerosos éxitos en Europa y América. Cantó varias temporadas en el Teatro Real. Actuó en varias ocasiones con Julián Gayarre, quien la valoraba como cantante. Protegida de la reina Isabel II. Conocida también por su relación con Alfonso XII, con el que tuvo dos hijos.

Bibliografía: Arteaga, F.; Pedrell, F.; Viada, F.: *Celebridades musicales...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cortizo, M. E.: "Sanz [Sans], Elena", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 809; Gómez de la Serna, G.: *Gracias y desgracias...*; Lacal, L.: *Diccionario...*; Laffite, M.: *La mujer en España...*; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 290-291; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Sarmiento y Revuelta, Teresa** (1859-1914). Profesora. Alumna de la ENM, ganó 1º premio de solfeo en 1874 con Gil, accésit de piano en 1876 y 2º premio en 1878, con Compta. Fue nombrada repetidora de piano en 1879, auxiliar con sueldo de 1500 pts. en 1883 y supernumeraria con el mismo sueldo en 1896. Ejerció hasta 1914, año en que falleció. Según Sopeña, en 1883 fue nombrada auxiliar para la clase de órgano, pero en los documentos consultados tal dato no aparece, figurando en todos ellos en la clase de piano. Era hija de Pedro Sarmiento, profesor de flauta del Conservatorio, y de Concepción Revuelta, arpista del Teatro Real.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1881, 1894, 1895; Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*; *Expedientes personales*: Teresa Sarmiento; Legs. 24/18, 26/13, 28/74, 33/29; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 7-3-1882; *Libros clase 1881-1882, 1894-1895; Registro de expedientes de personal*. AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal...* 8-7-1876. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 442; Sopeña, F.: *Historia crítica...*, p. 246.

**Saunier, Eugenia (Eugenia Osterberger Luard)** (Santiago de Compostela, 1852-Niza, 1932). Compositora y profesora gallega de origen francés. Impartió clases de esta lengua y de piano. Escribió varias obras inspiradas en el folclore gallego. Con motivo de la publicación en 1899 de *Adiós a Galicia* se habla de la compositora "tan ventajosamente conocida en España". Algunas de sus obras: *Adiós a Galicia* (1899); *Falas de nai*, melodía gallega, texto: marqués de Figueroa, Casa Dotesio; *Fileuse*, para piano; *Insinuante*, vals para piano; *Neige/Neve* para voz y piano; *Muñeira*; *Pavana Louis XIII*, op. 93, para piano (y transcripción para banda); *T'Amo, Romance para canto y piano*; *Melodie espagnole (Sentimentale)*; *Mignardises* (para clave).

Onia Farga interpretó dos obras de Saunier en un concierto en 1928.

Bibliografía: Acker, Y. et al.: *Archivo histórico de la Unión Musical Española...*; López-Suevos, B.; Martínez, M. R.: "Eugenia..."; Varela de Vega, J. B.: "Saunier, Eugenia", en *DMEH*, Vol. 9, 2002, p. 845. *El País*, Año XIII, Nº 4510, 14-11-1899.

**Segura y Oliva, Socorro.** Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de canto en 1889, con Inzenga. Fue pensionada por la Diputación de León. Actuó en 1892 con Bretón en el Casino de Santander, junto a Encarnación Gainza Samaniego, hija de Francisca Samaniego y José Gainza.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889... La Correspondencia de España*, Año XXXIX, Nº 11228, 26-12-1888; *El Heraldo de Madrid*, Año III, Nº 663, 26-8-1892.

**Selva y Torres, Remedios.** Compositora, profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1895 y 2º premio en 1898 con Tragó, y 1º de armonía en 1896 con Fontanilla. Compositora de numerosas obras, entre las que destacan piezas religiosas y escénicas. En *La Correspondencia de España*, con motivo del estreno de *Lo que el dinero no compra* en Alicante en 1909, aparece que es sobrina de Chapí. En 1915 se presentó a una oposición para numeraria de Conservatorio a la que también concurren Emiliana de Zubeldía, Pilar Castillo, Julia Parody y José Cubiles. Colaboró asiduamente en la revista *Los Ciegos*. En 1925 acompañó al piano en un concierto dado por varios alumnos suyos en la radio. Algunas de sus obras son:

- *Ave María*, para tiple o tenor, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1913. Tolerada por la Comisión censora de Música Religiosa.
- *Ave Verum*. Himno al Santísimo, para coro al unísono, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1914. Aprobada por la Comisión Diocesana de Madrid-Alcalá.
- *Bone pastor*. Motete al Santísimo Sacramento, a una voz o coro, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1914.
- *Gotas de rocío*. Mazurka para piano, Madrid, Calc. de Almagro y Cª, 1900.
- *Gurugú*. Pasodoble. Ejemplar ms., 1910.
- *Improvisación*, marcha para piano, Pablo Martín, 1897.
- *Una jira*. Sainete en un acto y dos cuadros para niños solos, Madrid, Unión Musical Española, imp. 1932, reducción para piano.
- *Lo que el dinero no compra*. Zarzuela en un acto y tres cuadros. Libro de D. José de Campos. Ejemplar ms., 1910.
- *Marcha triunfal al general Marina*. Letra de Ángel Domínguez Guerra. Ejemplar ms., 1910.
- *Los melancólicos*. Tanda de valsos, para piano, Madrid, Calc. de Almagro y Cª, 1900.
- *El motín de Canuto o La muerte de un gato*. Marcha para piano, Madrid, Cal. A. Ruiz, 1897.
- *Los músicos de la Arcadia*. Cuarteto descriptivo para piano, violín, viola y violoncello, inspirado en una leyenda, Sueño. Ejemplar ms., 1913.
- *Lo que son tus besos*, canción, de Prado, Prats y R. de Selva. Interpretada en 1925

- en un concierto de Radio Ibérica.
- *Niní y Beatriz*. Zarzuela en un acto y tres cuadros para niñas solas, Madrid, Unión Musical Española, imp. 1932, reducción para piano.
  - *Oh salutaris Hostia*. Motete al Santísimo, coro al unísono y a una voz sola, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1913. Tolerada por la Comisión Censora de Música Religiosa.
  - *Sacris solemnus*. Himno al Santísimo, para coro al unísono, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1914.
  - *Sacris solemnus*. Motete al Santísimo, coro al unísono a una voz sola, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1913.
  - *Serranilla*. Canción, letra de Jerónimo Gómez Rodríguez. Ejemplar ms., 1913.
  - *Tantum ergo*. Motete al Santísimo, a una voz, con acompañamiento de órgano, Madrid, Casa Dotesio, 1913. Tolerada por la Comisión Censora de Música Religiosa.
  - *El tesoro de Riquín*. Zarzuela infantil en un acto. Letra de Luis León, Faustino Fuentes, [1922]. N. 1, Introducción; N. 2, Tres ilustraciones de violín; N. 3, Coro de indios, “La selva sagrada”; N. 4, Recitado y salutación, “Bravo, bravo, Riquín”; N. 5, Terceto de los cazadores gondos, “Hijos de la selva”; N. 6, Mutación del cuadro III; N. 7, Mutación del cuadro IV; N. 8, Ilustración de violín y Angelus final, “Domini nuntiavit”.
  - *La tranquilidad, pensión para señoras*. Sainete lírico en un acto, Madrid, Faustino Fuentes, ca. 1926, N. 1, Introducción y canción gitana, “Son tus labios de corales”; N. 2, Balada asturiana, “¡Ah, mia terra bendita!”; N. 3, Seguidillas, “Llanos de mi Castilla”; N. 4, Bolero, “Salerosa y con garbo”.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1894 a 1895..., 1895 a 1896..., 1897 a 1898...* Iglesias, N.: *La música en el Boletín... La Correspondencia de España*, Año LX, N° 18718, 12-5-1909; *La Escuela Moderna*, Año XVII, N° 306, febrero 1917; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXVII, N° 1817, 1-9-1915; *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Año XXIX, N° 1412, 27-6-1917; *El Imparcial*, Año LIX, N° 20333, 17-3-1925.

**Serrano, Manuela.** Profesora, pianista. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de piano en 1860 y 2º premio en 1862, con Mendizábal. Fue nombrada repetidora de solfeo y piano en 1860, con gratificación de 1000 reales anuales. En 1868 acompañó al piano una serenata para canto de Schubert en una función de la sociedad Lírico-dramática La Azucena.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1862, 1863, 1864-1870*; Legs. 13/47, 13/49, 14/5 14/6, 14/72; 15/36, 15/37, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 7-7-1860, 2-7-1862*. *El Imparcial*, Año II, N° 460, 6-9-1868.

**Serrano y Rodríguez, Rafaela** (Córdoba, 1862-La Habana, 1938). Pianista y pedagoga. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1878, 1º en 1879, con Zabalza, y 1º de armonía en 1880 con Galiana. Asistió a la clase de conjunto de Zubiaurre en el curso 1878-1879, formando parte de uno de los primeros tríos creados en dicha clase; en otro tocaba Rosa Izquierdo el violín. En 1880 participó en el concierto a beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas celebrado en el Conservatorio y en el que tocó Sarasate. El mismo año tocó en una velada de El Fomento de las Artes junto a Luisa

Hoeffler y Consuelo Rosel. Se instaló en Cuba en 1888, donde perfeccionó estudios con Nicolás Ruiz Espadero. Dio conciertos en La Habana. Fue profesora de piano y armonía, y secretaria, del Conservatorio Nacional Hubert de Blanck, y en 1915 directora en una de sus sucursales en el Vedado, donde se utilizaron algunos de los tratados escritos por ella. En 1928, con motivo de su jubilación, fue objeto de un importante homenaje. Fue autora de la *Teoría razonada de la música*, dos series de *Cantos escolares*, varias obras para piano y un tratado de armonía, contrapunto y fuga.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879... 1879 a 1880...*; Leg. 24/2; *Libros de clase 1870-1871 a 1878-1879*. AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880*. Cuenca, F.: *Galería de músicos...*, p. 287-288; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 42; Valdés, A.: *Con música, textos y presencia...*, p. 301. *Boletín Musical*, Año I, Nº 1, marzo 1928; *La Época*, Año XXXII, Nº 10144, 27-9-1880; *El Globo*, Año VI, Nº 1623, 27-3-1880.

**Sicardó Iser, Ramona** (San Juan de Puerto Rico, 1878-La Habana, 1945). Pianista, pedagoga, compositora. Comenzó sus estudios en Cuba, continuándolos a partir de 1900 con Tragó en el Conservatorio de Madrid y después con Granados, Pedrell y Arín. Recibió clases de Marmontel en París. Según Casanova, fue profesora auxiliar en el Conservatorio de Madrid. En 1914 regresó a Cuba, dando clase en varios conservatorios, hasta que en 1917 fundó el conservatorio Sicardó. Escribió dos tratados de teoría y armonía. Compuso varias obras para piano, voz y piano y banda. Entre ellas, *Violeta*, mazurka de salón para piano, Madrid, Cayetano Barrio, imp., 1907; *Ave María*, *Capricho español* y *Caja de música*.

Bibliografía: Casanova Oliva, Ana V.: "Sicardó Iser, Ramona", en *DMEH*, Vol. 9, p. 995; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Valdés, A.: *Con música, textos y presencia...*

**Silvestre, Ramona**. Alumna del Conservatorio. Sobrina del actor Antonio Silvestre. Obtuvo una plaza como interna en octubre de 1831 tras la renuncia de Adelaida Villar Bustos. Figura en el *Estado general que manifiesta...* de 1841 entre los alumnos que ejercen en funciones y lecciones, con unos ingresos de 10000 reales anuales.

Bibliografía: RCSM: Expediente personal Josefa Jardín, Leg. 0/715; Legs. 0/277, 0/280, 1/70, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*; *Libro del parte mensual... 1831*.

**Sola, Pilar**. Cantante. Discípula del Conservatorio en la década de los cuarenta, donde estudió piano, acompañamiento, composición y canto. Según Saldoni era cantante de teatro hacia 1859.

Bibliografía: RCSM: Legs. 4/68, 4/107, 5/48, 5/75, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 327.

## T

**Tajonera Guidotti, Emilia (Emilia Guidotti)**<sup>17</sup> (Madrid, 1867-¿?). Cantante. Tras quedar huérfana de padre, se educó en Albacete, donde comenzó sus estudios e hizo sus pri-

<sup>17</sup> Imagen tomada de *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXI, Nº 16, 30-4-1887.

meras actuaciones, siendo nombrada socia honoraria del Ateneo de dicha ciudad. Posteriormente ingresó en la ENM, obteniendo 2º premio de canto en 1885 y 1º en 1886, con Inzenga. Ganó en 1883 una de las pensiones de 1500 pts. anuales durante tres años concedidas por el Ministerio de Hacienda. Mientras estudiaba actuó en numerosas veladas y conciertos. Ganó la oposición para debutar en el Teatro Real en 1887, que hizo con *Fausto*, obteniendo un gran éxito. Fue contratada después por varios teatros de Madrid (Princesa, Príncipe Alfonso) y de otras provincias. En 1888 partió a Milán, viajé para el que contó con los consejos de Pedrell, a quien visitó por recomendación de Inzenga. A su vuelta cantó en el Liceo de Barcelona. También cantó en México, donde triunfó con las óperas *Ruy-Blas*, *Il Trovatore* y *Un ballo in maschera*.

Bibliografía: RCSM: Legs. 26/31, 27/88; "Varios" (Rollo 20). González, M. L.: "Tajonera Guidotti, Emilia", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 121; Matía, I.: *José Inzenga...*; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXXI, N° 16, 30-4-1887; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, N° 6, 15-4-1888.



**Tellechea y Arrazola, Melania.** Violinista, profesora, compositora. Alumna de la ENM, ganó 1º premio de armonía en 1890 con Cantó, 2º premio de violín en 1891 con Fernández Arbós y 1º en 1893 con Hierro. También estuvo matriculada en la clase de composición. En 1930 figura como profesora auxiliar de violín en el Conservatorio Vizcaíno y como violinista de la Orquesta Sinfónica de la misma provincia. Bartolomé Ercilla le dedicó su pieza *Nancy*, polka para piano sobre motivos de la ópera *Marta*.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas 1892-1895; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1889 a 1890..., 1890 a 1891..., 1892 a 1893... Anuario Musical de España*, Año I, 1930.

**Temprano, Elisa.** Compositora. Alumna de Salvador Giner. Compuso al menos una *Misa de Gloria*, una *Salve* a voces y orquesta y un *Trisagio* a tres y coro.

Bibliografía: Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 417.

**Terzi y Capa, Luisa** (ca. 1868-¿?). Violinista. Hija de un barítono. Hermana de la violoncellista Julia Terzi. Alumna de la ENM, con grandes aptitudes, obtuvo sobresa-

liente en 2º, 3º y 4º curso de violín en 1882. Ganó 2º premio de este instrumento en 1884 y 1º en 1887 (el mismo año que lo obtuvo Julio Francés) con Monasterio, y 2º de canto en 1886 con Martín. También estudió piano. En 1885 ganó el premio Nilsson, que disfrutó hasta 1888. En las pruebas mostró sus conocimientos de violín, canto, piano y composición, gracias a lo que en *La Correspondencia de España*, al dar cuenta del premio, se destacaron sus aptitudes como violinista y era presentada como profesora de piano y compositora, texto que reprodujeron otros periódicos. Para celebrarlo, Monasterio le regaló un violín. También fue pensionada por la Diputación de Toledo. Participó como violinista y cantante en numerosas veladas y conciertos, en alguna ocasión junto a su hermana Julia, por ejemplo en el Ateneo, El Fomento de las Artes (entre otros junto a Esmeralda Cervantes, con la que también actuó en San Juan de Luz), la Liga Madrileña contra la Ignorancia, el Salón Romero, el Círculo de la Unión Mercantil, el Teatro Martín, o en otras ciudades, como Cádiz o Jerez de la Frontera, ciudad donde pasó sus primeros años y en cuyo Ayuntamiento se propuso nombrarla hija adoptiva en 1887. Según Álvarez Hortigosa, dio en esta localidad algunos conciertos acompañada al piano de su hermana Visitación, de la que solo sabemos que asistió como profesora a un acto en la Real Academia de Música San Isidoro, en la localidad, en 1910. Luisa Terzi fue recibida en audiencia por la reina regente y la infanta Isabel en 1888. Al parecer fue alabada por Sarasate.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1880-1883; Discurso leído en la solemne distribución de premios..., 1883 a 1884..., 1885 a 1886...*; Leg. 26/85; *Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...* Álvarez, F.: *La vida escénica en Jerez... La Correspondencia de España*, Año XXXVI, N° 9792, 12-1-1885; *La Correspondencia de España*, Año XXXVIII, N° 10575, 6-3-1887; *El Día*, N° 2069, 8-2-1886; *El Día*, N° 2134, 14-4-1886; *El Día*, N° 2164, 16-5-1886; *El Día*, N° 2880, 9-5-1888; *El Día*, N° 3223, 21-4-1889; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXIX, N° 311, 7-11-1887; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Año CXXX, N° 113, 22-4-1888; *La Época*, Año XXVI, N° 11672, 12-1-1885; *La Época*, Año XXXIX, N° 12542, 24-6-1887; *La Época*, Año XXXIX, N° 12598, 22-8-1887; *La Época*, Año XL, N° 12765, 19-2-1888; *La Época*, Año XL, N° 13029, 15-11-1888; *El Globo*, Año X, N° 3167, 27-6-1884; *El Globo*, Año XI, N° 8366, 13-1-1885; *El Globo*, Año XI, N° 3488, 15-5-1885; *El Guadalete*, Año LVI, N° 17470, 12-7-1910; *La Iberia*, Año XXXIV, N° 11041, 27-10-1887; *El Liberal*, Año X, N° 3254, 1-5-1888.

**Terzi y Capa, Julia** (Jerez de la Frontera, ca. 1873-¿?). Violoncellista. Hermana de la cantante y violinista Luisa Terzi. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de violoncello en 1891 y 1º en 1894 con Mirecki, y 2º de piano en 1892 con Sainz del Castillo. En 1895 ganó el premio Nilsson. Participó en algunos conciertos, por ejemplo junto a su hermana en 1889 o junto a Gloria Keller, Laura López Ontiveros y otros el mismo año.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1890 a 1891..., 1891 a 1892..., 1893 a 1894...*; Leg. 30/16. *La Correspondencia de España*, Año XL, N° 11404, 22-6-1889; *El Día*, N° 3223, 21-4-1889; *El País*, Año VIII, N° 2451, 10-3-1894.

**Therón y Prosper, Eloísa.** Profesora. Fue nombrada repetidora en la ENM en 1880, ejerciendo al menos hasta 1887.

Bibliografía: RCSM: *Actas de exámenes 1881 a 1886*; Legs. 26/13, 27/71, 27/7828/14, 26/13, 26/98, 27/47, 27/78, 28/14; *Libro clases 1881-82, 1884-85*.

**Toda, Enriqueta**<sup>18</sup> (Madrid, 1840-¿?). Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó 2º premio de canto en 1859, con Valldemosa. En 1859 disfrutaba de una pensión que pidió le aumentaran para poder seguir estudiando y en la que cesó al ser contratada. Entró en la compañía del Teatro de la Zarzuela en 1861 y en la del Circo en 1864. Actuó en los principales teatros de España. Estrenó más de veinte zarzuelas. Seguía activa en los años noventa. Fue socia de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos.

Bibliografía: RCSM: Legs. 12/81, 14/10 dupl., Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866; Memoria acerca... 1892*. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 5-7-1859; Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862; 26-10-1859; 24-9-1861*. Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 64, 132; Casares, E.: “Toda, Enriqueta”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 317; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; García, M.: *La vida musical en Santiago...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 175.



**Tormo, Petra.** Arpista. Hermana de Vicenta Tormo. Comenzó su carrera como arpista de la orquesta del Teatro Principal de Valencia. Luego lo fue de la Sociedad de Conciertos y de la del Teatro Real.

Bibliografía: Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 543; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 418; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 343.

**Tormo y Serrano, Vicenta** (Valencia, ¿?-1935). Arpista, profesora. Comenzó sus estudios con su hermana Petra. No estudió en el Conservatorio. Inició su carrera a los catorce años como arpista de Teatro Principal de Valencia, alternando después la labor de orquesta con la de solista en teatros de España y Portugal. En Madrid sucedió a Teresa Roaldés, que previamente la escuchó, llamándola desde entonces discípula predilecta, en las orquestas del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos. En 1883

18 Imagen tomada de Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*.

oposito para la plaza de arpa de la ENM que ganó Dolores Bernis. Sucedió a esta cuando murió, siendo numeraria (al principio interina) desde 1904 hasta 1930. Entre sus alumnos estuvo Nicanor Zabaleta. Fue arpista del grupo de cámara de los reyes Alfonso XII y Alfonso XIII y maestra de las infantas. Dio numerosos conciertos tanto en salones como contratada en distintos países. Fue profesora de Gloria Keller.

Bibliografía: RCSM: Leg. 26/5; *Registro de títulos del profesorado... Libro 3*; “Varios” (Rollo 20). Calvo, M. R.: “Tormo, Vicenta”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, pp. 368-369; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 543; Piñero, J.: *Músicos españoles...*, p. 420; Ruiz de Lihory, J.: *La música en Valencia...*, p. 418; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 343; Villar, R.: *Músicos españoles II... El Álbum Ibero Americano*, Año X, Tomo IV, Nº 18, 14-5-1892; Villar, Rogelio: “Artistas españolas: Vicenta Tormo”, *La Ilustración Española y Americana*, Año LXIII, Nº 14, 15-4-1919.

**Torregrosa y Jordá, Matilde** (Madrid, 1868-¿?). Pianista, profesora. Alumna de la ENM, ganó 1<sup>er</sup> premio de solfeo en 1878 con Pinilla, 2<sup>o</sup> de piano en 1882 con Compta y 1<sup>o</sup> en 1884 con Power, 1<sup>o</sup> de armonía en 1883 con Aranguren y 1<sup>o</sup> de música de cámara con piano en 1892 con Monasterio. Estuvo matriculada en la clase de composición. En 1906 fue nombrada supernumeraria de solfeo en el Conservatorio y, según Sopeña, numeraria en 1910. Fue conocida también como pianista.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*, 1891 a 1892...; Legs. 25/64; 30/30; “Varios” (Rollo 20); *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 373; Sopeña, F.: *Historia crítica... El Álbum Ibero Americano*, Año XV, Nº 17, 7-5-1897.

**Torres y Plaza, Carmen**. Pianista, profesora, pintora. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de solfeo en 1878 con Gainza, accésit de piano en 1879 y 2<sup>o</sup> premio en 1880, con Zabalza. Formó parte del profesorado de la Escuela de Música de Zaragoza al inaugurarse en 1890.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...*, 1879 a 1880... AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106: *Estado nominal... 12-7-1880. Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año III, Nº 69, 30-11-1890.

**Torres Ascarza y Eguía, Ramona**. Cantante. Alumna de la ENM, ganó 2<sup>o</sup> premio de canto en 1881 con Inzenga. Debutó ese mismo año en el Teatro Price. Cantó como primera tiple de zarzuela en Madrid, Sevilla, Valencia y otras provincias. No hemos encontrado noticias después de 1889.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1880 a 1881... La Correspondencia de España*, Año XXXV, Nº 9676, 18-9-1884; *La Correspondencia de España*, Año XL, Nº 11373, 22-5-1889; *La España Artística*, Año I, Nº 16, 1-10-1888; *El Globo*, Año IX, Nº 2672, 15-2-1883; *La Iberia*, Año XXXVI, Nº 11735, 21-9-1889; *El Imparcial*, Año XV, Nº 5203, 30-11-1881.

**Trillo, Dolores** (Madrid, 1845-¿?). Cantante. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de solfeo en 1859 con Gil, 2<sup>o</sup> premio de canto en 1863 y 1<sup>o</sup> en 1866, con Saldoni. Obtuvo una ayuda en 1861 de 3000 reales anuales; para no perderla rechazó una oferta para ser escriturada en el Teatro de la Zarzuela. Más tarde quedó sin medios para seguir estudiando, por lo que realizó otras pruebas para obtener una pensión más alta en 1863, lo cual consiguió. Debutó en 1867 el Teatro Real en una función extraordinaria de *Otello* junto a Tamberlick, a petición de este, en el papel de Desdémona. Cantó ópera en teatros de España y del extranjero como primera tiple absoluta, como

*Il Trovatore* y *Hernani* en Bélgica, dedicándose después a la zarzuela.

Bibliografía: RCSM: Legs. 11/89, 14/10, 15/48, 17/58. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 5-7-1859, 1-7-1863*; Extracto de documentos sobre pensiones, 16-10-1861; *Expediente relativo a las pensiones... 1863 a 1869, 29-10-1863, 29-12-1863, 30-9-1865 y 31-1-1867*; Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866*. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 71; Reverter, A.: “Trillo, Dolores”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 452; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 262.

## U

**Uriondo y Sánchez, Carolina**<sup>19</sup> (Madrid, 1853-¿?). Alumna de la ENM. Ganó primer premio de solfeo en 1866 con Pinilla, 2º de armonía en 1871 con Galiana y 1º de canto en 1872 con Inzenga. En 1873 fue escriturada en el Teatro de la Zarzuela como primera tiple, debutando con *El estudiante de Salamanca*. Su carrera se extendió durante dos décadas, cantando en teatros de toda España siempre en primeros papeles.

Bibliografía: RCSM: Legs. 20/31. AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 7-7-1866, 8-7-1872*. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*; Casares, E.: “Uriondo Sánchez, Carolina”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 589; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, pp. 71, 133; Martín, J.: *Diccionario...*, p. 319-320; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 245.



**Urrutia, Teotiste** (Vitoria, 1834-¿?). Profesora. Alumna del Conservatorio, ganó 2º premio de piano en 1856 y 1º en 1857, con Mendizábal. Había sido repetidora de la clase de piano hacia 1854. Siendo alumna solicitó permiso para impartir clase. Según Saldoni, se dedicó a la enseñanza de piano. En el *Estado...* de 1866 figura entre los pianistas.

Bibliografía: RCSM: Legs. 9/58, 11/67, 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de*

<sup>19</sup> Imagen tomada de Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*.

*ambos sexos... 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: Índice de los expedientes y papeles de dicho negociado desde su creación en 1830. Saldoni, B.: Diccionario..., Tomo II, p. 192; Vázquez Tur, M.: El piano y su música... Gaceta de Madrid, 28-11-1856.*

**Uzal y Armada de Rivero, Antonia (García)** (Madrid, 1842-¿?). Cantante. Fue alumna de Eslava, Cordero y de Valldemosa en el Conservatorio por poco tiempo. Debutó en Zaragoza hacia 1859. Cantó después en La Habana, en los teatros del Circo y de la Zarzuela en Madrid, y en otras provincias como primera tiple. Dedicada a la zarzuela, según Saldoni podría haber triunfado en la ópera, en la que hizo alguna incursión. Bibliografía: Casares, E.: "Uzal Armada, Antonia", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, pp. 619-620; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 70.

## V

**Valcárcel y Sarrión, Matilde.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó 2º premio de piano en 1887 y 1º en 1889, con Mendizábal. Fue nombrada repetidora en 1890, sin ejercer, de nuevo en 1893 y en 1898 auxiliar interina sin sueldo, hasta 1901. Solicitó permiso para impartir clases particulares.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1894, 1895, 1897; Anuario de la Escuela Nacional de Música... 1897 a 1898..., 1898 a 1899...; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889; Expedientes personales: Matilde Valcárcel; Legs. 29/34, 30/30, 30/93, 31/8, 33/7, 33/9, 33/28, 33/29; Libros de clases 1894-1895, 1895-1896; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Valverde, Balbina** (Badajoz, 1840-Madrid, 1910). Actriz y cantante. Alumna del Conservatorio, ganó 2º premio de declamación en 1858, habiendo sido alumna de José Luna y Julián Romea. Dejó el centro al ser escriturada en el Teatro del Príncipe. Según Saldoni, Ventura de la Vega le buscó un contrato en el Teatro Español. Aunque principalmente fue actriz, hizo algunas incursiones en el género lírico.

Bibliografía: RCSM: Legs. 12/41, 12/53. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 134; González, M. L.: "Valverde, Balbina", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 717.

**Valero y Moltó, Concepción** (Orán, 1855-¿?). Cantante. Alumna de la ENM, ganó primer premio de solfeo en 1874, 2º premio de canto en 1877 y 1º en 1878, con Inzenga. Es citada por Casares como una de las alumnas destacadas de este maestro.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 1-7-1874, 4-7-1877*. Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 28.

**Vallés López, Carmen y Elvira.** Profesoras. Alumnas de la ENM. Carmen ganó 2º premio de piano en 1887 y 1º en 1889 con Tragó, y 1º de armonía en 1888 con Aranguren. Elvira ganó 1º premio de armonía en 1888, 2º de piano en 1889 y 1º en 1890, con los mismos maestros. Fueron nombradas honorarias con ejercicio en 1893, pero parece que no llegaron a dar clase.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1887 a 1888..., 1888 a 1889..., 1889 a 1890...; Libro de actas del claustro... 1868-1900, sesión de 2-5-1893; Solemne distribución de premios... 1886 a 1887...*

**Vedruna, María Dolores** (Barcelona, 1810-¿?). Pianista, compositora. Residente en Barcelona, era considerada una de las principales artistas de esta ciudad. Saldoni se preciaba de ser su amigo. Niña prodigio, ya tenía obras conocidas con solo dieciséis años. Con once ya había escrito una sinfonía para gran orquesta y con doce un aria. Según el *Diario de Barcelona* en 1822, a instancias de Carnicer, ella misma se puso al frente de una orquesta para dirigir ambas obras, la segunda estrenada por Adela Sala. Obras: *Aria* (1822), voz y orquesta; *Música para fortepiano* (1820); *Sinfonía* (1821).

Bibliografía: BNE. González, M. J.; Gutiérrez, P.; Marcos, C.: “Catálogo de compositoras...”, p. 505; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 361.

**Vega, Paz.** Pianista. Alumna del Conservatorio, ganó accésit de piano en 1858. Se presentó los dos años siguientes a los concursos sin obtener ningún premio. Figura entre los pianistas, con sueldo de 6000 reales, en el *Estado general...* de 1866.

Bibliografía: RCSM: Leg. 12/41, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 5-7-1859, 7-7-1860.

**Vega Ritter, M<sup>a</sup> Luisa** (1875-1906). Pianista, compositora. Alumna de la ENM. Ganó 2º premio de piano en 1886, 1º en 1889 con Tragó, y 1º de armonía en 1893 con Arín. En 1889 ganó el premio Nilsson. En una carta informando de la concesión al propio Santa Ana (gestor del premio), que había recomendado a otra alumna, Arrieta apuntaba que Luisa Vega tenía “un talento extraordinario como pianista” y recordaba que su madre había sido asesinada. En efecto, su padre fue el periodista Remigio Vega Armentero, que asesinó a su esposa en 1888. Se publicaron algunos avatares del juicio, en el cual Tragó actuó como testigo en calidad de maestro de la hija de ambos. Es recordada como una de las mejores alumnas de Tragó. Con seis años ya destacaba en conciertos, como uno celebrado en El Fomento de las Artes en 1881 en el que también actuaron Consuelo Rosel, María Lerate y Soledad García Conde. En un concierto a su beneficio en el Salón Romero en 1884, cuando contaba con nueve años, participaron, entre otros, M<sup>a</sup> Luisa Chevallier y Dolores Burillo y asistió la familia real. Realizó varias giras de conciertos. Compuso las piezas *El querube*, vals de salón para piano, Madrid, Faustino Echevarría, ca. 1880, dedicada a Concha Serrano; *La perla de España*, vals para piano, Madrid, Faustino Echevarría, ca. 1881, dedicada a la infanta María Isabel. En 1906 se suicidó en París, mientras esperaba confirmación de un empleo como profesora y de varios conciertos en Alemania.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*, 1888 a 1889..., 1892 a 1893...; Legs. 28/87, 30/16; “Varios” (Rollo 20). Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Sánchez, M. A.: “El pianista y compositor...”. *La Correspondencia Musical*, N° 181, 19-6-1884; *La Correspondencia Musical*, Año XXXV, N° 9629, 2-8-1884; *El Día*, N° 2259, 20-8-1886; *El Día*, Año XXVII, N° 9045, 19-11-1906; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 207, 26-7-1886; *Dominicales del Libre Pensamiento*, Año IV, N° 189, 1-8-1886; *La Época*, Año XL, N° 12765, 19-2-1888; *El Globo*, Año VII, N° 1980, 21-3-1881; *El Liberal*, Año VI, N° 1796, 15-6-1884; *El País*, Año III, N° 843, 17-10-1889.

**Vela de Aguirre y Querol de Arnao, Sofía** (¿?-1909). Cantante, pianista, compositora. Participante habitual en las mejores veladas y conciertos de Madrid, entre ellas las organizadas por la familia real o por Guelbenzu. Fue una activa socia del Liceo

Artístico y Literario, donde cantó, entre otros, con Manuela Orejero, por ejemplo en el concierto que dio Kontski en dicha sociedad. Fue nombrada contralto de la Real Cámara de Isabel II en 1849. Cantó así en el estreno de *La conquista de Granada*, de Arrieta. Compartió escenario en el Teatro del Real Palacio con Manuela Oreiro, Lázaro Puig y Joaquín Reguer. En 1858 contrajo matrimonio con el escritor Antonio Arnao. Formó parte de los tribunales de los concursos de piano, arpa y canto del Conservatorio al menos entre 1859 y 1865. Donó al centro obras de su marido cuando este murió. Fue socia honoraria de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Mantuvo amistad con las más relevantes personalidades de la época, como Arrieta, Bretón, José Inzenga o Federico Madrazo, que le hizo un retrato que se conserva en el Museo del Prado. Son innumerables los comentarios acerca de ella en prensa, siempre favorables. Por ejemplo, *La Época* publicó en 1857:

Sofía Vela, tan ventajosamente conocida en los círculos musicales, artista de corazón y de inteligencia, deja oír frecuentemente su poderosa, su dulce, su aliñada voz, y ora ejecuta una melodía de Schubert, ora una arieta italiana, ora una romanza francesa, todo con idéntica perfección: pero Sofía Vela es pianista no menos notable que cantatriz eminente.

Varios compositores le dedicaron obras, como Francisco Asís de la Peña Yélamos su primera sonata, Arrieta su *Marina* en una carta, Sánchez Allú una canción o José Inzenga varias piezas. Ella misma fue compositora de un número indeterminado de obras religiosas y profanas, interpretándose algunas de ellas regularmente, como por ejemplo en la reapertura del Liceo en 1848. Algunas de ellas fueron se conservan en la BNE:

- *Alabanzas en desagravio de las blasfemias y oración al Santísimo Cristo de la Salud* a 2 voces y órgano, letra de A. Arnao, Madrid, Calc. S. Santamaría, 1902.
- *Camino del cielo*, balada española para piano, poesía de D. Pedro A. de Alarcón, Madrid, A. Romero, 1882.
- *Las dríades. Vals caprichoso para piano*, Madrid, A. Romero, ca. 1881.
- *Flores a María* a dos y tres voces de mujer y órgano o piano, Madrid, Imp. de Enrique Abad y Gil, 1872.
- *Memorare*, para voz o coro y acompañamiento de piano u órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1881.
- *Miserere al Santísimo Cristo de la Salud*, para tiple, tenor y bajo, Madrid, A. Romero, ca. 1881,
- *Oración a Nuestra Señora del Carmen*, a coro de tiples y contraltos con estrofa a solo y acompañamiento de órgano, Madrid, A. Romero, ¿1881?
- *Pazzarella*, capricho para piano, Madrid, A. Romero, 1884.
- *Salmo Credidi* a tres voces, tiple, tenor y bajo, con violonchelo *ad libitum* y órgano, Madrid, F. Echevarría, ca. 1881.
- *Salve a Nuestra Señora de las Mercedes*, a dúo de tiple y contralto, o tenor y bajo o barítono, con acompañamiento de órgano, Madrid, A. Romero, ¿1881?
- *Salve Regina* a 3 voces iguales con acompañamiento de órgano, Madrid, Imp. de Enrique Abad y Gil, 1871.
- *Salve Regina al dulce nombre de María* para una voz con acompañamiento de órgano, Madrid, Enrique Abad y Gil, 1874.

- *Santo Dios*, a tres voces blancas y órgano, Madrid, Imp. de Enrique Abad y Gil, 1872.
- *El secreto*, balada española para piano, poesía de D. Pedro Antonio de Alarcón, Madrid, A. Romero, 1882.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Actas de exámenes generales y concursos 1862, 1863*; Legs. 12/84, 13/93, 14/60, 15/21, 15/83, 16/49, 31/33. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: 7-7-1860, 23-5-1863, 24-5-1864; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1861 a 1862*. Bretón, T.: *Diario... Tomo II...*; Cortizo, M. E.: *Emilio Arrieta...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Galatas, M. C.: "Mujeres en..."; García, E.: "La actividad concertística en el Palacio..."; González, M. L.: "Vela de Arnao, Sofía", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 787; Iglesias, N.: *La música en el Boletín...*; Mitjana, R.: *Historia de la Música en España...*; Pérez, A.: *El Liceo Artístico...*; Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 542, Vol. IV, p. 362; Vargas, B.: "La música en El Álbum Granadino...". *El Clamor Público*, Nº 4353, 26-9-1858; *La Correspondencia de España*, Año LX, Nº 18922, 2-12-1909; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 358, 16-10-1848; *La Época*, Año I, Nº 241, 22-12-1849; *La Época*, Año II, Nº 493, 9-4-1850; *La Época*, Año IX, Nº 2581, 22-8-1857; *La España*, Año III, Nº 583, 3-3-1850; *La España*, Año X, Nº 2450, 14-4-1857; *La España Artística*, Año II, Nº 49, 27-8-1858; *Gaceta de Madrid*, 10-10-1847; *La Ilustración*, Nº 7, 14-4-1849; *La Moda Elegante*, Año XXXIV, Nº 46, 14-12-1875.

**Velasco y Pérez, Arsenia** (Cuenca, 1843-Vitoria, 1874). Cantante. Alumna del Conservatorio. Su padre era músico mayor en Ciudad Real. Ganó accésit de solfeo en 1861 con Gil, accésit de canto en 1863, 2º premio en 1864 y 1º en 1866, con Inzenga, y accésit de declamación en 1865 con Arjona. En 1863 obtuvo una pensión de 300 escudos anuales que disfrutó hasta finalizar sus estudios. Como alumna participó en varios conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Debutó en Córdoba y posteriormente actuó en Granada. Se instaló en Madrid por motivos familiares y entró en la compañía del Teatro de la Zarzuela. Cantó tanto ópera como zarzuela. Estrenó varias obras, entre ellas *Flor de los cielos*, de Soledad Bengoechea. Actuó en otros teatros de España, falleciendo cuando se encontraba en Victoria. José Inzenga publicó unos apuntes biográficos sobre ella. En estos el maestro muestra su aprecio por la artista, que al parecer compartía Eslava, como figura en las cartas que le dirigió y que reproduce Inzenga en su texto.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1865; Actas del claustro 1830-1868*, sesión de 15-9-1867; Legs. 14/10, 15/7, 15/47, 15/48, 15/69, 16/49, 17/58; "Varios" (Rollo 20). AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Expediente relativo a las pensiones...*, 29-10-1863, 29-12-1863, 30-9-1865, 31-1-1867; *Anuario de la Sociedad Artístico Musical... 1863 a 1864, 1864 a 1865*. Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: "Velasco Pérez, Arsenia", en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 794; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*; Inzenga, J.: *Arsenia Velasco...*; Lacal, L.: *Diccionario...*, p. 563; Matía, I.: *José Inzenga...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, pp. 119-120, 168-169.

**Ventura de Domenech, Enriqueta**. Compositora, profesora, escritora. En 1883 impartía clase en Sevilla, donde fue maestra de Elena Fons. Escribió varias obras dirigidas a la enseñanza. Su *Teoría completa de la música* se supone que está dividida en cinco tomos, pero solo hemos localizado datos editoriales de los dos primeros. Según Trancoso, podría considerarse la primera pianista flamenca. En 1917 se anunciaba la venta de su libro *Lo que debe saber la mujer*, Imprenta de José Tragant, publicado en Buenos Aires en 1915. Obras:

- *¡A las carolinas!*, pasodoble guerrero, Sevilla, A. Solís, ca. 1885.
- *Celsa*, mazurka para piano, Álbum Musical de *La Ilustración de la Mujer*.

- *Trozos flamencos*, Sevilla, E. Bergali, ¿188-? (Nº 1, Seguidillas gitanas; Nº 2, Jaleo; Nº 3, Panaderos; Nº 4, Malagueñas granadinas).
- *Nuevo método teórico-práctico de música*, escrito expresamente para las escuelas comunes, con arreglo a los nuevos programas, grados 3º y 4º; grado 5º; grado 6º, Buenos Aires, Estrada, 1899 (En portada: “Obra aprobada por el Consejo Nacional de Educación”).
- *Teoría completa de la música*, escrita expresamente para las escuelas normales, Buenos Aires, Tip. Salesiana del Colegio Pío IX de Artes y Oficios, 1896.

Bibliografía: BNE, BC, BNM-Ar. Picó, M. A.: *Sonidos en silencio...*; Castro, G.: “Las ‘Seguidillas gitanas’...”; Trancoso, J.: “El piano flamenco...”. *Caras y Caretas*, Nº 977, 23-6-1917; *La Ilustración Española y Americana*, Año XLI, Nº 10, 15-3-1897.

**Vicent, Rosario.** Pianista. Ganó en el Conservatorio accésit de piano en 1859, 2º premio en 1861 y 1º en 1862 con Miró. Aparece entre los pianistas en el *Estado general...* de 1866, con sueldo de 10000 reales.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal...* 5-7-1859, 8-7-1861, 2-7-1862.

**Vidal Cruz, Ana.** Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1882, 2º premio en 1883 y 1º en 1884 con Mendizábal, y 1º de armonium en 1890 con López Almagro. Fue nombrada honoraria en 1886 y repetidora en 1887. Renunció probablemente en 1889.

Bibliografía: RCSM: *Actas 1888; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884..., 1889 a 1890...*; Legs. 25/64, 27/47, 27/78, 27/70, 28/14, 30/70; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 19-9-1886; *Libros clases 1888-1889; Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...*

**Villar Bustos, Adelaida.** Fue una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio en su fundación, aunque por poco tiempo, ya que en octubre de 1831 su plaza fue ocupada por Ramona Silvestre. Probablemente es la Srta. Villar que figura como socia del Museo Lírico, Literario y Artístico en una función de 1842.

Bibliografía: RCSM: Legs. 1/12, 1/70. *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *La Iberia Musical*, Año I, Nº 32, 7-8-1842.

**Villó, Carlota (Micaela)** (Valladolid, ¿?-¿?). Fue una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio en su fundación. Abandonó el centro en 1832. Cotarelo confunde el nombre tomado por Micaela, afirmando que fue el de Cristina, siendo en realidad el de Carlota. En los años cuarenta estuvo en las compañías de ópera de los teatros del Príncipe, de la Cruz y el Circo. También actuó en el Buenavista y otras provincias. A mediados de los cincuenta cantó en La Habana y México.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/42, 0/177-185, 1/12, 2/9, 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866; Libro 160: *Órdenes generales...*; *Libro del parte...* 1831. Casares, E.: “Villó, Carlota”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 250; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Sobrino, R.: “La Ópera española...”. *El Anfitrión Matritense*, Año I, Nº 15, 16-4-1843; *El Clamor Público*, Nº 2596, 14-1-1853; *Diario de Madrid*, Nº 1474, 9-4-1839; *Diario de Madrid*, Nº 2089, 14-12-1840; *La Época*, Año IV, Nº 1169, 22-1-1852; *La Época*, Año IV, Nº 1062, 11-9-1852; *La Época*, Año VI, Nº 1541, 18-3-1854; *La España Moderna*, Año XXV, Nº 292, Abril 1913; *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 33, 16-9-1855; *El Observador*, Nº 662, 4-4-1850.

**Villó de Ramos, Cristina (Manuela).** Fue una de las primeras alumnas del Conservatorio, como Manuela. Saldoni afirma, erróneamente, que fue una de las primeras pensionadas. Lo fue su hermana Micaela (Carlota). Manuela aparece en los documentos del centro como externa. Se le concedió una ayuda de 240 reales mensuales en diciembre de 1830. Abandonó el centro en 1832. El mismo año estrenó *Los enredos de un curioso*. Cantó en el Teatro de la Cruz entre 1839 y 1847 y se incorporó a la compañía de ópera del Circo, donde estuvo varios años. En 1851 se encontraba en la del Variedades. Fue tiple absoluta en teatros de España y el extranjero. Se casó con el empresario teatral Félix Ramos.

Bibliografía: RCSM: Legs. 0/42, 0/177-185, 1/29, 2/9, Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos... 1866*; Libro 160: *Órdenes generales...*; *Libro del parte mensual que dan los señores Maestros... 1831*. Cambrero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Carmena y Millán, L.: *Crónica de la ópera italiana...*; Casares, E.: “Villó, Cristina”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 249; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 137; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Mitjana, R.: *Historia de la Música en España...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 372; Sobrino, R.: “La Ópera española...”; Soriano, M.: *Historia de la música española...*

**Villó de Genovés, Elisa.** Cantante. Hermana de Micaela, Manuela y Matilde, no estudió en el Conservatorio. Fue alumna de Saldoni. Se casó con Tomás Genovés en 1851. Ese año actuó en el Teatro Variedades y entró en la compañía del Teatro del Circo, al que volvió en varias ocasiones. Estrenó numerosas zarzuelas. En 1867 se encontraba en Sevilla con los Bufos sevillanos. Actuó en teatros de Madrid, Barcelona, Salamanca, Valladolid, Sevilla y otras provincias. En 1851 hizo dos representaciones de *Norma* en el Teatro del Instituto. En la temporada 1852-1853 estaba en la compañía del Teatro Real.

Bibliografía: Cambrero, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: “Villó de Genovés, Elisa”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 250; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 136; Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela...*; Peña y Goñi, A.: *La ópera española...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 373; Soriano, M.: *Historia de la música española...*; Turina, J.: *Historia del Teatro...*

**Villó y Montesino, Matilde** (Burgos, 1826-¿?). Cantante. Fue alumna de su padre y de Saldoni. Cantó como tiple primera absoluta en compañías de ópera italiana en numerosas ciudades de España. También fue una destacada tiple de zarzuela.

Bibliografía: Casares, E.: “Villó y Montesino, Matilde”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, pp. 249-250; Casares, E.: *Historia gráfica... los cantantes*, p. 27; García, M.: *La vida musical en Santiago...*; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo I, p. 253.

**Viñas, Teresa.** Fue una de las primeras internas pensionadas del Conservatorio en su fundación. Siendo alumna, contrajo matrimonio en 1835, para lo cual su padre tuvo que pedir un permiso especial. Según Saldoni, fue arpista. También afirma que fue interna en 1833, pero lo fue desde 1831. En 1866 se celebró un concierto a su beneficio, como viuda del conocido calígrafo Antonio Alverá Delgrás, que también había sido alumno del centro.

Bibliografía: RCSM: Legs. 1/12, 2/154; *Libro del parte mensual... 1831*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo IV, p. 373. *La Correspondencia de España*, Año XIX, Nº 23, 11-3-1866; *Gaceta de Madrid*, Nº 124, 14-10-1830.

## Y

**Yepes y López, Carmen** (Valladolid, 1865-Sevilla, ¿?). Profesora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1883 y 2º premio en 1884 con Mendizábal, y 1º de armonía este año con Hernández. Fue nombrada honoraria en 1889, aunque no dio clase. Lo había solicitado ella. En 1884 abrió una academia musical en Valladolid, a cuyas alumnas presentaba en los exámenes libres del Conservatorio, lo que fue tenido en cuenta para su nombramiento como honoraria. En 1897 su hermano, por entonces director de la academia, solicitó que esta fuera nombrada sucursal o centro agregado del Conservatorio, para poder realizar en ella exámenes oficiales. Al parecer Carmen Yepes abrió otra academia en Sevilla.

Bibliografía: RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1883 a 1884...*; Doc. Bca. 1/6; Legs. 28/97, 29/13, 30/70; *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 23-6-1889; *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883...* Varela de Vega, Juan Bautista: “Yepes López, Carmen”, en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 1055.

**Yrunciaga de Esquibel, María Josefa.** Compositora. Hacia 1850 compuso *Dos melodías para piano*, dedicada a Dª María de los Dolores de Ugarte. En el ejemplar conservado en la BNE hay una dedicatoria manuscrita de la autora a Juan Manuel Guelbenzu. Sánchez Allú le dedicó una obra, “La muerte entre las flores, elegía”, de *Dos poesías musicales*.

Bibliografía: BNE.

## Z

**Zafra y Mora, Cesárea** (Fuentideña del Tajo, 1843-después de 1920). Organista, pianista, compositora. Alumna del Conservatorio, en 1859 ganó 2º premio de órgano y en 1860 el 1º, con Román Jimeno, siendo la primera alumna de este instrumento en el centro. Al parecer para la obtención de este primer premio interpretó algunas piezas compuestas por ella misma en unas horas. Compuso varias obras, entre ellas *Gratitud* (balada) y *Addio* (romanza), para canto, y *Estudio Orgánico en Fuga sobre la Marcha Real Española*, Madrid, Calc. de F. Echevarría, 1860. Contrajo matrimonio con Félix Peiro Rodrigo, que falleció en 1896, y tuvo al menos cuatro hijos.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Catálogo de la exposición conmemorativa...*; Legs. 12/42, 12/84 dupl., 12/91, 13/59 dupl., Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104: *Estado nominal... 5-7-1859, 7-7-1860*. Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo II, p. 52. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Nº 14, 29-6-1860; *El Imparcial*, Año LIV, Nº 18020, 21-1-1920; *El Mundo Pintoresco*, Año II, Nº 38, 18-9-1859.

**Zamacois, Elisa**<sup>20</sup> (Bilbao, 1841-Nueva York, 1915). Cantante. Su padre era director de un colegio en Bilbao; entre sus hermanos hubo un pintor y un actor. Alumna de la ENM. También estudió con Barbieri. Antes de entrar en el centro ya tocaba el piano

20 Imagen tomada de Martín, J.: *Diccionario...*

y tenía una sólida instrucción. Siendo estudiante se dedicó a la docencia privada. Debutó en el Teatro de la Zarzuela en la temporada 1857-1858, con *El marqués de Caravaca*, de Barbieri. Cantó en el mismo varias temporadas, así como en el del Circo o el Apolo en Madrid. Actuó en teatros de España (Málaga, Valencia...), Europa (Lisboa) y América (Cuba, México o Perú). Estrenó numerosas zarzuelas. Fue una de las tiples más célebres de su tiempo. Se casó con el barítono Ferrer. Se conservan varias cartas que dirigió a Barbieri. Martín asegura que, en contra de lo que se asegura en algunas fuentes, que sitúan su muerte en Buenos Aires, donde residió un tiempo, esta ocurrió en Nueva York. La data en 1916, mientras Casares lo hace en 1915.

Bibliografía: RCSM: Leg. 17/1: *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos...* 1866. Asenjo Barbieri, F.: *Documentos sobre música...*; Cambroner, C.: *Crónicas del tiempo...*; Casares, E.: "Zamacois, Elisa" en *DMEH*, Vol. 10, 2002, p. 1081; Casares, E.: *Historia gráfica...los cantantes*; Martín, J.: *Diccionario...*, pp. 340-341; Saldoni, B.: *Diccionario...*, Tomo III, p. 390; Tomo IV, p. 76. *La Correspondencia Musical*, N° 162, 7-2-1884; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, N° 955, 15-6-1856.



**Zapater de Otal, Rosario** (ca. 1844-¿?). Cantante, escritora, teórica. Perteneciente a una familia acomodada, Gómez Fragenas, fue alumna particular de Valldemosa, aunque al parecer también asistió durante algún tiempo al Conservatorio, quien la presentó en una velada en su casa en 1861. Causó un gran efecto, recogido en varias publicaciones de la época. Según *La Correspondencia de España* en 1862, el maestro fue felicitado por el propio Rossini por haberla "iniciado tan perfectamente en el arte del canto". Amplió sus estudios en Italia y Francia. Su presencia fue constante en las mejores veladas de la época tanto en Madrid como en París, incluidas las que semanalmente organizaban sus padres. Por ejemplo, en la capital francesa cantó acompañada por Ambroise Thomas, o actuó con Paulina Cabrero en una reunión en casa del duque de Valencia en 1866 en Madrid. También lo hizo con los profesionales y aficionados habituales en la época, como Teresa Roaldés, Antonio Romero, Antonio Sos, Joaquina Alonso, la marquesa de Portugaleta, las señoras Orfila, Pren-

dergast, Lanuza, Luján, etc. Publicaba *La España* en 1861:

Y no os sorprenderá que se diga que la señorita Rosario Zapater podría, mañana mismo si quisiera, presentarse en la escena del teatro italiano y figurar al lado de cantatrices aplaudidas ya por el público; pero por ahora no tiene otro deseo que el de hacerse oír en círculos particulares y seguir estudiando.

Son numerosas las descripciones en prensa de sus actuaciones, siempre repletas de halagos y alusiones a su gran talento. En 1866 se le encargó la traducción de una romanza del francés al italiano y no al español para venderse en España, lo cual al parecer fue criticado por Soriano Fuertes, que lamentó que se impusieran los criterios comerciales a los artísticos. La polémica fue recogida a través de textos escritos por ambos en *La Gaceta Musical de Madrid*. También tradujo la *Guía teórico-práctico-elemental para el estudio del canto, dedicada a S. M. la reina doña Isabel II*, de Lamperti, que había sido su profesor, publicada por Romero en 1867. Fue socia fundadora de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, en cuyas funciones actuaba con frecuencia. López Almagro le dedicó su obra *Il Ruscellino*, romanza para canto, arpa y piano, con poesía de una “dama española” (la propia Zapater) y cuyo manuscrito está fechado en Murcia el 28 de diciembre de 1872. Su producción fue fundamentalmente literaria. Escribió dos novelas. Creó la letra de varias obras musicales, como la *Serenata para canto con obligado de armoniflauta y acompañamiento de piano* de Soledad Bengoechea (de la que se existe una copia manuscrita en el RCSM) y realizó el libreto de la ópera *Gli amanti de Teruel*, de Avelino Aguirre, estrenada en Valencia en 1865 con gran éxito. En 1889, con motivo del estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón se recordaba la ópera de Aguirre y Zapater. También en 1923, en un artículo sobre versiones de esta historia, se citaban ambas obras. Zapater también puso letra a otras piezas, como el zortzico *La del pañuelo rojo* de Aguirre o *Appalez moi toujours ma soeur*, romanza para canto y piano de J. P. Goldberg publicada por A. Romero. Compuso la letra y la música de *La flor de lis*, melodía con acompañamiento de piano, publicada con su pseudónimo “una dama española” en 1871 y unos estudios para canto y para piano publicados en París, muy celebrados por Fétis. Meyerbeer compuso una melodía, *Il primo amore*, para unos versos de la autora. En 1878 publicó *Prontuario de Lectura y Música*, muy recomendado por la prensa, que fue aprobado por el Consejo de Instrucción Pública para su uso en las escuelas. El propósito del texto es enseñar a leer a la vez que aporta conocimientos técnicos e históricos sobre la música. Contrajo matrimonio con el brigadier Juan Ignacio Otal y Rodríguez de la Vega, que falleció en 1877. En 1885, al ingresar en un convento, se publicó parte de su biografía, resaltando que hablaba cuatro idiomas, era una excelente arpista, pianista y cantante, había colaborado en varios periódicos y revistas con el pseudónimo de “una dama española” y algún otro, y dejaba varias obras, entre ellas el *Prontuario*. Al retirarse, donó las partituras que poseía al Conservatorio, lo cual fue agradecido por Arrieta públicamente en el discurso de la distribución de premios de 1886.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1885 a 1886...*; Leg. 27/33; Bengoechea, Soledad: *Serenata para canto con obligado de armoniflauta y acompañamiento de piano*, letra de la Excm. Sra. D<sup>a</sup> Rosario Zapater de Otal, ms. (4/3506). AGA: *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical... 1860 a 1861*. Fétis, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens...*; Gómez Amat, C.:

*Historia de la música...*, p. 81; López Rico, J.: “Antonio López Almagro entre amigos...”; Sobrino, Ramón: “Zapater de Otaí, Rosario”, en *DMEH*, Vol. 10, p. 1117; Vázquez Tur, M.: *El piano y su música... El Artista*, Año II, N° 45, 7-5-1867; *El Clamor Público*, N° 494, 30-3-1862; *El Clamor Público*, N° 514, 23-4-1862; *La Correspondencia de España*, Año XIV, N° 1009, 20-6-1861; *La Correspondencia de España*, Año XV, N° 1365, 11-3-1862; *La Correspondencia de España*, Año XIX, N° 3028, 28-5-1866; *La Correspondencia de España*, N° 7750, 13-3-1879; *La Correspondencia de España*, Año XXX, N° 7951, 30-9-1879; *La Correspondencia de España*, Año XLVII, N° 14144, 27-10-1896; *La Época*, Año XIII, N° 4121, 25-10-1861; *La Época*, Año XII, N° 6870, 4-3-1870; *La Época*, Año XXXVIII, N° 12030, 16-1-1886; *La Escena*, Año I, N° 7, 24-12-1865; *La España*, Año XIV, N° 4560, 18-6-1861; *La España*, Año XIV, N° 4690, 17-11-1861; *La España*, Año XVIII, N° 5678, 22-1-1865; *La España*, Año XVIII, N° 5756, 12-4-1865; *La España*, Año XIX, N° 6029, 7-3-1866; *La Gaceta Musical Barcelonesa*, Año V, N° 156, 15-1-1865; *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, N° 12, 21-12-1865; *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, N° 14, 4-1-1866; *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, N° 36, 10-6-1866; *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, N° 38, 4-7-1866; *La Ilustración Católica*, Año XIV, N° 14, 15-5-1889; *La Ilustración Española y Americana*, Año XXII, N° XXII, 15-6-1878; *La Moda Elegante*, Año XXXVII, N° 25, 6-7-1878; *Nuevo Mundo*, Año XXX, N° 1555, 9-11-1923; *El Periódico para todos*, Año II, N° 23, 23-1-1878; *La Unión Católica*, Año III, N° 517, 20-2-1889.

**Zurita y Postigo, Laura.** Compositora. Alumna de la ENM, ganó accésit de piano en 1877, 2º premio de piano en 1878 con Compta, 1º de armonía en 1879 con Galiana, y 1º de composición con Arrieta en 1889. Compuso al menos dos obras:

- *Romanza para piano*, dedicatoria: “A mi querido maestro D. Emilio Arrieta”, publicada en cinco entregas en *La España*, Año II, N°s 43-47, 21 y 28 de octubre, 7, 14 y 21 de noviembre de 1887.
- *Romanza para piano*, dedicatoria: “A mi distinguido amigo e incomparable profesor de piano D. Dámaso Zabalza”, Barcelona, Viuda de Trilla y Torres, 1889.

Bibliografía: BNE. RCSM: *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879... 1879 a 1880; Discurso leído en la solemne distribución de premios... 1888 a 1889...* AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: *Estado nominal... 4-7-1877. La Correspondencia de España* Año XL, N° 11316, 25-3-1889; *La Correspondencia de España*, Año XL, N° 11414, 2-7-1889; *La Iberia*, Año XXXVI, N° 11651, 2-7-1889.

## 2. TABLAS

### 2.1. Asignaturas Reglamentos 1857 y 1868<sup>21</sup>

REGLAMENTO DICIEMBRE 1857	DECRETOS JUNIO 1868, SECCIÓN DE MÚSICA	DECRETO Y REGLAMENTO DICIEMBRE 1868
<b>Estudios superiores</b>	Composición	Composición
1 <sup>er</sup> año: Melodía y contrapunto		
2 <sup>o</sup> y 3 <sup>er</sup> año: Melodía y fuga		
4 <sup>o</sup> año: estudios de instrumentación y composición dramática		
5 <sup>o</sup> año: composición religiosa, composición instrumental, composición libre, historia y literatura del arte dramático y de la música		
<b>Estudios de aplicación</b>		
Canto	Canto	Canto
Declamación		Desaparece Declamación <sup>22</sup>
Órgano		
Armonía elemental y superior		Armonía
Piano	Piano y órgano <sup>23</sup>	Piano
Acompañamiento elemental y superior		
Solfeo para canto		
Solfeo general	Solfeo	Solfeo
Lengua italiana	Lengua italiana	
Instrumental de cuerda	Violín, violoncello y contrabajo	Violín y violoncello. Contrabajo
Instrumental de viento	Flauta y fagot. Clarinete y oboe	Flauta. Clarinete y oboe. Fagot

21 Además de lo previsto en los correspondientes reglamentos y decretos, utilizamos la información contenida en el Leg. 18/41. No incluimos en la tabla las asignaturas correspondientes a las secciones de Declamación general (compuesta de teoría general de la declamación dramática, historia literaria y artística con relación al arte dramático e historia general del mismo y etnografía e indumentaria escénicas) y declamación lírica, única asignatura de esta sección, previstas en los decretos de junio de 1868.

22 Se considera que los requisitos para la formación de actores las cátedras de declamación son inútiles. Se destituye a Tirso de Obregón del cargo de Director y profesor de la Sección de Aplicaciones de la Música a la Escena en el Conservatorio de música, “reparando de este modo la infracción manifiesta de las disposiciones legales al ser nombrado para dichos cargos” (Leg. 18/74: 15-12-1868), lo cual había ocurrido en los decretos de junio de ese mismo año.

23 Véase Leg. 18/78: 29-12-1868: varios alumnos de órgano, al suprimirse la asignatura, piden que el profesor Jimeno pueda seguir dándoles clase hasta que acaben la carrera, ya que no tienen dinero para pagar lecciones particulares. En nota al margen se ordena que cambien la clase de órgano por una de piano y, si no les conviene, se les devuelva el dinero de la matrícula.

## 2.2. Alumnas matriculadas en armonía superior 1864-1870

	1863-64	1864-65	1865-66	1866-67	1867-68	1869-70
Joaquina Prieto	2º curso					
Enriqueta Velarde	2º curso	Dada de baja por no asistir				
Adelaida del Orve		1º	2º enferma, emplazada a septiembre o a repetir			
Eugenia Espinosa		1º	2º			
Encarnación Carbonell		1º	2º	3º. 2º premio en los concursos <sup>24</sup>		
Laura Feijóo		1º	2º	3º	1º de composición	
Paulina Sánchez		1º	2º propuesta baja por falta de asistencia			
Adelaida Dupuy		1º	2º propuesta baja por falta de asistencia			
Clementina Rangel			1º			
Filomena Maqueda			1º			
Carolina Acesta			1º			
Elvira Padilla			1º			
Catalina Latorre			1º			
Josefa Flores			1º			
Petra Tobar			1º	1º		
Teresa Feijóo			1º	1º	2º	
Isabel Simarro			1º	1º	2º	
Carolina Uriondo				1º	2º	

24 Leg. 18/7.

	1863-64	1864-65	1865-66	1866-67	1867-68	1869-70
Eloísa Álvarez				1º	2º	3º
Carolina Stern				1º	2º	
Rosa Méndez				1º	2º	3º
Josefa Abadía de Castro				1º	2º	
Matilde Morales				1º		
Pilar Gallardo				1º		
Ascensión Martínez					1º	2º
Emilia Arboledas					1º	3º
Josefa Belloso					1º	
Dolores Cortés					1º	
María Sánchez					1º	2º
Concepción Lacar						2º
Cristina Lacar						2º

### 2.3. Disposiciones acerca del profesorado

NORMATIVA	DISPOSICIONES
<b>Reglamento 9 enero 1831</b>	Maestros nombrados por Real Orden a propuesta del director. Cada maestro puede nombrar repetidores (alumnos avanzados que repasan a los más atrasados).
<b>Reglamento 5 marzo 1857</b>	Profesores, por oposición, nombrados por Real Orden. La oposición se puede omitir a propuesta del viceprotector si la plaza vacante no es susceptible de sujetarse a ella o conviniera recompensar a algún artista acreditado. Los profesores pueden nombrar repetidores.
<b>Reglamento 14 diciembre 1857</b>	<p>Prof. numerarios y supernumerarios, estos con la mitad de sueldo que aquellos, a los que auxilian en la enseñanza. En clases superiores no hay supernumerarios. Si es necesario, sustituto con la tercera parte del sueldo.</p> <p>Numerarios se proveen alternativamente, una en el supernumerario de la clase a que corresponda la vacante y otra por ternas (los superiores siempre por ternas).</p> <p>Supernumerarios, nombrados por el Gobierno, a propuesta en dos ternas, una del director y otra por la Junta general de profesores.</p> <p>Los profesores podrán nombrar repetidores entre los alumnos más destacados, para que se encarguen de una sección de la clase. No consta en el reglamento, pero en algunos casos recibieron gratificación, siendo denominados entonces repetidores auxiliares.</p> <p>No figura en el reglamento, pero habrá profesores auxiliares, con y sin sueldo.</p>

NORMATIVA	DISPOSICIONES
<b>Real Decreto 22-2-1865<sup>25</sup></b>	Se suprimen todas las asignaciones, gratificaciones y retribuciones que bajo cualquier denominación se hayan asignado a cargos no reconocidos expresamente en la ley de presupuestos u otra especial, quedando cesantes los que las disfrutaran, recibiendo el sueldo que por clasificación les correspondiera.
<b>Real Orden de 7-12-1866 mandando disposiciones acerca de la Escuela</b>	Se crean tres secciones: música, declamación y declamación lírica; un director para cada una. Desaparecen los supernumerarios retribuidos. Supernumerarios sin sueldo pero con preferencia cuando hubiera vacantes. No aparece en la orden, pero habrá auxiliares con diferentes sueldos <sup>26</sup> .
<b>Decretos 15 y 17 de junio 1868</b>	Provisión de profesores por oposición o concurso según la clase, según lo establecido para las demás Escuelas especiales.
<b>Decreto y Reglamento diciembre 1868</b>	Numerarios. Ayudantes: mitad de sueldo que la cátedra respectiva. Preferentemente excedentes (con su sueldo como tales), antiguos supernumerarios y premiados.
<b>Orden del 14-4-1869<sup>27</sup></b>	Cambio de nombre de los profesores ayudantes por el de auxiliares.
<b>Reglamento 2-7-1871</b>	Profesores de número y auxiliares. Provisión de numerarios: oposición. Provisión auxiliares: a propuesta de la Junta de profesores, prefiriéndose a los premiados por la Escuela. Mientras queden excedentes, las vacantes de ambas figuras se cubrirán con ellos, en propiedad o comisión según la categoría de la enseñanza. Repetidores, dispensados de pago de matrícula y derechos de examen.
<b>Decretos 5-5-1871 y 27-10-1871, sobre ascensos por antigüedad<sup>28</sup></b>	Ascenso de 500 pts. cada cinco años. Recompensa especial para el que publique un libro importante, un sistema notable de enseñanza, etc. Las vacantes se proveerán con los excedentes. En la Escuela de música, una vez extinguidos aquellos se hará por oposición. La Dirección General de Instrucción Pública formará reglamentos especiales para cada una de las Escuelas de acuerdo a este Decreto.
<b>Real Orden 22-10-1875<sup>29</sup></b>	Los profesores de la enseñanza pública deberán pedir autorización para el ejercicio de la privada. No estarán autorizados para dirigir centros privados ni para lecciones particulares de las asignaturas que desempeñen con carácter oficial. Los que tengan autorización no podrán formar parte de los tribunales de examen en ninguna asignatura ni centro.

25 *Gaceta de Madrid*, Año CCIV, N° 54, 23-2-1865. El día 26 del mismo mes, se publica otro Real Decreto dando preferencia a los profesores que hubieran quedado cesantes para ocupar las vacantes que hubiera en lo sucesivo (*Gaceta de Madrid*, Año CCIV, N° 58, 27-2-1865).

26 Por ejemplo, 2-3-1867, el rector y el Director General de Instrucción Pública trasladando al director de la Escuela la Real Orden nombrando profesores auxiliares a José Aranguren con 600 escudos anuales y a José Pinilla con 400 (Leg. 17/67).

27 Leg. 18/100 y AGA: Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105: 14 y 16-4-1869. El cambio de nombre se realizó a petición de los propios interesados.

28 *Gaceta de Madrid*, Año CCX, N° 128, 8-5-1871 y N° 304, 31-10-1871. Aunque el primero es anterior a la publicación del reglamento, lo incluimos aquí ya que afectará a partir de este momento.

29 *Gaceta de Madrid*, Año CCXIV, N° 299, 26-10-1875.

NORMATIVA	DISPOSICIONES
<b>Real Orden 15-5-1884<sup>30</sup>. Provisión plazas de solfeo.</b>	Numerarios: Alternativamente una por concurso entre los auxiliares de la misma asignatura, habiendo ejercido el cargo al menos cinco años, y otra por oposición. Pueden optar auxiliares de otras asignaturas. Auxiliares: por oposición.
<b>Real Orden 24-9-1886<sup>31</sup></b>	Órdenes relativas a las licencias concedidas a los profesores de la enseñanza pública para ejercer la privada. Todos los de Música podrán solicitarlo siempre que sea para impartir clase a alumnos no matriculados en el establecimiento al que pertenezca el interesado <sup>32</sup> .
<b>Real Orden 21-5-1889<sup>33</sup></b>	Prohibiendo a todo funcionario público dirigir recomendaciones a los jueces de tribunales de exámenes, grados y oposiciones o concursos a escuelas o cátedras. Prohibiendo a los profesores contestar a dichas recomendaciones y acceder a ellas.
<b>Real Orden 16-8-1889<sup>34</sup></b>	Ordenando que las cátedras vacantes de los centros dependientes de la Dirección General Pública sean desempeñadas, hasta su resolución, por los auxiliares o ayudantes de las mismas, prohibiéndose el nombramiento de catedráticos interinos. Si no existieran aquellos, se podrán nombrar provisionalmente profesores auxiliares interinos gratuitos a propuesta en terna de los Claustros o Juntas de profesores. Tal servicio se considerará mérito para la carrera.
<b>Real Decreto 22-1-1892<sup>35</sup></b>	Dictando disposiciones relativas a la provisión de cátedras de número de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Cátedras de Órgano, Canto, Formación e instrumentación de las masas corales, Declamación lírica y canto y Declamación se proveerán elevando al Gobierno una propuesta unipersonal el Consejo de Instrucción pública y otra la Real Academia a cuyo Instituto corresponda la cátedra que haya de proveerse. El Gobierno nombrará a uno de los profesores propuestos. La provisión de una de las cátedras de Canto y Declamación habrá de recaer siempre en una artista o actriz eminente que haya merecido el aplauso público en la escena.
<b>Real Orden 30-6-1896<sup>36</sup></b>	Concediendo a los profesores numerarios 500 pesetas anuales sobre el sueldo por razón de residencia, de acuerdo con la Ley de Instrucción Pública de 1857.

30 Véanse Leg. 26/64 y AGA: Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106 (1880-1893), 15-5-1884 y 18-1-1884. Esta normativa surgió de las peticiones de profesores auxiliares del Conservatorio, apoyados por el director, para equiparar sus posibilidades de ascenso a las existentes en otras escuelas especiales, como la de Bellas Artes, ya que alegaban sentirse en desventaja y con pocas posibilidades de progreso en su carrera (Leg. 25/85: 18-12-1882).

31 *Gaceta de Madrid*, Año CCXXV, N° 269, 26-9-1886.

32 Aunque en la Real Orden se eximía a los profesores de música de varias disposiciones contenidas en ella, en la práctica hubo dudas acerca de su implantación, como si estaba permitido a todo tipo de profesores, y de hecho hubo algunas que sí debieron cumplir, como pedir la autorización anualmente.

33 *Gaceta de Madrid*, Año CCXXVIII, N° 143, 23-5-1889.

34 *Gaceta de Madrid*, Año CCXXVIII, N° 230, 18-8-1889.

35 *Gaceta de Madrid*, Año CCXXXI, N° 23, 23-1-1892.

36 Documentación de J. de Monasterio, 3/546; Leg. 32/41.

NORMATIVA	DISPOSICIONES
<p><b>Real Decreto 11-12-1896 reorganizando el profesorado de la ENMD</b></p>	<p>Numerarios y supernumerarios; estos cobran la mitad.                      Provisión de plazas:                      Numerarios:                      -Si no hay excedentes, una por concurso entre los supernumerarios de la enseñanza que lleven como mínimo 5 años, otra por oposición.                      -Los actuales auxiliares que regenten clases con 2000 pesetas de sueldo en el presupuesto, primer premio de composición y al menos diez años al frente de su clase pasarán a ser numerarios de dichas clases.                      -Mientras estén vacantes, esas plazas las desempeñarán interinamente supernumerarios de la misma enseñanza, además de su propia clase, percibiendo por ello 1000 pts. además de su sueldo.                      -Si no hubiera supernumerarios, se nombrarán interinos que tengan 1<sup>er</sup> o 2<sup>o</sup> premio de la asignatura vacante; percibirán 1500 pts. como máximo.                      Supernumerarios (máx. 18); orden de provisión:                      -Actuales auxiliares de sueldo 1500 pts. o más y primer premio de composición.                      -Profesores y auxiliares interinos que tengan 2/3 del sueldo de cátedra y tengan 1<sup>er</sup> o 2<sup>o</sup> premio de la enseñanza que desempeñen.                      -Repetidores con 1000 pts. y tengan los premios.                      -Honorarios con ejercicio, 12 años de servicio y premios.                      -Asignados estos casos, se proveerán una por oposición y otra por concurso. Concursos solo para alumnos con mayor nº de sobresalientes y premios.                      Se nombrarán honorarios sin ejercicio como recompensa por sus obras o en la enseñanza privada.                      Solo se nombrarán repetidores siguiendo el art. 14 del reglamento de 2 de julio de 1871.</p>
<p><b>Real Decreto 10-12-1897<sup>37</sup> sobre el profesorado de las Universidades, Institutos de segunda enseñanza y Escuelas especiales.</b></p>	<p>Cátedras vacantes, desempeñadas por los auxiliares y ayudantes que corresponda según reglamentos.                      Si no hubiera auxiliares en plantilla se podrá nombrar provisionalmente, a propuesta de los claustros, auxiliares interinos, gratuitos; el nombramiento será tenido como mérito.                      No se permite el nombramiento de catedráticos o profesores interinos salvo en asignaturas nuevas o de índole muy especial. En tal caso, recibirían 2/3 del sueldo de la cátedra vacante o 1000 pts. si perteneciesen al profesorado oficial de la misma localidad</p>
<p><b>Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación 14-9-1901<sup>38</sup></b></p>	<p>-Numerarios: por oposición y concurso alternativamente, salvo composición, canto y conjunto vocal o instrumental, para las que podrán ser nombrados artistas de reconocida fama, a propuesta del Claustro, la Academia de Bellas Artes y el Consejo de Instrucción Pública.                      -Supernumerarios: a propuesta del Claustro, prefiriéndose premiados por el Conservatorio.                      -Supresión plazas auxiliares sin sueldo.                      -Repetidores: alumnos aventajados, dispensados del pago de derechos de matrícula y examen el curso siguiente.                      -Honorarios sin ejercicio: a propuesta del Claustro a los que se distinguen por sus obras y estudios o en la enseñanza privada.</p>

37 *Gaceta de Madrid*, Año CCXXXVI, Nº 345, 11-12-1897.

38 *Gaceta de Madrid*, Año CCXL, Nº 258, 15-9-1901

NORMATIVA	DISPOSICIONES
<b>Real Orden 22-1-1902</b> <sup>39</sup>	-Provisión de las vacantes de supernumerarios con los auxiliares y repetidores que pertenecieron a la Escuela Nacional de Música y Declamación M. Boj, V. Monge, A. Cobeña, F. Larrauri, J. Robles, L. Morro, M. Brull, C. Coll, A. Sánchez-Jiménez, J. Francés, Lucila Moltó, Concepción Garriga, Pilar Muñiz, Purificación Maciá, Adela García Duque, Soledad López San Román, Emilia Palmer, Socorro Otuna, Carmen Alcaide, Mariana Grelet, siendo preferidos los premiados, según RD 14-9-1901.

## 2.4. Plantilla 1857 marzo<sup>40</sup>

CLASES	SUELDOS (reales anuales)	PROFESORES
Composición, 1ª clase	14000	Hilarión Eslava
Composición, 2ª clase	12000	Emilio Arrieta
Canto, 1ª	12000	Baltasar Saldoni
Canto, 2ª	12000	Francisco Frontera de Valldemosa
Canto, 3ª	12000	Mariano Martín
Canto, 4ª	8000	Ángel Inzenga
Piano, 1ª	8000	Manuel Mendizábal
Piano, 2ª	8000	José Miró
Órgano	8000	Román Jimeno
Violín y viola, 1ª clase	8000	Juan Díez
Violín y viola, 2ª clase	8000	Jesús de Monasterio
Violoncello	6000	Julián Aguirre
Contrabajo	5000	Manuel Muñoz
Flauta	6000	Pedro Sarmiento
Arpa	<b>4000</b>	<b>Teresa Roaldés</b>
Oboe y clarinete	7000	Antonio Romero
Fagot	5000	Camilo Melliez
Trompa	5000	Miguel Sagrista
Armonía elemental	5000	Francisco de Asís Gil
Acompañamiento	5000	Antonio Aguado
Solfeo para canto	7000	Juan Gil

39 *Gaceta de Madrid*, Año CCXLI, N° 25, 25-1-1902.

40 Leg. 11/47: 9-3-1857.

CLASES	SUELDOS (reales anuales)	PROFESORES
1ª de solfeo general	6000	Juan Pablo Hijosa
2ª de solfeo general	5000	Juan Castellanos
Solfeo para canto	4000	Encarnación Lama <sup>41</sup>
Declamación	10000	José García Luna
Declamación	10000	Julián Romea

## 2.5. Plantillas reglamentos 1857-1868

CLASES	1857, diciembre PROFESORES- SUELDOS (reales anuales)	1868 Decretos de 15 y 17 junio. Dotación (escudos anuales <sup>42</sup> )	1868 junio PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)	1868 diciembre PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)
<b>Director</b>	Ventura de la Vega 30000	Comisario regio 3000	Comisario regio 3000	Emilio Arrieta 400
	<b>ESTUDIOS SUPERIORES</b>		--	--
<b>Composición</b>	Hilarión Eslava 16000	1200	Hilarión Eslava 1600	Emilio Arrieta 1200
<b>Composición</b>	Emilio Arrieta 16000	1200	Emilio Arrieta 1600	Tomás Fdez., ayudante, 600
<b>Hª y literatura del arte dramático y de la música</b>	Eduardo Velaz de Medrano 16000			
	<b>ESTUDIOS DE APLICACIÓN</b>		--	--
<b>Canto</b>	Baltasar Saldoni 12000	800	Baltasar Saldoni 1200	José Inzenga 1200

41 Fue nombrada el 10 de marzo, por lo que no aparece en la plantilla con fecha del día anterior. En la *Memoria acerca... 1892* figura que su nombramiento fue en enero de 1858.

42 Para comprender mejor las modificaciones que pueda haber en los sueldos, recordemos que un escudo equivale a diez reales.

43 Se jubila en febrero de 1868 (Leg. 18/23).

44 En los diversos documentos utilizados para reconstruir la plantilla existente entre junio y diciembre aparecen Lázaro Puig y Mariano Martín alternativamente como profesor y como excedente. Desconocemos los incidentes que causan estos cambios, debidos sin duda a las dificultades que planteaba la consolidación de la plantilla, la necesidad de declarar excedentes a ciertos profesores y los criterios seguidos para decidirlo. Finalmente, en diciembre, quedará como profesor de canto José Inzenga.

CLASES	1857, diciembre PROFESORES- SUELDOS (reales anuales)	1868 Decretos de 15 y 17 junio. Dotación (escudos anuales <sup>42</sup> )	1868 junio PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)	1868 diciembre PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)
Canto	Francisco Frontera de Valldemosa <sup>43</sup> 12000	800	Lázaro Puig 1200 <sup>44</sup>	
Canto	Ángel Inzenga 12000	Profesora [sic] 600		
Canto	Mariano Martín 12000	Auxiliar 600		
Canto	Lázaro Puig 12000	Auxiliar 600		
Canto	José Inzenga 6000			
Italiano		600	Manuel Bayona 600	
Armonía	Francisco de Asís Gil <sup>45</sup> 10000			Hilarión Eslava <sup>46</sup> , 800
Armonía y acompañamiento superior	Miguel Galiana 6000		Miguel Galiana (armonía) 800	Miguel Galiana (armonía), ayudante 800
Armonía	Rafael Hernando 10000		José Aranguren, auxiliar 600	
Órgano	Román Jimeno 10000			
Piano	Manuel Mendizábal 8000	Piano y órga- no: 800	Manuel Mendi- zábal (piano y órgano) 800	Manuel Mendizábal 800
Piano	José Miró 8000			Dámaso Zabalza 800
Piano	Martín Sánchez Allú <sup>47</sup> 4000			Antonio Aguado, ayudante 400 <sup>48</sup>
Acompañamiento elemental y superior	Antonio Aguado 8000			
Solfeo para canto	Juan Gil <sup>49</sup> 8000			

CLASES	1857, diciembre PROFESORES- SUELDOS (reales anuales)	1868 Decretos de 15 y 17 junio. Dotación (escudos anuales <sup>42</sup> )	1868 junio PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)	1868 diciembre PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)
<b>Solfeo para canto</b>	Juan Pablo Hijosa 8000			
<b>Solfeo general</b>	Juan Castellanos <sup>50</sup> 6000		Juan Pablo Hijosa 800	
<b>Solfeo general</b>	<b>Encarnación Lama 6000</b>		<b>Encarnación Lama 600</b>	
<b>Solfeo general</b>	Joaquín Espín y Guillén 6000		Justo Moré 800	Justo Moré 800
<b>Solfeo general</b>			Juan Gil 800	Juan Gil 800
<b>Solfeo general</b>			Feliciano Agero (auxiliar) 600	Feliciano Agero (ayudante) 400 <sup>51</sup>
<b>Solfeo general</b>			José Pinilla (auxiliar) 600	
<b>Arpa</b>	<b>Teresa Roaldés 6000</b>		<b>Teresa Roaldés 600</b>	
<b>Violín</b>	Juan Díez 8000			
<b>Violín</b>	Jesús de Monasterio 8000	800	Jesús de Monasterio 800	Jesús de Monasterio (y violoncello) 800
<b>Violoncello</b>	Julián Aguirre 6000 (26-3-1863. Prof. auxiliar Juan Mollberg)	4 profesores de los instrumentos más necesarios, con 600	José Antonio Campos (violoncello y contrabajo) <sup>52</sup> 600	
<b>Contrabajo</b>	Manuel Muñoz 6000			Manuel Muñoz 600
<b>Flauta</b>	Pedro Sarmiento 6000		Pedro Sarmiento (y fagot) 600	Pedro Sarmiento 600
<b>Clarinete</b>	Antonio Romero 6000		Antonio Romero (y oboe) 600 <sup>53</sup>	Antonio Romero (y oboe) 600

45 Falleció el 17 de marzo de 1861 (Leg. 16/2).

46 Dimite en marzo de 1869 (Leg. 18/89), apareciendo después en la lista de profesores pendientes de clasificar (como excedentes).

47 Falleció el 31 de agosto de 1858 (en Leg. 16/2 figura que falleció el 30). Se le encargó la clase elemental de ambos sexos. También asistirían los alumnos de canto para adquirir los conocimientos necesarios para la clase de acompañamiento (Leg. 11/46).

48 En Leg. 19/13: 7-7-1869, aparece con el sueldo de 532, que es el que percibía como excedente.

49 Su clase sería la 1ª y destinada a las alumnas. La de Hijosa sería la 2ª, para alumnos (Leg. 11/46).

CLASES	1857, diciembre PROFESORES- SUELDOS (reales anuales)	1868 Decretos de 15 y 17 junio. Dotación (escudos anuales <sup>42</sup> )	1868 junio PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)	1868 diciembre PROFESORES- SUELDOS (escudos anuales)
Oboe	Carlos Grassi 6000			
Fagot	Camilo Melliez 6000			Camilo Melliez 600
Cornetín de pistones	José de Juan Martínez 6000			
Trompa	José Sagrista 6000			
Órgano (preparatoria)	Ignacio Ovejero <sup>54</sup> 5000			
Declamación	Joaquín Arjona 6000 (supernumerario)			
Declamación	José García Luna 12000			
Declamación	Julián Romea 12000			
Teoría general de la declama- ción dramática		1200	Joaquín Arjona 1200	
Hª literaria... <sup>55</sup>		1200		
Armonía e Historia del arte musical				
Declamación lírica		1200	Tirso de Obregón, 1200	

50 Falleció el 24 de enero de 1860 (Leg. 16/2).

51 En Leg. 19/13: 7-7-1869, aparece con sueldo de 600 escudos.

52 El 22 de junio de 1868 Campos dirige una misiva al comisario regio del centro agradeciendo el nombramiento de profesor de violoncello, pero considerando inapropiado, por lo diferente de las enseñanzas, el de contrabajo (Leg. 18/41). En cualquier caso, apenas pudo incorporarse, ya que falleció el 28 de julio del mismo año (Leg. 18/46).

53 Justo Moré, Pedro Sarmiento y Antonio Romero aparecen como excedentes en AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 6-11-1868, en lo que parece alguno de los cambios transitorios o indecisiones producidos en este periodo.

54 El supernumerario de órgano también debía enseñar piano a los alumnos que quisieran continuar la carrera de organistas y a los de composición (Leg. 11/46).

55 El nombre completo es Historia literaria con relación al arte dramático e Historia especial del mismo; Etnografía e Indumentarias escénicas.

## 2.6. Otros nombramientos 1857-1871

CLASES	SUELDOS	PROFESORES	FECHA
Piano		Martín Sánchez Allú	28-3-1858/31-8-1858 defunción
Trombón	6000 reales	Domingo Broca	21-10-1858 <sup>56</sup>
Conjunto	12000 reales	Francisco Frontera de Valldemosa	4-7-1861 <sup>57</sup>
Piano		Eduardo Compta	28-1-1865 <sup>58</sup>
Declamación	12000 reales	Joaquín Arjona	16-4-1865 <sup>59</sup>
Conjunto		Justo Moré	12-2-1868 <sup>60</sup>
Solfeo		Justo Moré	20-6-1868 23-12-1868
Violoncello	Sin sueldo	Joaquín Casella	19-2-1868 <sup>61</sup>
Declamación lírica	1200 escudos	Tirso de Obregón	7-12-1866 <sup>62</sup>

- 56 *Registro de expedientes de personal*. Esta clase, y por tanto la plaza de Domingo Broca, fue suprimida en marzo de 1857. En mayo del mismo año el ministro de la Gobernación envió al Conservatorio dos solicitudes de Broca en las que pedía se le devuelva su plaza de maestro (Leg. 11/60). El 3 de noviembre 1858 el rector traslada la real orden restableciendo la clase y nombrando a Broca su titular (Leg. 12/62).
- 57 Orden de 4-7-1861. Era profesor de canto en el centro desde 1841 (*Registro de expedientes de personal*). Se jubiló en febrero de 1868.
- 58 Leg. 16/18. El interesado había solicitado la plaza, apoyado por el director del centro (Ventura de la Vega). No parece que se sometiera a ningún proceso de selección. Ya era profesor auxiliar.
- 59 Leg. 19/88 dupl.
- 60 Real Orden nombrándolo para la vacante de profesor de conjunto por jubilación del que la desempeñaba, Francisco Frontera de Valldemosa. Como se refleja en la tabla, el 20 de junio de 1868 es nombrado profesor de solfeo y el 26 del mismo mes secretario. El 23 de diciembre de 1868 se le nombra de nuevo profesor de solfeo y el 31 del mismo es cesado del cargo de secretario (*Registro de expedientes de personal*). Véanse también Legs. 15/72, 16/8, 16/77.
- 61 Real Orden aceptando el ofrecimiento del interesado (Leg. 18/26). La había solicitado en 1866 (Leg. 17/11). En la misma época lo hicieron Ramón Castellano (Leg. 17/12), Esteban Pérez (Leg. 17/14) y José Antonio Campos (Leg. 17/43). No sabemos si Casella llegó a ejercer; si lo hizo, fue por brevísimo tiempo: como hemos visto, en junio fue nombrado Campos.
- 62 Leg. 17/51. En *Registro de expedientes de personal* aparece el día 8, y en la *Memoria acerca...1892*, el 16 de octubre. Véase Acta de la sesión de la Junta Facultativa del 12-12-1866 (*Libro de Actas de la Junta Facultativa...1838-1868*). Fue nombrado profesor y director de la sección de declamación lírica.

## 2.7. Profesoras Conservatorio 1871-1900

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
Natalia del Cerro	Piano	Repetidora	Octubre 1869	2º piano 1869. 1º piano 1870.
		Honoraria	10-10-1873	
		Auxiliar 1000 Auxiliar 1500	4-2-1876/ 1-1-1882	
		Supernumeraria 1500	11-12-1896/1920 (2000 pts., jubilada)	
Francisca Samaniego de Gainza	Piano	Honoraria	28-1-1874	2º piano 1870. 1º piano 1871.
		Auxiliar 750 Auxiliar 1000 Auxiliar 1500	28-9-1874 23-7-1877 1-1-1882	
		Supernumeraria 1500	11-12-1896/1903 (falleció)	
Adela Ramírez Maroto	Piano	Auxiliar 1000	25-5-1875/11-9-1875 (renunció por boda)	Accésit piano 1856. 2º 1857. 1º 1858.
Ana Bressend	Piano	Auxiliar (repetidora) sin sueldo	1-10-1875/¿1879?	Accésit 1873. 2º piano 1875. 1º piano 1876.
Rosa Izquierdo	Piano	Auxiliar (repetidora)/¿honoraria? sin sueldo	9-3-1876/¿?	1º solfeo 1866. 2º piano 1868. 1º piano 1870. Accésit violín 1875. 2º violín 1877. 1º violín 1880. 1º armonium 1884.
	Solfeo	Auxiliar interina 1500	22-8-1891/11-11-1892 (falleció)	
Paula Lorenzo Perlado	Piano	Repetidora	1-10-1877	2º piano 1868. 1º piano 1870.
		Honoraria	1-2-1884	
		Auxiliar interina 1500	26-8-1885/31-12-1887	
		Repetidora con gratificación 1000	31-12-1887/1896	
		Supernumeraria 1000 Supernumeraria 1500	11-12-1896 1-8-1897/1908	
Evarista Díaz de la Quintana		Repetidora	1877 (1-10-1878)/30-8-1879 (renunció)	1º piano 1878.
Lucila Moltó Ocampo	Piano	Repetidora	1-10-1878/1897	2º solfeo 1873. Accésit piano 1876. 2º piano 1878.
		Auxiliar interina sin sueldo	1898-1901	

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
<b>Ana Beltrán</b>		Repetidora	1-10-1878	Accésit piano 1876. 2º piano 1877.
<b>Teresa Sarmiento</b>	Piano	Repetidora	1-10-1879	2º piano 1878.
		Auxiliar 1500	9-10-1883/11-12-1896	
		Supernumeraria 1500	11-12-1896/1914 (falleció)	
<b>Julia Pereira</b>	Piano	Repetidora	1880	2º piano 1877.
<b>Eloisa Therón Prosper</b>	Piano	Repetidora	1-10-1880/1887	
<b>Elvira Cebrián</b>	Piano	Repetidora	1-10-1880/¿1889?	2º piano 1873. 1º piano 1874. Accésit armonía 1875.
<b>María Landi</b>		Honoraria sin opción a sueldo	19-7-1881	1º accésit canto 1857. Accésit arpa 1859.
<b>Sofía Salgado Raimundo</b>	Piano	Repetidora	1-10-1882	Accésit piano 1879. 2º piano 1880. 1º piano 1881.
		Honoraria	3-5-1887	
		Supernumeraria 1500	8-11-1897/1933 (4000 pts.; jubilada)	
<b>Carolina García Moreno (de Madrigal)</b>	Piano, canto	Repetidora	1-10-1881	Accésit piano 1878. 2º piano 1879. 1º piano 1880. 2º canto 1880. 1º canto 1882.
		Honoraria con ejercicio	10-9-1892 (4-7-1892)/¿1895?	
<b>Gloria Sánchez y Sáez</b>	Piano	Repetidora	Octubre 1882/¿1888?	2º piano 1880. 1º piano 1881. 2º armonía 1884.
<b>Joaquina del Pozo</b>	Piano	Repetidora	¿1878? 1-10-1882/1896	Accésit piano 1873. 2º piano 1874. 1º piano 1875.
<b>Dolores Cortés de Pedral</b>		Honoraria	8-2-1883 Sin clase	Accésit canto 1868. 2º canto 1869. 1º canto 1870.
<b>Concepción Montejo</b>	Arpa	Repetidora	4-12-1882	2º arpa 1881. 1º arpa 1883. 2º piano 1884. 1º piano 1885.
		Honoraria	2-11-1883	
		Auxiliar sin sueldo (repetidora) con opción a vacante retribuida	¿17-12-1883?	

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
Concepción Díaz y Castro	Piano	Honoraria	1-2-1884	2º piano 1881. 1º piano 1883.
		Repetidora	1-10-1884	
		Repetidora 1000	1-7-1887/9-12-1887 (renunció)	
María Peñalver Boixados	Piano	Repetidora	1884	2º piano 1871. Accésit armonía 1875.
		Honoraria	15-12-1887	
		Auxiliar interina 1500	31-12-1887/1-9-1888	
		Repetidora 1000	31-8-1893/12-12-1895	
		Repetidora Interina 1000	3-9-1896	
		Repetidora 1000	30-11-1896	
Eloísa García Gamero	Piano	Repetidora	1-10-1884/¿1887?	2º piano 1881.
		Repetidora	2-11-1885/¿1889?	Accésit piano 1881. 2º piano 1882. 1º piano 1884.
Purificación Contreras Vilches	Piano	Repetidora	2-11-1885/¿1889?	Accésit piano 1866. 2º piano 1867. 1º piano 1869.
Amalia Benito	Piano	Repetidora	1-10-1885/¿1895?	Accésit piano 1882. 2º piano 1883. 1º piano 1884.
Concepción Garriga Villar	Piano	Repetidora	2-11-1885/1897	Accésit piano 1882. 2º piano 1883. 1º piano 1884.
		Auxiliar interina sin sueldo	10-10-1898/1901	
Ana Vidal Cruz	Piano	Honoraria	27-9-1886/¿1889?	Accésit piano 1882. 2º piano 1883. 1º piano 1884. 2º armonium 1890.
		Repetidora	1-10-1887/¿? (renunció)	
Clementina Benavides y Arana	Piano	Repetidora	1-10-1886/¿1889?	1º solfeo 1877. 1º piano 1884.
Encarnación Martínez Corpas	Piano	Repetidora	1-10-1886/3-10-1889 (renunció)	Accésit piano 1883. 2º piano 1884.
Ascensión Martínez y Ramírez	Armonía	Honoraria	17-10-1887	2º piano 1871. 1º composición 1876.
		Repetidora	17-10-1887 (¿1-10-1888?)/¿1892?	

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
<b>Eulogia Oteiza Ayerbe</b>	Solfeo	Repetidora	1-10-1887/¿1890?	Accésit piano 1884.
<b>Pilar Gómez Riera (de Martínez)</b>	Piano	Repetidora	3-1-1887/¿1890?	2º piano 1876. 1º piano 1877. 2º armonía 1875. Accésit armonium 1887.
<b>Pilar Muñiz Mediamarca</b>	Piano	Repetidora	11-2- 1888 (¿1-12-1887?)/¿1897?	2º premio piano 1885.
		Auxiliar interina sin sueldo	Octubre 1898-1901	1º piano 1887.
<b>Dolores Casanova Garrido</b>	Piano	Repetidora	28-2-1888	Accésit piano 1882. 2º piano 1883.
		Repetidora interina 1000	3-1-1893/1898. Sin sueldo 9-5-1896. Con sueldo 3-9-1896/30-9-1898	
		Auxiliar interina sin sueldo	10-10-1898/14-9-1901	
		Supernumeraria 1500	21-1-1902/1930 (3500 pts., jubilada)	
<b>Concepción Ardois</b>	Piano	Repetidora	29-9-1888 (comenzó 1-10-1888)/1895	Accésit piano 1883. 2º piano 1884. 1º piano 1885.
<b>María Antonia Mathet (Mathé) Crespo</b>	Piano	Repetidora	10-10-1889/¿1896?	1º solfeo 1883. 2º piano 1887. 1º piano 1889.
<b>Luisa Lorenzo y Díez</b>	Piano	Repetidora	10-10-1889/¿1894?	1º solfeo 1884. Accésit piano 1886. 2º piano 1888. 1º piano 1889.
<b>Manuela Núñez y Miranda</b>	Piano	Repetidora No ejerció	10-10-1889	2º solfeo 1879. Accésit piano 1882. 2º piano 1883. 2º armonía 1883. 1º piano 1885.
<b>Adela López Pulido</b>	Piano	Repetidora	Octubre 1889/¿1895?	2º solfeo 1879.
<b>Josefa Agromayor Laín</b>	Piano	Repetidora	(23-12-1889) 22-1-1890/¿1894?	Accésit piano 1886. 2º piano 1887.

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
<b>Purificación Maciá Escudero</b>	Piano	Repetidora	23-12-1889	2º solfeo 1884. 1º solfeo 1885. 2º piano 1888. 1º piano 1890.
		Auxiliar interina sin sueldo	1898-1901	
<b>Matilde Valcárcel</b>	Piano	Repetidora. No ejerció	9-4-1890	2º piano 1887. 1º piano 1889.
		Repetidora	25-9-1893	
		Auxiliar interina sin sueldo	1898-¿1901?	
<b>Soledad López San Román</b>	Piano	Repetidora	10-9-1890/¿1897?	Accésit piano 1882. 2º piano 1883. 1º piano 1885. 2º armonía 1886.
	Piano	Auxiliar interina sin sueldo	1898-1901	
<b>Adela García Duque</b>	Piano	Repetidora (auxiliar)	6-5-1890/1897	2º piano 1888. 1º piano 1889. 1º armonía 1888.
		Auxiliar interina sin sueldo	1898-1901	
<b>Carolina Hernando y Méndez</b>	Piano	Repetidora	6-11-1889/¿1893?	2º solfeo 1880. Accésit piano 1885. 2º piano 1886. 1º piano 1888.
<b>Emilia Martínez Capellán</b>	Piano	Repetidora	15-10-1890	1º solfeo 1877. 2º piano 1880. 1º piano 1882. 2º armonía 1884.
	Solfeo	Auxiliar interina 1500	8-4-1893/31-8-1893 (supresión plaza)	
		Honoraria con ejercicio	15-9-1893/¿1894?	
<b>Emilia Palmer Megía</b>	Piano	Repetidora	Octubre 1890	Accésit solfeo 1876. 2º piano 1881.
		Auxiliar interina sin sueldo	¿1898/1901?	
<b>María Abella</b>		Honoraria	5-11-1891	1º solfeo 1885. 2º piano 1888. 1º piano 1889.
		Supernumeraria int. 1500	13-8-1915	
	Solfeo	Supernumeraria int. 1500	17-7-1917	
		Supernumeraria 2000	24-10-1918/1936	
<b>Elena Sánchez Macías</b>		Repetidora (auxiliar-repetidora) No ejerció	12-1-1892	Accésit piano 1887. 2º piano 1888.
<b>Esperanza Renovales Purcalla</b>	Piano	Repetidora No ejerció	22-10-1892	1º solfeo 1883. 2º piano 1887. 1º armonía 1888. 1º piano 1889.

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
<b>Encarnación Gibert Hidalgo</b>	Piano	Repetidora No ejerció	25-11-1892	Accésit piano 1890. 1º armonía 1891. 1º piano 1892.
<b>Socorro Otuna</b>	Solfeo	Auxiliar interina 1500	1-12-1892 /8-4-1893	1º solfeo 1881. 2º piano 1882. 1º piano 1884. 1º armonía 1885.
		Auxiliar interina 1500	6-5-1893/31-8-1893 (supresión plaza)	
		Repetidora	1893-1896	
	Piano	Repetidora	1896-1897	
		Auxiliar interina sin sueldo	1898/1901	
<b>Sagrario Dueñas</b>	Piano	Honoraria	1-7-1892	1º solfeo 1884. 2º piano 1888. 1º piano 1890.
		Auxiliar interina sin sueldo	1898/ ¿?	
<b>Adela Cristóbal Portas</b>	Canto	Honoraria	2-12-1893	1º canto 1872.
		Repetidora 1000	13-12-1895/26-11-1896 (falleció)	
<b>Asunción Mejuto Martín</b>		Honoraria No ejerció	14-11-1893	1º solfeo 1885. 2º piano 1889. 1º piano 1892.
<b>Enriqueta Dutrieu Blanco</b>	Piano	Honoraria	7-9-1893	2º piano 1890. 1º piano 1892.
		Repetidora int. fuera de plantilla 1000	20-9-1895/13-3-1896	
		Repetidora interina 1000	9-5-1896	
		Auxiliar interina 2000	3-9-1896	
		Supernumeraria 1500	11-12-1896/1940 (5000 pts.; jubilada)	
<b>Elisa Álvarez y Madurga</b>	Piano	Honoraria	19-5-1893	2º piano 1889. 1º piano 1891.
		Auxiliar interina sin sueldo	10-10-1898-¿1900?	
<b>Mariana Grelet</b>	Piano	Honoraria	8-12-1896	1º solfeo 1884. 1º armonía 1887. 2º piano 1888.
		Repetidora int. fuera de plantilla 1000	9-12-1896 (25-1-1897)/octubre 1898	
		Auxiliar interina sin sueldo	1898-1901	

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
Carmen Alcaide	Solfeo	Repetidora int. fuera plantilla 1000	25-9-1895/13-3-1896	1º piano 1891. 2º armonium 1893. 1º armonium 1895. 2º armonía 1894. 1º música de cámara 1896.
		Repetidora int. fuera plantilla 1000	1-5-1896	
		Auxiliar interina sin sueldo	10-10-1898/1901	
Guadalupe Gallud	Solfeo	Repetidora	21-3-1896	2º piano 1888. 1º piano 1889. 1º armonía 1888. 4 años composición
		Auxiliar interina sin sueldo	1898/¿1901?	
Pilar Pardiñas		Honoraria. No ejerció	Febrero 1893	1º de solfeo 1889.
Carmen Vallés y López		Honoraria. No ejerció	Mayo 1893	2º piano 1887. 1º armonía 1888. 1º piano 1889.
Elvira Vallés y López		Honoraria. No ejerció	Mayo 1893	1º armonía 1888. 2º piano 1889. 1º piano 1890.
Carmen Yepes		Honoraria. No ejerció	23-6-1889	Accésit piano 1883. 2º piano 1884.
Fausta Compagni		Honoraria	4-7-1892	2º solfeo 1879. Accésit canto 1881. 1º canto 1882.
Dolores Bernis	Arpa	Honoraria	14-6-1877	Arpista
		Auxiliar 1000	14-11-1878	
		Numeraria interina 2000	1882	
		Numeraria	1883/1904	
Laura Romea	Solfeo	Auxiliar 1000	28-7-1881	1º canto 1878. 2º armonía 1882.
		Auxiliar 1500	1-1-1882	
		Supernumeraria 1500	11-12-1896	
		Numeraria interina 1000	1898	
		Numeraria por concurso 3000 + 500 por residencia	31-3-1900/26-4-1900	
		Numeraria 3000 + 500 por residencia	1-1-1901/1918 (jubilación)	

NOMBRE	ASIGNATURA	TIPO PROF./SUELDO (pts. anuales)	FECHA	MÉRITOS/PREMIOS
Carolina Casanova	Canto	Interina 2000	14-7-1891	Cantante
		Numeraria 3000	11-4-1892-1907 (4500 pts.; falleció)	
		Interina además de su plaza 1000	23-4-1892	
Pilar Fernández de la Mora	Piano	Numeraria	1896/1928	Pianista
Trinidad Ruiz Vecín		Supernumeraria interina	29-12-1900/1901	Accésit solfeo 1880.

### 3. APÉNDICE DOCUMENTAL

#### 3.1. Fuentes

##### 3.1.1. Fuentes archivísticas

#### Archivo histórico administrativo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

- *Actas del claustro, 1830-1868.*
- *Actas del claustro, 1868-1921.*
- *Actas exámenes 1855-1860.*
- *Actas exámenes 1857-1865.*
- *Actas 1864-1870.*
- *Actas 1871-1876.*
- *Actas 1877-1879.*
- *Actas 1880-1883.*
- *Actas 1884-1887.*
- *Actas 1888-1891.*
- *Actas 1892-1895.*
- *Actas 1896-1901.*
- *Actas de concurso de premios 1883-1901.*
- *Actas de exámenes generales y concursos 1861-1865 (Copia de las actas de los exámenes generales).*
- *Actas de exámenes y asignaturas 1865-1872 (Copia de las actas de los exámenes generales).*

- *Actas de exámenes y asignaturas 1872-1880.*
- *Actas examen 1865-1878.*
- *Actas examen 1878-1880.*
- *Álbum salón*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, Año V, 1901 (1/2891).
- *Álbum salón* (1/1590).
- *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año I. 1894 a 1895*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. Ducazcal, 1895.
- *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año II. 1895 a 1896*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. Ducazcal, 1896.
- *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III. 1896 a 1897*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. Ducazcal, 1897.
- *Anuario de la escuela Nacional de Música y Declamación. Año IV, 1897 a 1898*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. Ducazcal, 1898.
- *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año V, 1898 a 1899*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1899.
- *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año VI, 1899 a 1900*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900.
- Colección Museográfica.
- *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1873 a 1874 en la Escuela Nacional de Música el día 1 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1873.
- *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1874.
- *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1875 a 1876 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1875.
- *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1878 a 1879 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1878.
- *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880 en la Escuela Nacional de Música el día 2 de octubre por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1879.
- *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1880 a 1881 en la Escuela de Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal 1881.
- *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883 a 1884 en la Escuela de Declamación el día 22 de noviembre, por su*

- director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal 1884.*
- *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1884 a 1885 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1885.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1885 a 1886 en la Escuela de Declamación el día 28 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1887 a 1888 en la Escuela de Música y Declamación el día 25 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1888.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 a 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1889.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1889 a 1890 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1890.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1890 a 1891 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1891 por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1891.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1891 a 1892 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1892 por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1892.*
  - *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1892 a 1893 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1893 por su director Don Emilio Arrieta, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, 1893.*
  - *Documentación Biblioteca, Cajas 1-7.*
  - *Documentación de J. de Monasterio, 3/543, 3/544, 3/546.*
  - *La Escuela Nacional de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia, 1876, ms. (Doc. Bca. 2/11).*
  - *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación, desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866. (Leg. 17/1).*
  - *Exámenes 1/14288; S/4794(11); S/4794(12).*
  - *Expedientes personales.*
  - *Índice alfabético de alumnos matriculados. Años 1831 a 1837.*
  - *Índices de alumnos externos gratuitos 1830-1837.*
  - *Índices de alumnos (orden numérico) 1830-1837.*

- *Índice de Reales Órdenes y Expedientes Generales 1830-1899.*
- Legajos 0-34.
- Libro 160: *Órdenes generales. Registro de entrada y salida, 1830-1832.*
- Libro 161: *Libro de las órdenes dadas por la dirección de la escuela de declamación española del Real Conservatorio de Música de María Cristina, año 1831.*
- *Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Año 1. 1830-1835.*
- *Libro de Actas de la Junta Facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina el que da principio el 5 de septiembre de 1838. 1838-1868.*
- *Libro de actas del claustro. Principia el 31 Diciembre de 1868. Termina el 27 Diciembre de 1900. 1868-1900.*
- *Libro de actas de concursos a premios, cursos 1892-1893 a 1900-1901.*
- *Libro de actas de exámenes de ingreso 1862-1882.*
- *Libro de altas y bajas, 1847-1857.*
- *Libro de altas y bajas, 1858-1866.*
- *Libro de altas y bajas, 1866-1867.*
- *Libros de clase 1870-1871 a 1878-1879.*
- *Libro de clases 1879-1880 y 1880-1881.*
- *Libro de clases 1894-1895 y 1895-1896.*
- *Libros de clase de 1881-1882 a 1887-1888.*
- *Libros de clase 1888-1889.*
- *Libros de clase 1894.*
- *Libro de las actas de las oposiciones públicas celebradas en la Escuela Nacional de Música, 1849-1891.*
- *Libro de matrículas de los alumnos externos gratuitos del Real Conservatorio de Música María Cristina. 1830-1837.*
- *Libro de obligaciones de alumnos pensionados.*
- *Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real Conservatorio de Música María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases. 1831-1833.*
- *Libro del parte mensual que dan los señores maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases. Dando principio en 1º de agosto de 1833. 1833-1835.*
- *Memoria del curso de 1900 a 1901 precedida del discurso leído por el Comisario Regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1901.*
- *Memoria del curso de 1901 a 1902 precedida del discurso leído por el Comisario regio*

- Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Colonial, 1902.
- *Memoria del curso de 1902 a 1903 precedida del discurso leído por el Comisario regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Colonial, 1903.
  - *Memoria del curso de 1903 a 1904 precedida del discurso leído por el Comisario regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Colonial, 1904.
  - *Memoria del curso de 1904 a 1905 precedida del discurso leído por el Comisario regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Colonial, 1905.
  - *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878* (Doc. Bca. 1/26 y 2/11).
  - *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Ministerio de Fomento, Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892 (Doc. Bca. 2/12).
  - *Parte mensual dados por los maestros 1842-1844.*
  - *Programa del ejercicio lírico que ha de verificarse el 9 de diciembre de 1883, a la una de la tarde, con motivo de la solemne distribución de premios adjudicados en los concursos públicos de este año*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1883.
  - *Programas enseñanza antiguos. Memorias Oposiciones* (1/15179-1/15187).
  - *Registro de títulos del profesorado y personal técnico, administrativo y subalterno del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Libros 1 y 3.
  - *Registro de expedientes de personal.*
  - *Solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1886 a 1887 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1887 a las dos de la tarde*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1887.

### **Archivo General de la Administración**

- *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal (Años 1861 a 1865). (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).
- Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104.
- Educación, (05) 16 32/16341, Ant. Leg. 6105.
- Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105.
- Educación, (05) 16 32/16343, Ant. Leg. 6106.
- Educación, Caja 31/14612, Leg. 4662.
- Educación, Caja 31/14613, Leg. 4662.
- Educación, Caja 31/14614, Leg. 4663.
- Educación, Caja 31/14615, Leg. 4664.

- Educación, Caja 31/14616, Leg. 4664.
- Educación, Caja 31/14618, Leg. 4666.
- Educación, Caja 31/14619, Leg. 4667.
- *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación, desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866. (AGA: Educación, (05) 16 32/16342, Ant. Leg. 6105: 1-3-1866; Educación, Caja 31/14618, Leg. 4666-1-28).
- *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861. (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).
- *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Estatutos de la Sociedad aprobados por el Gobierno de S. M. en Real Orden de 1º de octubre de 1859*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1860. (AGA: Educación, (05) 16 32/16340, Ant. Leg. 6104).

### 3.1.2. Fuentes hemerográficas

- *ABC*, 1922, 1925, 1927, 1928, 1931, 1934, 1935, 1944, 1965.
- *La Acción*, 1919.
- *Actualidades*, 1901, 1909.
- *El Álbum Ibero Americano*, 1892, 1893, 1895, 1896-1898, 1899, 1902, 1905-1908.
- *El Álbum de las Familias*, 1865.
- *Álbum de Salón*, 1903.
- *Alma Española*, 1904.
- *La Alhambra*, 1898, 1902.
- *El Anfión Matritense*, 1843.
- *El Ángel del Hogar*, 1865.
- *Aragón Artístico*, 1888-1890.
- *El Arte*, 1874.
- *El Arte del Teatro*, 1907.
- *Arte Musical*, 1915-1917.
- *El Artista*, 1866-1868.
- *El Balear*, 1854.
- *Barcelona Cómica*, 1889.
- *Bellas Artes*, 1898.
- *Blanco y Negro*, 1923.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1927.
- *Boletín de Loterías y de Toros*, 1860, 1861, 1867, 1871, 1877, 1879.

- 
- *Boletín Musical*, 1896, 1928, 1929.
  - *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, 1894-1896.
  - *Cádiz*, 1879.
  - *Caras y Caretas*, 1901, 1917.
  - *El Cardo*, 1895, 1897, 1903.
  - *El Clamor Público*, 1844, 1845, 1847, 1849, 1850, 1853, 1854, 1856-1863.
  - *La Constitución*, 1841.
  - *El Constitucional*, 1842, 1843.
  - *El Contemporáneo*, 1861, 1864.
  - *La Convicción*, 1871.
  - *Correo de los Teatros*, 1851, 1852.
  - *El Correo Militar*, 1884, 1885, 1886, 1890-1893, 1895, 1898, 1900.
  - *La Correspondencia de España*, 1860, 1861-1870, 1873-1875, 1877-1879, 1881-1900, 1903, 1907-1910, 1913-1915, 1920, 1923.
  - *La Correspondencias Militar*, 1899, 1900, 1905, 1912, 1915.
  - *La Correspondencia Musical*, 1881-1886.
  - *Crónica de la Música*, 1879-1882.
  - *El Día*, 1882-1895, 1897-1899, 1901, 1903, 1906, 1908, 1909.
  - *El Día de Madrid*, 1909.
  - *Diario Constitucional de Palma*, 1846.
  - *Diario de Avisos de Madrid*, 1833.
  - *Diario de Madrid*, 1802, 1817, 1836, 1838-1841, 1843-1845.
  - *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1847-1849, 1850, 1852, 1853, 1856, 1859-1862, 1864, 1865, 1867, 1869-1898, 1902, 1904-1906, 1909.
  - *La Dinastía*, 1883-1885, 1887-1891, 1893-1903.
  - *La Discusión*, 1857, 1860-1863, 1869, 1871, 1873, 1879, 1882-1884, 1885.
  - *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, 1886, 1898.
  - *El Eco del Comercio*, 1836, 1842-1844.
  - *La Educación*, 1908, 1911.
  - *Ellas. Semanario de mujeres españolas*, 1934.
  - *El Enano*, 1886.
  - *El Entreacto*, 1871.
  - *La Época*, 1849, 1850, 1852-1861, 1863, 1865-1867, 1869-1877, 1879-1882, 1884-1892, 1894, 1896-1899, 1903, 1909, 1915, 1916, 1922, 1925, 1928, 1932.
  - *La Escena*, 1865, 1866.
  - *Escenas Contemporáneas*, 1865, 1883.

- *La Escuela Moderna*, 1917.
- *La Esfera*, 1920, 1924, 1929.
- *La España*, 1849, 1850, 1852, 1854, 1855, 1857-1859, 1861, 1863, 1865-1867, 1887.
- *La España Artística*, 1858, 1888-1892.
- *La España Moderna*, 1913.
- *La España Musical*, 1867, 1872, 1873.
- *España y América*, 1892.
- *El Español*, 1846, 1847.
- *El Espectador*, 1843, 1844, 1848.
- *La Esperanza*, 1849, 1852, 1853, 1861, 1866, 1867.
- *Feminal*, 1911.
- *El Folletín*, 1876.
- *La Fraternidad Universal. Revista de estudios psicológicos*, 1893.
- *Gaceta de Instrucción Pública*, 1891, 1892, 1898-1900, 1901, 1903, 1906, 1907.
- *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 1908, 1909, 1911-1913, 1915, 1917.
- *Gaceta de Madrid*, 1830, 1831, 1840-1842, 1846, 1847, 1856, 1897, 1899, 1901, 1902.
- *Gaceta Literaria y Musical de España*, 1843, 1844.
- *Gaceta Musical Barcelonesa*, 1864, 1865.
- *Gaceta Musical de Madrid*, 1855, 1856, 1865, 1866, 1877.
- *Gazzetta Musicali di Milano*, 1843.
- *Gil Blas*, 1869.
- *El Globo*, 1877-1885, 1891, 1897-1901, 1903, 1905, 1906, 1908, 1916, 1918.
- *Gran Vía*, 1893.
- *Gran Vida*, 1911.
- *El Guadalete*, 1910.
- *El Guardia Nacional*, 1841.
- *La Guirnalda*, 1867.
- *El Heraldo*, 1842-1844, 1846-1850, 1853, 1854.
- *El Heraldo de Madrid*, 1891-1894, 1898-1904, 1906, 1907, 1915, 1916, 1932.
- *El Heraldo Militar*, 1914.
- *La Iberia*, 1857, 1858, 1860, 1862-1864, 1869-1875, 1877, 1879-1881, 1883-1890, 1892, 1893, 1896-1898.
- *La Iberia Musical*, 1842.
- *La Iberia Musical y Literaria*, 1845.
- *La Ilustració Catalana*, 1906-1908, 1911, 1914.
- *La Ilustración*, 1849, 1850, 1852.

- *La Ilustración Católica*, 1889.
- *La Ilustración Española y Americana*, 1876, 1877-1879, 1882-1887, 1897, 1899, 1915, 1917, 1919.
- *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 1888-1892, 1894, 1895.
- *El Imparcial*, 1868-1871, 1873-1876, 1878, 1879, 1881, 1884, 1885, 1887, 1889-1900, 1902, 1903, 1916, 1917, 1919- 1921, 1925, 1929, 1933.
- *La Independencia*, 1872.
- *Iris*, 1901.
- *La Lectura Dominical*, 1898, 1908.
- *El Liberal*, 1847, 1882-1901, 1903, 1911, 1913, 1918.
- *La Libertad*, 1924, 1926-1928, 1930.
- *El Lloyd Español*, 1863, 1864.
- *Luz*, 1932.
- *Madrid Cómico*, 1883, 1889.
- *La Moda Elegante*, 1865, 1866, 1875, 1876, 1878.
- *La Monarquía*, 1887, 1889.
- *El Moro Muza*, 1876.
- *El Mundo Artístico*, 1901.
- *Mundo Gráfico*, 1915.
- *El Mundo Naval Ilustrado*, 1897.
- *Música*, 1917.
- *El Mundo Militar*, 1865.
- *El Mundo Pintoresco*, 1858-1860.
- *El Museo Universal*, 1869.
- *La Nación*, 1871.
- *Nuestro Tiempo*, 1906.
- *La Nueva Iberia*, 1868.
- *Nuevo Mundo*, 1895, 1897, 1903, 1904, 1923.
- *El Nuevo País*, 1898, 1899.
- *El Observador*, 1848, 1850, 1851.
- *Ondas*, 1927, 1934.
- *El País*, 1887, 1888-1894, 1896, 1898-1890, 1900-1902, 1906-1909, 1912, 1916.
- *El Periódico para todos*, 1878.
- *Pluma y Lápiz*, 1903.
- *El Popular*, 1849, 1850.
- *Por esos mundos...*, 1902.

- *La Posdata*, 1844.
- *El Reflejo*, 1843.
- *La República*, 1885.
- *Revista Contemporánea*, 1899.
- *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1966.
- *Revista de Bellas Artes*, 1866.
- *Revista de España*, 1883.
- *La Revista Moderna*, 1899.
- *Revista Musical Catalana*, 1930.
- *Revista Musical Hispano-Americana*, 1916, 1917.
- *Revista y Gaceta Musical*, 1867, 1868.
- *Ritmo*, 1951.
- *El Salón de la Moda*, 1884.
- *El Siglo Futuro*, 1887, 1901, 1911, 1913, 1918, 1920, 1934, 1936.
- *El Sol*, 1923, 1925, 1929-1931, 1933.
- *El Solfeo*, 1877.
- *La Tomasa*, 1891.
- *La Torre de Aragón*, 1907.
- *La Última Moda*, 1892, 1897, 1905.
- *La Unión*, 1879, 1882, 1883, 1885.
- *La Unión Católica*, 1888-1890, 1893, 1896.
- *La Unión Ilustrada*, 1909.
- *La Vanguardia*, 1901.
- *Vida Galante*, 1902.
- *La Violeta*, 1864, 1865.
- *La Voz*, 1929.

### **Almanaques, calendarios, guías, estatutos y reglamentos**

- *Anuario Batlles, Valencia, Alicante y Castellón, Año I*, 1914-1915.
- *Anuario de la Sociedad artístico-musical de Socorros Mutuos*, 1861-1865.
- *Almanaque Musical de Teatros*, Primer año, 1868, Madrid, Imp. de J. A. García, 1867.
- *Almanaque musical para 1885. Salón Romero*, Imprenta de José M. Ducazcal.
- *Calendario musical para 1859*.
- *Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid*, Madrid, Imprenta de los Sres. Rojas, 1869.

- *Guía de forasteros en Madrid para el año de ...*, Madrid, Imprenta Nacional, años 1861 a 1863.
- *Guía Oficial de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922, 1924 y 1925.
- *Memoria presentada por la Escuela Nacional de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, Imprenta y fundación de J. Antonio García, 1876.
- *Reglamento de la Escuela Nacional de Música. Aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871*, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1871.
- *Reglamento interior aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Imprenta Real, 1831.
- *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1857.
- *Reglamento Orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta Nacional, 1858.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Calendario musical para el año 1873*, Madrid, Antonio Romero, 1872.
- Unión Ibero-Americana: *Estatutos y Reglamento. Reformados en Junta General Extraordinaria de los días 15 y 16 de enero de 1886, y aprobados por la autoridad competente en 28 del mismo mes y año. Memoria anual, estado económico, Consejo de Gobierno y Junta Directiva, listas de socios protectores, de méritos y de número, de adheridos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Rodero, 1886.

#### 4. APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

- ABAD-ZARDOYA, Carmen: “Mujeres, arpas y libros: herencias de la pintura moderna en los fotograbados de *Los Salones de Madrid* (H. 1898)”, *Artigrama*, Nº 20, 2005, pp. 367-384.
- ABENZA, Aureliano: *El previsor femenino o cien carreras y profesiones para la mujer*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1914.
- ACKER, Yolanda *et al.*: *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000.
- ADKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- AGUADO SÁNCHEZ, Ester: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nºs 7-8-9, 2000-2002, pp. 27-140.
- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina: “Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)”, en Javier Marín López; Germán Gan Quesada; Elena Torres Clemente; Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1081-1092.
- ALBÉNIZ, Pedro: *Método completo de piano del Conservatorio de Música*, Cuaderno 1, Madrid, 1840.

- ALLER, Blanca *et al.*: *Creadoras de Música*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2009.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, 48, 1993, pp. 165-206.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1997.
- ALONSO, Celsa: “Un espacio de sociabilidad en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 17-39.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”, en Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.): *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 215-230.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina (eds.): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008.
- ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco: *La vida escénica en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*, Editorial Anagnórisis, 2012.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: “La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 2, 2005, pp. 1187-1242.
- ÁLVAREZ, Rosario: “Las mujeres compositoras en Canarias”, *Canarii*, Nº 23, marzo de 2012. Disponible en <http://www.historiadecanarias.com/canarii/23/las-mujeres-compositoras-en-canarias> [Consulta: 7-12-2016].
- AMO del AMO, María Cruz del: *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2008.
- ANADÓN, Juana; FERNÁNDEZ, Antonia: “El profesorado femenino en la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid. 1858-1900”, en María Jesús Matilla; Margarita Ortega (eds.): *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX. Jornadas de Investigación Interdisciplinarias sobre la Mujer (6.º 1987. Madrid)*, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, 1987, pp. 233-241.
- ARAQUE HONTANGAS, Natividad: *Manuel José Quintana y la Instrucción pública*, Madrid, Universidad Carlos III, 2013.
- ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felipe; VIADA, Francisco: *Celebridades musicales, o sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*, Barcelona, Centro Editorial Artístico, Isidro Torres, 1886.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: “La música y la mujer”, *Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*, Universidad de Madrid, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, Vol. 1, Emilio Casares Rodicio (ed.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986.

- ASENJO BARBIERI, Francisco: *Documentos sobre música y epistolario (Legado Barbieri)*, Vol. 2, Emilio Casares Rodicio (ed.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar: “La educación de la mujer española en el siglo XIX”, *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, Nº 8, 1989, pp. 245-260.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar: “La construcción de un modelo educativo de ‘utilidad doméstica’”, en Georges Duby; Michelle Perrot (dirs.): *Historia de las Mujeres, 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus Ediciones, 2000, pp. 624-639.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar: *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- BARBADÁVALOS, Marina: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis doctoral, Departamento Interfacultativo de Música, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2013.
- BÉNARD, Hélène: “Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid en el siglo XIX”, *Arenal, Revista de historia de mujeres*, Vol. 7, Nº 2, 2000, pp. 383-420.
- BENAVIDES, Ana: *El piano en España desde su introducción hasta Joaquín Turina*, Madrid, Bassus ediciones, 2011.
- BENNETT, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*, Barcelona, Graó, 2010.
- BOFILL, Anna: “Las compositoras. Apuntes para una reflexión”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical*, Nº 4, 2000-2001, pp. 53-66.
- BOFILL LEVI, Anna: *Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*, España, Editorial Aresta, 2015.
- BRETÓN, Tomás: *Diario (1881-1888). Tomo I (1881-1884). Tomo II (1885-1888)*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acento editorial, Fundación Cajamadrid, 1995.
- CALERO DELSO, Juan Pablo: *Isabel Muñoz Caravaca (1848-1915). Mujer de un siglo que no ha llegado aún*, Ciudad Real, Almud Ediciones, 2006.
- CALVO MANZANO, María Rosa; CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores: *Dos métodos de arpa escritos por maestras españolas. Desde la restauración al pórtico de las vanguardias*. Edición facsímil y análisis crítico comparativo, Madrid, ARLU Ediciones, 2011.
- CALVO MANZANO, María Rosa; CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores: *Tres historias del arpa escritas por maestras españolas*. Edición facsímil. Estudio biográfico y comentarios, Madrid, ARLU ediciones, 2012.
- CAMBRONERO, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, ¿1913?
- CAMPOS FONSECA, Susan. “Voces de memoria: compositoras en la Era de María Lejárraga”, en Teresa Cascudo García-Villaraco, María Palacios Nieto: *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*, Logroño, Universidad de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2014, pp. 35-62.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María: “La apertura del horizonte cultural femenino: Fer-

- nando de Castro y los congresos pedagógicos del siglo XIX”, en Rosa María Capel Martínez (coord.): *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1986, pp. 109-145.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.
  - CARMENA Y MILLÁN, Luis: *El Teatro Real de Madrid en la temporada de 1878-1879*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1879.
  - CARRERAS, Juan José: “El siglo XIX musical”, en Juan José Carreras (ed.): *La música en España en el siglo XIX*, España, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 34-149.
  - CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994.
  - CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994.
  - CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en Emilio Casares Rodicio; Celsa Alonso González: *La Música Española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
  - CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.
  - CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 Vols., Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, SGAE, 1999-2002.
  - CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*, Madrid, ICCMU, 1999.
  - CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*, Madrid, ICCMU, 2000.
  - CASARES, Emilio: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...”, en Andrés Amorós; José M. Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, pp. 147-174.
  - CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa: “Los trabajos de Penélope musicológica: musicología y feminismo entre 1874 y 1994”, en Marisa Manchado Torres (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 179-190.
  - CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Las ‘Seguidillas gitanas’ y ‘del cambio’ de Enriqueta Ventura de Doménech”, *Sinfonía Virtual*, Edición 24, enero 2013. Disponible en <http://docplayer.es/6047569-Las-seguidillas-gitanas-y-del-cambio-de-enriqueta-ventura-de-domenech.html> [Consulta: 24-12-2016].
  - *Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, 1981.
  - CLARES CLARES, María Esperanza: *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament de Història de l’Arte, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/35623> [Consulta: Agosto 2013].
  - *Colección de leyes referentes a Instrucción Pública y otras que con esta se relaciona*, s/f.

- CONNOLLY, Justin: “La diferencia no reside en el sexo”, *Scherzo*, 109, 1996, pp. 108-110.
- CONSTANT, Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et recueillis ou reconstitués par C. Pierre*, Imprimerie nationale, Paris, 1900.
- CORTADA ANDREU, Esther: “De la ‘calcetera’ a la maestra de escuela: expectativas y activismo profesional”, *Arenal, Revista de historia de las mujeres*, Vol. 6, Nº 1, enero-junio 1999, pp. 31-53.
- CORTIZO, María Encina: *La restauración de la Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 1993.
- CORTIZO, María Encina: “El concurso de composición de 1873 en la Escuela Nacional de Música: primera polémica entre Arrieta y Barbieri”, en Xosé Aviñoa Pérez (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 189-204.
- CORTIZO, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.
- CORTIZO, María Encina: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 41-72.
- CORTIZO, María Encina; SOBRINO, Ramón: “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 11-16.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina: “La Ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”, en Emilio Casares Rodicio; Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 7-62.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. Edición facsímil, Madrid, ICCMU, 2000.
- CUENCA, Francisco de: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, Unicaja, 2002 (La Habana, 1927).
- DELGADO GARCÍA, Fernando: *Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social, 2003.
- DELGADO GARCÍA, Fernando: “La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 109-134.
- DELGADO GRANADOS, Patricia: “La formación profesional en la mujer: 1900-1928”, en Consuelo Flecha García; Marina Núñez Gil (eds.): *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 67-81.
- DELGADO MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Ángeles: *Científicas y educadoras. Las primeras mujeres en el proceso de construcción de la Didáctica de las Ciencias en España*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.
- DIANA, Manuel Juan: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, 1850.

- DÍAZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Dolores: “Discriminación e importancia de la mujer en la historia de la música”, en Fernando Trujillo Sáez; María Remedios Fortes Ruiz (editores): *Violencia doméstica y coeducación, un enfoque multidisciplinar*, Barcelona, Octaedro, 2002, pp. 105-116.
- *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia. Disponible en: <http://dbe.rah.es/db~e> [Consulta: octubre 2018].
- *Diccionario enciclopédico Salvat*, 2<sup>a</sup> edición, Barcelona, Salvat, 1952.
- DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia: “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 58, 2003, pp. 253-277.
- DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia: “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la Reina Castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 61, 2006, pp. 189-210.
- DIGÓN REGUEIRO, Patricia: “Género y Música”, *Música y Educación*, N<sup>o</sup> 41, 2000, pp. 29-54.
- DUQUE DE ALBA: “Necrología de Don Antonio Paz y Meliá”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 90, Cuaderno II, 1927, pp. 249-259.
- EBEL, Otto: *Women Composers. A Biographical Handbook of Woman's Work in Music*, Nueva York, F. H. Chandler, 1902.
- ELSON, Arthur: *Woman's Work in Music*, LC Page&Company, 1903, 3<sup>a</sup> impresión 1908. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/20571/20571-h/20571-h.htm> [Consulta: 8-7-2015].
- EMPARÁN, Gloria: “El piano en el siglo XIX español”, *Cuadernos de Música*, Año I, N<sup>o</sup> 2, 1982, pp. 59-70.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: “De bailes, teatros y saraos... la música en las revistas femeninas: *El álbum de las familias* (1865-1867) y *La Violeta* (1862-1866)”, *Quadrivium*, N<sup>o</sup> 5, 2014.
- ESPERANZA Y SOLA, José M.: *Treinta años de crítica musical*, Madrid, Est. tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín; PÉREZ BUENO, Luis: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. (Memoria premiada en 1921 en el concurso de la Junta de Iconografía Nacional), Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando: *Mis memorias íntimas*, Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadenevra”, 1889.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Ildelfonso: *Año biográfico español. Hechos, caracteres y producciones de 365 patricios, de uno y otro sexo, que han dejado huella en nuestra historia patria*, Barcelona, Librería de Antonio J. Bastinos, 1899.
- *Fernando de Castro y su legado intelectual*, Madrid, Fundación Fernando de Castro; Fundación Beneficentia et Peritia Iurus, 2001.
- FERRER RODRÍGUEZ, Luis M.: “La asignatura de solfeo en el Real Conservatorio de Música de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX”, en Javier Marín López; Germán Gan Quesada; Elena Torres Clemente; Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1501-1517.

- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, dos tomos, París, Libraire de Firmin-Didot et Cia., 1881.
- FOLGUERA CRESPO, Pilar: “¿Hubo una revolución liberal burguesa para las mujeres? (1808-1868)”, en Elisa Garrido (ed.); Pilar Folguera; Margarita Ortega; Cristina Segura: *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Ed. Síntesis, 1997, 421-449.
- FONTESTAD PILES, Ana: *El Conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2006.
- FRANCO, Enrique: “De Ludovico a Nicanor Zabaleta”, *El País*, 3-5-1978.
- FRANCO-LAO, Mari: *Música bruja*, Barcelona, Icaria, 1980.
- FUENTE, Vicente de la: *Historia de las Universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, 4 tomos, Madrid, Verlag Sauer & Auverman KG; Verlag Detlev Auvermann KG& Glashütten im Taunus, 1969-1975. Reimpresión de la ed. de Madrid, Imprenta de la viuda e hija de Gómez Fuentenebro, 1889.
- GALATAS, Mary Cruz: “Mujeres en música”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Tomo CLXVIII, Nº 663, Marzo 2001, pp. 425-433.
- GALLEGO, Antonio: “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. XIV, Nºs 1-2, 1991, pp. 13-32.
- GARCÍA, Mónica: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 149-193.
- GARCÍA CABALLERO, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Alvarellos editora-Consorcio de Santiago, 2008.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva: “La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 22, 2011, pp. 7-49.
- GARCÍA FRAILE, Juan Antonio: “‘El Fomento de las Artes’ durante la Restauración (1883-1912)”, en Jean-Louis Guereña; Alejandro Tiana: *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, UNED, 1989, pp. 439-453.
- GARCÍA FRAILE, Juan Antonio: “Notas para la historia de la educación madrileña en la primera mitad del siglo XIX: El caso del Instituto Español (1839-1853)”, *Revista Complutense de Educación*, Vol. 7, Nº 1, 1996, pp. 151-170.
- GARCÍA GARCÍA, Adriana Cristina: “Los compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal y su afán por instaurar un género operístico español en la segunda mitad del siglo XIX”, *El Canto de la Musa*, Nº 7, abril 2012.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Paula: *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, Vol. II, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2007.
- GARCÍA VELASCO, Mónica: “Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña: “Sociedad, cultura y actualidad artística en la Es-

- paña de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)”, *Anuario Musical*, 61, 2006, pp. 211-262.
- GIMENO, María Concepción: *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1877. Edición facsímil, Sevilla, Extramuros, 2009.
  - GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música Española, 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
  - GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
  - GÓMEZ DÍAZ, Rafael: “Don Antonio Paz y Meliá, un archivero-bibliotecario en la Corte”, *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*, N<sup>os</sup> 9-10, 2001-2002, pp. 172-181.
  - GONZÁLEZ RIBOT, M<sup>a</sup> José; GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina: “Catálogo de compositoras españolas”, en Antonio Álvarez Cañibano *et al.*: *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 131-531.
  - GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
  - GREEN, Lucy: *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.
  - GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel: *Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1893-1895)*, introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001.
  - GUTIÉRREZ ZULOAGA, M<sup>a</sup> Isabel: “Una institución educativa femenina: la Asociación para la enseñanza de la mujer en Madrid”, en Julio Ruiz Berrio (ed.): *La educación en la España contemporánea. Cuestiones históricas*, Madrid, Sociedad Española de Pedagogía, 1985, pp. 91-104.
  - HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino: *Adelina Patti. La reina del canto*, Madrid, Ediciones Lira, 1979.
  - HIGONNET, Anne: “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en Georges Duby; Michelle Perrot (dirs.): *Historia de las Mujeres, 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus Ediciones, 2000, pp. 297-319.
  - *Historia de la Educación en España. Tomo II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, Ministerio de Educación, 1979.
  - IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1997.
  - INZENGA, José: *Impresiones de un artista en Italia*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz, 1876.
  - INZENGA, José: *Arsenia Velasco. Apuntes biográficos*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de instrucción y recreo, 1880.

- JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina: *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998.
- LABAJO, Joaquina: “Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900”, *Ritmo*, 516, 1981, pp. 23-25.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina: *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid, Ediciones Endymión, 1988.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina: “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en Marisa Manchado Torres (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 85-101.
- LABRA, Rafael M. de: *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*, Madrid, Imprenta de Aurelio J. Alaria, 1878.
- LACAL, Luisa: *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Segunda Edición, Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- LAFFITE, María, Condesa de Campo Alegre: *La mujer en España. Cien años de su historia*, Madrid, Aguilar, 1964.
- LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, Tesis doctoral, Departamento de Música, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- LOIZAGA CANO, María: “Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica”, *Musiker*, 14, 2005, pp. 159-172.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel: *Principios o lecciones progresivas para Forte Piano conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor D. Miguel López Remacha*, Madrid, B. Wrimbs, [entre 1817 y 1824].
- LÓPEZ RICO, José: “Antonio López Almagro, entre amigos. Relaciones que enriquecen la vida y el arte”, *Sineris, revista de musicología*, N° 3, junio 2012, pp. 1-22.
- LÓPEZ RICO, José: “Antonio López Almagro, maestro de harmonium”, *Música y Educación*, N° 89, 2012, pp. 88-104.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M<sup>a</sup> Victoria: “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, en Rosa María Capel Martínez, (coord.): *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1986, pp. 47-107.
- LÓPEZ-SUEVOS HERNÁNDEZ, Beatriz; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Rosario: “Eugenia Osterberger (Mme. Saunier). La incidencia de la cultura francesa en la compositora gallega”, *Nalgures*, Tomo XII, 2016, pp. 349-390.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones técnico-metodológicas”, en Marisa Manchado Torres (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 19-37.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1998.
- LORENZO ARRIBAS, José Miguel: *La música y las mujeres en la Edad Media euro-*

- pea: relaciones y significados*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Departamento de Historia Medieval, 2004.
- LOSADA GALLEGO, Carmen: *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la Edad de Plata (1857-1936)*. Sofía Novoa, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia da Arte, 2015.
  - MANCHADO TORRES, Marisa (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1998.
  - MARCO, Concha de: *La mujer española del romanticismo*, 2 vols., Madrid, Everest, 1969.
  - MARCO, Tomás: “Arrieta y Barbieri, dos centenarios académicos paralelos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 79, segundo semestre de 1994.
  - MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Acento Editorial, 1997.
  - MATÍA, Inmaculada: “El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 17, 2009, pp. 79-100.
  - MATÍA POLO, Inmaculada: “De las danzas de salón al romanticismo de Chopin. La música para piano de José Inzenga (1828-1891)”, en Luisa Morales; Walter A. Clark (eds.): *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, Almería, Asociación cultural LEAL, 2009, pp. 41-52.
  - MATÍA POLO, Inmaculada: *José Inzenga. La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
  - MEDIAVILLA, Manu: “Imperio Argentina. Cantante y actriz”, *Panorama*, 5-11-2001.
  - MELCÓN BELTRÁN, Julia: *La formación del profesorado en España (1837-1914)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.
  - MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital a partir de Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos. Tomo Séptimo. Tomo Octavo y Último, Madrid, Renacimiento, 1926.
  - MIGUEL FUERTES, Laura de: “Las generaciones de pianistas anteriores a Isaac Albéniz en el contexto de la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, en Luisa Morales; Walter A. Clark, (eds.): *Antes de Iberia: de Massarnau a Albéniz*, Almería, Asociación cultural LEAL, 2009, pp. 3-24.
  - MIGUEL FUERTES, Laura de: “Rasgos de una escuela en ciernes: ¿cuándo, cómo, dónde?”, en Javier Marín López; Germán Gan Quesada; Elena Torres Clemente; Pilar Ramos López (eds.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1769-1778.
  - MITJANA, Rafael: *Historia de la Música en España (Arte religioso y arte profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993 (Orig. París, 1920).
  - MOLINA MARTÍNEZ, José Luis; MOLINA JIMÉNEZ, María Belén: *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1838)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
  - MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Tomo II, 2ª edición, Madrid, Gredos, 1998.

- MONTAGUT, M<sup>a</sup> Cinta: “Las mujeres en la historia de la música: una aproximación”, *Eufonía. Didáctica de la Música*, N<sup>o</sup> 25, abril 2002, pp. 6-14.
- MONTES, Beatriz: “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XX, N<sup>o</sup> 1, 1997 (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España, I), pp. 467-478.
- MONTES, Beatriz: “El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)”, en José Martínez Millán; María Paula Marçal Lourenço: *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, Vol. III, pp. 1911-1924.
- MONTES, Beatriz: “El primer libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, N<sup>os</sup> 16-17, 2009-2010, pp. 39-113.
- MORALES VILLAR, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Granada, 2006.
- MORALES-VILLAR, María del Coral: “El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su Método completo de canto (1905): la escuela lírica francesa en España”, *Música oral del Sur*, N<sup>o</sup> 10, 2013.
- MORENO GUNA, Miguel: *Estudio del planteamiento instructivo propuesto por José M<sup>a</sup> Beltrán en su “Método de Bajo profundo aplicable a todos los instrumentos graves conocidos con los nombres de Saxhorn, Bombardón, Contrabajo, Helikon, Bass-Tuba, Pellitton, etc. etc. bien sea que estén construidos en tono de DO, de SI bemol, de FA o de MI bemol y que tengan 3 o 4 pistones o cilindros a rotación”*, Tesis doctoral, IE Universidad, 2015.
- MOYA MARTÍNEZ, María del Valle de: *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma (1868-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2013.
- MUÑOZ, Matilde: *Historia del teatro en España. II. La ópera y el Teatro Real*, Madrid, Editorial Tesoro, 1965.
- NAGORE FERRER, María: “Un aspecto del asociacionismo en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Separata), Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 211-225.
- NAGORE FERRER, María: “La Escuela Municipal de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX”, *Príncipe de Viana*, Año LXVII, N<sup>o</sup> 238, 2006, pp. 537-560.
- NAGORE FERRER, María: *Sarasate. El violín de Europa*, Madrid, ICCMU, 2013.
- NAGORE FERRER, María: “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, en José Antonio Gómez Rodríguez (ed.): *El piano en España entre 1830 y 1920*, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 655-719.
- NAREJOS, Antonio: “La introducción de las escuelas pianísticas francesas en España. Dos vías dispares: José Tragó y Josefa Lloret de Ballenilla”, en José Antonio Gómez Rodríguez (ed.): *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, Sociedad Española

- de Musicología, 2015, pp. 449-466.
- NASH, Mary: *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona, Anthropos, 1983.
  - NAVARRO LALANDA, Sara: “Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.): *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 637-652.
  - NAVARRO LALANDA, Sara: “El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: Conciertos externos realizados por su alumnado”, en Marco Brescia (ed.): *Actas Do I Encontro Iberoamericano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia criativa...*, Portugal, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1008-1023.
  - NAVARRO LALANDA, Sara: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Interfacultativo de Música, 2013.
  - ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, 2010.
  - OZAITA, María Luisa: “Las compositoras españolas”, en Patricia Adkins Chiti: *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 397-442.
  - PARDO BAZÁN, Emilia: “La exposición de trabajos de la mujer”, *Nuevo Teatro Crítico*, Año III, Nº 27, Marzo 1893, pp. 142-156.
  - PASCUAL ALCAÑIZ, José Ignacio: *El arpa en Canarias. Aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organológicos*, Tomo II, Tesis Doctoral, Departamento de Arte, Ciudad y Territorio, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2013.
  - PASTOR COMÍN, Juan José: “El conflicto con Marruecos en la música española”, en Francisco Alía Miranda (coord.): *La Guerra de Marruecos y la España de su tiempo (1909-1927)*, Ciudad Real, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla, 2009.
  - PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*, Tomo I, Barcelona, Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897.
  - PEÑA Y GOÑI, Antonio: *Cristina Nilsson; discurso biográfico por Antonio Peña y Goñi, leído en el Gran salón teatro de la Escuela Nacional de Música y Declamación en la función celebrada el 26 de diciembre de 1881 para solemnizar la adjudicación del primer premio Nilsson*, Madrid, Zozaya, 1881.
  - PEÑA Y GOÑI, Antonio: *De buen humor*, Madrid, Zozaya, 1902.
  - PEÑA Y GOÑI, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
  - PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y esterotipia de El Liberal, 1881. Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003.
  - PÉREZ COLODRERO, Consuelo: “De la gaditana Eloísa D’Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la

- época de la restauración”, en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.): *Investigación y género. Logros y retos. I+G 2011*, Sevilla, Unidad para la Igualdad, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 1523-1543.
- PÉREZ COLODRERO, Consuelo: “Ramillete de pianistas andaluzas de la Restauración Borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, N° 5, 2014.
  - PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales, Cuarta serie, La de los tristes destinos*, Madrid, Perlado, Páez y compañía, 1907.
  - PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña Perfecta*, Luarna Ediciones, s/f.
  - PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Los Conservatorios Españoles: historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, *Música y Educación*, N° 15, 1993, pp. 17-48.
  - PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu: “El Liceo de Madrid y la Real Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N°s 98-99, 2004, pp. 73-92.
  - PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Tesis doctoral, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
  - PERINAT, Adolfo; MARRADÉS, María Isabel: *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.
  - PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel: *Sonidos en silencio. Música y mujeres en la España del siglo XIX*, Valencia, Ediciones M. Chelcoip, 2006.
  - PIÑERO GARCÍA, Juan: *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*, Madrid, Editorial Tres, 1984.
  - PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Sociología y Antropología Social, 1998.
  - PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Los estudios de género en la música*, Oviedo, Cuadernos de Historia, Universidad de Oviedo, 2001.
  - PIÑERO, Carmen Cecilia: “La transgresión de Euterpe: música y género”, *Dossiers Feministes*, N° 7, 2003, pp. 45-62.
  - PIÑERO, Carmen Cecilia: “Mujer y música clásica: el largo camino hacia la plena participación”, en Jaqueline Cruz; Barbara Zecchi: *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, Madrid, Icaria, 2004, pp. 397-411.
  - PIÑERO GIL, Cecilia: “Música y mujeres: género y poder: diez años después”, *ITAMAR*, N° 1, 2008, pp. 201-211.
  - PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Listado actualizado de compositoras iberoamericanas y españolas*, 2008. Disponible en: <http://www.kapralova.org/iberocomposers.pdf> [Última consulta: julio 2015].
  - PLANTINGA, León: “El piano y el siglo XIX”, *Quodlibet*, N° 44, mayo-agosto 2009, pp. 24-39.
  - PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Antonio López Almagro, catedrático de harmonium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación, 1877-1901*,

- Tomo II, Madrid, RCSMM, 1987. Disponible en [http://www.profesdemusica.es/LopezAlmagro\\_Vol1.pdf](http://www.profesdemusica.es/LopezAlmagro_Vol1.pdf) [Consulta: septiembre 2013].
- PONS CASAS, Assumpta: “Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, N<sup>os</sup> 16-17, 2009-2010, pp. 115-131.
  - POZO ANDRÉS, M<sup>a</sup> del Mar del: “La imagen de la mujer en la educación contemporánea”, en M<sup>a</sup> del Mar Pozo Andrés; Teresa Marín Eced (editoras): *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo*, Cuenca, Publicaciones de la Diputación Provincial de Cuenca, Colección Letras de Mujer N<sup>o</sup> 1, 2002.
  - RADOMSKI, James: “Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) y la ópera a principios del siglo XIX”, en Emilio Casares Rodicio; Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 63-76.
  - RAMÍREZ ALMAZÁN, Pilar: “Pilar Contreras de Rodríguez: nuevas indicaciones bio-bibliográficas”, *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, N<sup>o</sup> 7, marzo 2009, pp. 169-182.
  - RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música*, Madrid, Narcea, 2003.
  - RAMOS, María Dolores: “Isabel II y las mujeres isabelinas en el juego de poderes del liberalismo”, en Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.): *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 141-156.
  - RAMOS, Pilar: “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, N<sup>o</sup> 213, 2010 pp. 7-25.
  - REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, vigésima segunda edición, 2001.
  - REICH, Nancy B.: “Women as musicians: a question of class”, en Ruth A. Solie: *Musicology and difference. Gender and sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 125-146.
  - REINA JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> del Carmen: *Mujer y cultura en Canarias*, Colectivo de Mujeres Canarias, 2010.
  - ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, N<sup>os</sup> 7-8-9, 2000-2002, pp. 13-25.
  - ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XXIV, N<sup>os</sup> 1-2, 2001, pp. 189-238.
  - RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-87.
  - RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli, “Julia Espín y los arquetipos románticos femeninos”, *Quadrivium*, N<sup>o</sup> 5, 2014.
  - ROMERO, Justo: *Isaac Albéniz*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
  - RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903.

- SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian (eds.): *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, London and Basingstoke, Macmillan Press, 1994; New York: W.W. Norton&Company, 1994.
- SALAS, Gemma: “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. XXII, Nº 1, 1999, pp. 209-246.
- SALAS VILLAR, Gemma: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997, pp. 197-222.
- SALAS VILLAR, Gemma: “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005, pp. 774-791.
- SALAS VILLAR, Gemma: *Música y Músicas, Materiales didácticos de Aula*, Conserjería de Educación y Ciencia, Centro de Profesorado y Recursos de Gijón, 2009.
- SALAÜN, Serge: “Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo”, *Dossiers feministes*, Nº 10, 2007, pp. 63-86.
- SALDONI, Baltasar: *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, 1860.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Edición facsímil de la edición de: Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881. Jacinto Torres, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por los espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico”, en Antonio Álvarez Cañibano, M<sup>a</sup> José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado, Cristina Marcos Patiño: *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 55-72.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo y el institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: “La actividad musical del Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid en el último tercio del siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 25-26, enero-diciembre 2013, pp. 309-325.
- SÁNCHEZ HUEDO, Olga: *La actividad artístico-musical de Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2004.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo: *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Almudena: “El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 2, 2005, pp. 1597-1612.
- SÁNCHEZ TORRES, Ana: “Teoría feminista, complejidad y musicología”, en Rosa Iniesta Masmano (ed.): *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia, Rivera Mota, 2011, pp. 409-427.

- SÁNCHEZ UNGRÍA, María José: “La enseñanza de la música en la ciudad de Zaragoza en el siglo XIX: Análisis del alumnado femenino del Conservatorio de Zaragoza”, *I Congreso virtual sobre la historia de las mujeres, 15-31 octubre 2009*. Disponible en [http://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/i\\_con\\_h\\_mujeres/documentos/i\\_congreso\\_mujer.htm](http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/i_con_h_mujeres/documentos/i_congreso_mujer.htm) [Consulta: Agosto 2011].
- SANCHO GARCÍA, Manuel: *Romanticismo y música instrumental en Valencia (1832-1916)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- SANS, Juan Francisco: “Teresa Carreño: una excepcional compositora venezolana del siglo XIX”, *Revista de Investigación*, Nº 69, enero-abril 2010, pp. 17-38.
- SARGET ROS, M<sup>a</sup> Ángeles: “Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)”, *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº 16, 2001, pp. 121-148.
- SARGET ROS, M<sup>a</sup> Ángeles: *Los Conservatorios de Música en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Servicio de publicaciones, 2002.
- SARGET ROS, M<sup>a</sup> Ángeles: “La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los conservatorios de música”, *Música y Educación*, Nº 59, 2004, pp. 59-113.
- SCANLON, Geraldine M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina: *Diccionario Espasa. Mujeres célebres*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- SEGURA SORIANO, Isabel: *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, Tres i quatre, 2013.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Diario del canario Agustín Millares Torres (Las Palmas de G. C., 1826-1896) como estudiante del Conservatorio de Madrid, 1846-1848”, *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid*, Nºs 16-17, 2009-2010, pp. 133-154.
- SIMÓN PALMER, Carmen: *La mujer madrileña del siglo XIX*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982.
- SOBRINO, Ramón: “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana (Separata)*, Vols. 8-9, *Sociedades musicales en España, siglos XIX y XX*, 2001, pp. 125-147.
- SOBRINO, Ramón: “La ópera española entre 1850 y 1874”, en Emilio Casares Rodicio; Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 77-142.
- SOBRINO, Ramón: “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”, *Príncipe de Viana*, Año LXVII, Nº 238, 2006, pp. 633-653.
- SOLÉ ROMEO, Gloria: *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la enseñanza de la mujer*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de*

- los fenicios hasta el año de 1850*, Tomo IV, Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar; Barcelona, Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez, 1859.
- SUÁREZ GUAITA, Pilar: *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo: el piano, la composición y la dirección de orquesta*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Departamento de Musicología, 2009.
  - SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
  - SUBIRÁ, José: “Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldés”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo IV, 1969, pp. 365-372.
  - TABOADA Y MANTILLA, Rafael: *Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización expuesta en tres artículos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.
  - TELLERÍA BARTOLOMÉ, Alberto: *Informe el Salón Montano*, Madrid, Madrid ciudadanía y patrimonio, 2014.
  - TIANA FERRER, Alejandro: *Maestros, misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.
  - TRANCOSO GONZÁLEZ, Jaime: “El piano flamenco: análisis musicológico y visión diacrónica”, en José Miguel Díaz Báñez; Francisco Javier Escobar Borrego (eds.): *Investigación y Flamenco*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 2011, pp. 129-140.
  - TURINA GÓMEZ, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
  - TURINA, Joaquín: “El feminismo y la música”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Año VI, Nº 2, febrero 1914.
  - VALDÉS, Alicia: *Con música, textos y presencia de Mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.
  - VALLEJO, José Mariano: *Modo de poner en ejecución el nuevo método de enseñar a leer: publicado bajo el título de Teoría de la lectura en toda clase de escuelas*, Madrid, Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1833.
  - VARELA SILVARI, José María: *Ramillete artístico. Máximas y pensamientos sobre la música y las bellas artes*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de los sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1879.
  - VARGAS LIÑÁN, Belén: “La música en *El Álbum Granadino*: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII, Nº 1, 2005, pp. 426-441.
  - VARGAS LIÑÁN, Belén: “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de *La Moda* de Cádiz”, en Francisco Giménez Rodríguez; Joaquín López González; Consuelo Pérez Colodrero (eds.): *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Universidad de Granada, 2008, pp. 345-359.
  - VARGAS LIÑÁN, Belén: “El suplemento musical en las revistas culturales y femeninas españolas (1833-1874)”, en Begoña Lolo; Carlos José Gosálvez (eds.): *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XX)*, Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, pp. 463-476.

- VÁZQUEZ RAMIL, Raquel: *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Madrid, Ediciones Akal, 2012.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano: *El piano y su música en el siglo XIX en España*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago, Facultad de Geografía e Historia, 1988.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano: “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, 14, N<sup>os</sup>. 1-2, 1991, pp. 225-248.
- VEGA TOSCANO, Ana: “Dos siglos de compositoras en España”, *Scherzo*, 109, 1996, pp. 112-115.
- VEGA TOSCANO, Ana: “Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar”, en Marisa Manchado Torres (comp.): *Música y mujeres: género y poder*, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 135-158.
- VEGA TOSCANO, Ana: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998, pp. 129-145.
- VEINTIMILLA BONET, Alberto: *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2002.
- VELASCO ZAZO, Antonio: *Historia del Real*, Madrid, Editorial y librería general Victoriano Suárez, 1956.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. Disponible en [http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/libros/Libro-00003.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/libros/Libro-00003.pdf) [Consulta: 1-8-2015].
- VILLAR, Rogelio: *Músicos españoles II, compositores, directores, concertistas, críticos*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1927.
- ZAVALA GIRONÉS, Mercedes: “Estrategias del olvido. Apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista”, *Papeles del festival de música española de Cádiz*, N<sup>o</sup> 4, 2009.
- ZAVALA GIRONÉS, Mercedes: “Música y género”, en Magdalena Suárez Ojeda (coord.): *Género y mujer desde una perspectiva disciplinar*, España, Editorial Fundamentos, 2012, pp. 121-138.

## ÍNDICES DE TABLAS, GRÁFICOS E IMÁGENES

### TABLAS

Tabla 1. Asignaturas y horarios 1831 .....	50
Tabla 2. Títulos reglamento diciembre 1857 .....	85
Tabla 3. Ganadoras Premio Nilsson .....	116
Tabla 4. Alumnos piano por profesor .....	141
Tabla 5. Alumnas y alumnos premiados en composición 1873-1900 .....	154
Tabla 6. Alumnas y alumnos premiados en violín.....	156
Tabla 7. Alumnas y alumnos premiados en armonium .....	157
Tabla 8. Obras concursos piano .....	160
Tabla 9. Primera plantilla del Conservatorio .....	175
Tabla 10. Relación alumnos/profesor 1857-1858 .....	197
Tabla 11. Relación alumnos/profesor 1859-1860 .....	199
Tabla 12. Profesores excedentes y pendientes de clasificación, 1868 .....	202
Tabla 13. Supernumerarios, auxiliares y ayudantes, 1857-1871 .....	206
Tabla 14. Repetidores 1857-1871 .....	211
Tabla 15. Profesoras/alumnas 1894-1895 .....	265
Tabla 16. Exalumnas del Conservatorio en los teatros del Príncipe y de la Cruz ....	390
Tabla 17. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo .....	390
Tabla 18. Exalumnas del Conservatorio que trabajaron en el Teatro Real .....	399
Tabla 19. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo (primera época) ....	414
Tabla 20. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro de la Zarzuela .....	415
Tabla 21. Exalumnas del Conservatorio en el Teatro del Circo desde 1860 .....	418

### GRÁFICOS

Gráfico 1. Número de alumnos 1840-1850 .....	55
----------------------------------------------	----

Gráfico 2. Evolución matrícula 1840-1857 .....	56
Gráfico 3. Matrícula composición 1832-1857 .....	57
Gráfico 4. Matrícula piano 1840-1857 .....	58
Gráfico 5. Matrícula solfeo y solfeo para canto 1840-1857 .....	59
Gráfico 6. Matrícula canto 1840-1857 .....	60
Gráfico 7. Número de alumnos 1857-1871 .....	87
Gráfico 8. Evolución matrícula 1857-1871 .....	87
Gráfico 9. Matrícula solfeo 1857-1871 .....	92
Gráfico 10. Matrícula piano 1857-1871 .....	92
Gráfico 11. Matrícula canto 1857-1871 .....	95
Gráfico 12. Número de alumnos 1878-1900 .....	129
Gráfico 13. Evolución matrícula 1874-1900 .....	130
Gráfico 14. Matrícula composición 1871-1900 .....	130
Gráfico 15. Matrícula solfeo 1871-1900 .....	133
Gráfico 16. Matrícula piano 1871-1900 .....	134
Gráfico 17. Matrícula canto 1871-1900 .....	137
Gráfico 18. Matrícula arpa 1875-1900 .....	137
Gráfico 19. Matrícula armonium 1877-1900 .....	138
Gráfico 20. Matrícula violín 1874-1900 .....	139
Gráfico 21. Número de premios 1872-1900 .....	149
Gráfico 22. Premios composición 1872-1900 .....	150
Gráfico 23. Premios violín 1872-1900 .....	155
Gráfico 24. Premios canto 1872-1900 .....	159
Gráfico 25. Premios solfeo 1872-1900 .....	159
Gráfico 26. Premios piano 1872-1900 .....	160

## IMÁGENES

Imagen 1. Manuela Oreiro de Lema .....	34
Imagen 2. Josefa Mora .....	42
Imagen 3. Nieves Condado .....	49
Imagen 4. Billete asistencia concurso de piano alumnas, 1868 .....	99
Imagen 5. Fausta Compagni .....	112
Imagen 6. Luisa Fons .....	117
Imagen 7. Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons y Emilia Tajonera, alumnas premiadas en el Conservatorio y que debutaron en el Teatro Real .....	122
Imagen 8. Obra de examen de María Luisa Chevallier .....	131
Imagen 9. Escuela Nacional de Música. Una clase superior de piano .....	136

Imagen 10. Entrega de diplomas de premio a las alumnas 1887 .....	168
Imagen 11. Primeros premios de piano, clase de Mendizábal, 1888 .....	170
Imagen 12. Profesora junto a algunas de sus alumnas .....	226
Imagen 13. Esmeralda Cervantes .....	237
Imagen 14. Primera página de <i>Una hora de mecanismo</i> de Pilar Fdez. de la Mora	244
Imagen 15. Retrato Pilar Fernández de la Mora .....	246
Imagen 16. Pilar Fernández de la Mora .....	249
Imagen 17. Pilar Muñiz, en el centro, con sus alumnas .....	268
Imagen 18. Guadalupe Gallud .....	273
Imagen 19. Encarnación Martínez Corpas, en el centro, con algunas alumnas .....	275
Imagen 20. Chistes sobre el Ateneo Artístico y Literario de Señoras .....	328
Imagen 21. Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer en el Pa- raninfo de la Universidad de Madrid, 1869 .....	333
Imagen 22. Profesorado de la Escuela de Música de Zaragoza .....	337
Imagen 23. Paulina Cabrero .....	347
Imagen 24. Gloria Keller .....	354
Imagen 25. Dolores Bernis y su grupo de arpistas .....	358
Imagen 26. Sofía Vela de Arnao .....	364
Imagen 27. Concierto en el salón del Conservatorio, 19 de marzo de 1880 .....	375
Imagen 28. María Luisa Chevallier .....	379
Imagen 29. María Luisa Chevallier y Eduardo del Palacio .....	381
Imagen 30. Retrato de Manuela Oreiro de Lema .....	396
Imagen 31. Teresa Istúriz y Josefa Mora .....	403
Imagen 32. Adelaida Latorre y Amalia Ramírez .....	413
Imagen 33. Mariana Aguado, Matilde Ortoneda y Rosario Hueto .....	417
Imagen 34. Trinidad Ramos y Elisa Zamacois .....	420
Imagen 35. Carmen Domingo .....	424
Imagen 36. Soledad Bengoechea .....	445
Imagen 37. Lluïsa Casagemas .....	450
Anglés Mayer de Fortuny, Amalia .....	466
Cárdenas, Cecilia .....	488
Checa, Manuela .....	495
Chevallier y Supervielle, María Luisa .....	497
Cortés Antón de Pedral, Dolores .....	503
Farga i Pellicer, Onia .....	514
Gardeta y Cornel, Fidela .....	526
Miralles, Ascensión .....	563

Moriones, Romualda .....	566
Navarro y Gutiérrez, Petra .....	568
Pretel, Matilde .....	581
Roca, Gabriela .....	590
Rodríguez López, Matilde .....	592
Salvador Martínez, Inés .....	598
Tajonera Guidotti, Emilia (Emilia Guidotti) .....	605
Toda, Enriqueta .....	607
Uriondo y Sánchez, Carolina .....	609
Zamacois, Elisa .....	617





## ALGUNAS CORRECCIONES

P. 104. Nota 295: Aparece año 1881. Lo correcto es año 1888.

P. 191. Genaro Pérez y Manuel de la Mata son citados como repetidores de solfeo y piano. En la documentación que figura, aparecen como tales solo en la clase de solfeo.

P. 308. Tercer párrafo. Aparece enero de 1847 como año en que se enviaron listas de alumnos a Madoz. Fue enero de 1848.

P. 472. Figura Bengoechea González de Carmena, Soledad. Lo correcto es: Bengoechea Gutiérrez de Carmena, Soledad.