

# Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid en el Siglo XIX

Teachers of piano around Madrid's Conservatoire in the 19th Century

Hélène Bénard

Laboratoire de Recherches: C.I.R.E.M.I.A.  
Université François Rabelais

Recibido el 2 de julio de 2000.

Aceptado el 17 de marzo de 2001.

BIBLID [1134-6396(2000)7:2; 383-420]

## RESUMEN

El estudio de las prácticas culturales "de género" en la construcción de las sociedades industriales desbarata las interpretaciones patriarcales que han arropado durante mucho tiempo la cultura artística de las mujeres.

Allende meros apuntes empíricos esta investigación intenta escudriñar sin complacencia hechos concretos en base a un conjunto de fuentes inéditas.

Así es como, de la carrera pianística de dos generaciones de mujeres, se desvela por un lado la progresiva nivelación de los conocimientos en el proceso de alfabetización musical; y por otro el estatus social y profesional de madrileñas quienes se dedicaron a la docencia pianística no sólo dentro de un centro público sumiso a un fuerte centralismo administrativo, sino también en su entorno inmediato.

**Palabras claves:** Género. Cultura. Piano. Educación. Siglo XIX.

## ABSTRACT

The study of the cultural practice of "gender" in the construction of industrial societies is thwarting the patriarchal interpretation which has covered up for years the artistic culture of spanish women.

Above all simple empirical observation, this investigation tries to examine closely without accommodativeness some concrete facts, based on unpublished documents.

Therefore, by studying the career of piano of two generations of women, it reveals on the one hand the progressive levelling of knowledge in the musical teaching process; then on the other hand the social and professional estatus of Madrid's female inhabitants who were dedicated to the teaching piano in a public center submitted to a strong administrative centralism and also in a close entourage.

**Key Words:** Gender. Culture. Piano. Teaching. 19th Century.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Las “Cuarenta Preciosas”. 3.—Ser alumna en la clase de piano del conservatorio. 4.—Estatus laboral y redes sociales de las profesoras de piano.

“Ce qui m’intéresse, chez les femmes, c’est qu’elles ont toujours fait de la musique tout en restant enfermées à la maison, à la cour ou au couvent. Elles ont ensuite joué dans des salons puis, peu à peu, pu étudier dans des conservatoires. (...). A Fribourg, j’ai récemment posé une devinette au public: j’ai joué Seymanowska et tout le monde a cru qu’il s’agissait de Chopin.”

Teresa LAREDO, *Le Courrier de l’Unesco*, mars 1996.

### 1.—Introducción

Estas palabras de la célebre pianista argentina resumen varios siglos de una historia vinculada con la evolución de la índole del estatus cultural, social y profesional de las mujeres<sup>1</sup>. Alude, no sin ironía, al problema hoy tan controvertido, de la creación musical. La cita remite, pues, de modo implícito, a las investigaciones, recientes en España, cuyo tema es “Las mujeres en la Música”, y en las que musicólogas e historiadoras —suelen ser mujeres— se unen para comprender y explicar la ausencia de las mujeres en la Historia de la Música, esa “invisibilidad” o “inaudibilidad”<sup>2</sup>, señaladas en numerosos estudios y ensayos<sup>3</sup>, parafraseando así las investigaciones anglófonas que han

1. Este artículo forma parte de las investigaciones y primeras reflexiones llevadas a cabo en nuestra tesis de doctorado dirigida por Jean-Louis GUEREÑA en la Universidad de Tours. Uno de sus enfoques es el análisis del acceso de las mujeres a una instrucción musical formal en el proceso de difusión de la cultura y desarrollo de las diversas sociabilidades musicales urbanas en el XIX español.

2. “La historia de las mujeres y la historia de la Música desde el punto de vista de ellas, se perfila como la práctica de darle voz al silencio, de entrar en diálogo con una experiencia resistente. Y también como un aprendizaje, epistemológico y político, que privilegie la atención a esas manifestaciones que la cultura patriarcal consideró no revelantes” (LORENZO ARRIBAS, Josemi: “La historia de las mujeres y la historia de la música. Ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”. En MANCHADO TORRES, Marisa (Coord.): *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas y Horas Cuadernos Inacabados, n° 29, 1998, pág. 20).

3. Vid. los ensayos ya clásicos de Mc.CLARY, Susan: *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minnesota/London, University of Minnesota Press, 3.ª ed., 1991, 278 p.; ADKINS CHITL, Patricia: *Las Mujeres en la Música*. Madrid, Alianza Música, 1995, 455 p.; y en particular los estudios de LORENZO ARRIBAS, José Miguel: *Una relación disonante: las mujeres y la música en la edad media hispana, siglos IV-XVI*. Alcalá de Henares, Centro Asesor de la mujer, 1998, 223 p.; LABAJO, Joaquina: “Música y mujer: vida de

popularizado el empleo de esos términos. Dicho de otro modo, se trata de poner en tela de juicio la narración de la historia oficial, la historia de las “grandes obras” y de los “grandes maestros”, intentando por ahora “otra Historia de la Música” en la que los autores basan su análisis en la metodología empírica tradicional del consumo y producto del arte musical, a partir del concepto de género<sup>4</sup>. Por lo que las tentativas de reconstrucción de la relación entre las mujeres y la música se han basado hasta ahora en problemáticas y marcos conceptuales propios de la musicología. Los estudios analizan las obras recuperadas, van granjeando nombres, e intentan explicar el por qué de esta ausencia, por medio de los escritos de los tratadistas quienes se encargaron de fijar las normas musicales en el siglo XVI.

Así fue como, paulatinamente, nos adentramos en el tema. Pero fue la educación musical, a partir de la creación del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en 1830, la que más nos llamó la atención, entendiendo la educación artística en España como un área de conocimiento educativo estructurado y sistematizado, social y administrativamente reconocido, por ser, entre otros motivos, un problema sólo esbozado en la mayor parte de los estudios anteriormente señalados.

¿Qué sabemos de las profesoras de piano? Al parecer muy poco, ya que, hoy en día, el reconocimiento académico y científico de la labor de estas mujeres dista mucho de ser, para los estudiosos, unívoco. Hasta ahora, se han asentado dos hechos. El acceso de algunas mujeres a la docencia pianística se relaciona con el fenómeno de la educación musical, llamada “de adorno”, de las chicas de clases acomodadas urbanas, calificativo sobre el que volveremos más adelante y que no fue propio de la sociedad urbana española del siglo XIX, sino que se había difundido desde la época preromántica en las grandes ciudades de cultura occidental<sup>5</sup>. Esa prospectiva ya ha sido parcialmente atendida en los estudios dedicados a la educación de las mujeres<sup>6</sup>; en los que

---

sociedad en la España de 1900”. *Ritmo*, Madrid, n°516, 1981, págs. 23-25; de la misma autora: *Pianos, voces y panderetas: Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid, ed. Endymion (Textos Universitarios), 1988, 175 p.

4. El concepto de género se define como “una construcción cultural que organiza las relaciones sociales, los códigos normativos y los valores -filosofía, religión, política entre los sexos”, (GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe (ed.): *Las relaciones de género. Ayer*, n°17, Madrid, Marcial Pons, 1995, pág. 88).

5. LOESSER, Arthur: *Men, Women and pianos, a social history*. New York, Simon & Schuster, 1954, 654 p.

6. TURIN, Yvonne: *La educación y la escuela en España 1874-1902*. Madrid, Aguilar, 1967, Parte III: “A la búsqueda de soluciones concretas”, Cap. II: “En Torno a la Institución Libre”, págs. 226-245; SCANLON, Géraldine: “Nuevos horizontes culturales: la evolución de la educación de la mujer en España 1868-1900”. En *Mujer y Educación en España 1868-1975*, VI Coloquio de Historia de la Educación, Universidad de Santiago, 1990, págs. 721-740.

han analizado otras prácticas artísticas fue pionera Estrella de Diego<sup>7</sup>, obviando un período en el que la sociedad española intentaba, a duras penas, pasar de una estructura social estamental a la de clases.

El segundo postulado lo establece Joaquina Labajo Valdés. Muestra que en el cambio de los procesos económicos y sociales, participaron las mujeres españolas activa y pasivamente, desempeñando paulatinamente las nuevas funciones asignadas a la música y fomentando, en el último tercio del XIX, un comercio lucrativo en torno a la edición y enseñanza particular, privada y pública del piano<sup>8</sup>. Pero ¿quiénes eran las profesoras de piano y cuáles fueron su formación y su estatus? ¿Y cuál fue su influencia en el ámbito social y musical de la época?

El objeto del presente artículo no es sólo el análisis de las profesoras de piano en base a un fondo archivístico totalmente olvidado, sino también mostrar en qué medida la carrera pianística fue un factor de cambio, de movimiento o de barrera social para ciertas mujeres radicadas en el Madrid del siglo XIX. Intentamos, pues, seguir la evolución metodológica de la Historia de las Mujeres señalada por Arlette Farge en esos términos:

No se trata ya sólo de reproducir unos discursos y unos saberes específicos de las mujeres, ni tampoco atribuirles poderes olvidados. Lo que hay que hacer ahora es entender cómo se constituye una cultura femenina en el interior de un sistema de relaciones desiguales, cómo se enmascaran los fallos, reactiva los conflictos, jalona tiempos y espacios y cómo piensa en fin sus particularidades y sus relaciones con la sociedad global<sup>9</sup>.

La orientación del presente artículo se establece con las fuentes disponibles que, para la época y el tema que hemos elegido, no es mera anécdota. Las fuentes consultadas emanan en gran parte del fondo histórico-administrativo, inédito, del Conservatorio Superior de Música de María Cristina de Madrid<sup>10</sup>.

7. DIEGO OTERO, Estrella de: *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX, Mujeres pintoras en Madrid: 1868-1910*. Madrid, Editorial de la Complutense, 1987, Tomo 1, 429 p., Tomo 2, 824 p.; Vid también de la misma autora: "La educación artística en el siglo XIX: todos menos pintoras. La mujer profesora de dibujo". En *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX*, VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la mujer, Madrid, Autónoma, 1987, págs. 227-233.

8. LABAJO VALDES, Joaquina: "El controvertido significado de la educación musical femenina". En MANCHADO TORRES, Marisa (Coord.): *Música y Mujeres, género y poder*, *op.cit.*, págs. 85 y siguientes.

9. FARGE, Arlette: "La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres. Ensayo de historiografía". *Historia Social*, n°9, 1991, pág. 87.

10. En particular de los Legajos fechados entre 1832 y 1837; entre 1861 y 1864; y entre 1877 y 1884. Queremos agradecer la ayuda, tanto científica como práctica, de Elena Magallones

Allí, encontramos las minutas de la correspondencia intercambiada entre la escuela y el Rector de la Universidad de Madrid; las circulares internas dan cuenta de los problemas cotidianos vinculados a la organización económica, administrativa y pedagógica del Centro; misivas de profesores y de profesoras, relaciones de exámenes, concursos, organización de conciertos, etc. Los documentos impresos por el Conservatorio entre 1831 y 1891 son escasos y a veces poco fiables en cuanto a la exactitud de las cifras señaladas; se trata esencialmente de dos libros ambos publicados para ser presentados respectivamente en la Exposición de Filadelfia de 1876, y la de Viena de 1892<sup>11</sup>. Esas fuentes contienen los principales reglamentos oficiales del Conservatorio, los discursos de inauguración de curso de los diversos directores (en particular los de Emilio Arrieta) y una breve reseña histórica y estadística oficial. El Libro de Claustro de Profesores (manuscrito fechado desde el 31/XII/1868 hasta el 27/XII/1900) completa ese primer panorama de las fuentes consultadas.

El estudio del alumnado femenino en una institución educativa estatal como el Conservatorio de Música de María Cristina permite, gracias a documentos de archivo, preguntarse primero si la formación allí recibida al lado de los hombres en un lugar común, algo insólito para la época en que vivían, permitió a ciertas mujeres desempeñar una actividad remunerada, y reconocida actividad profesional, por medio de diplomas. El Boletín de estadística de la Villa de Madrid<sup>12</sup> señala la existencia de Academias privadas o particulares de música, en parte estudiadas por María del Carmen Simon Palmer<sup>13</sup>. Resulta que de las 84 profesoras de piano mencionadas en 1888, 56 habían hecho su carrera en el Conservatorio de Música de María Cristina de la capital y 24 estaban directamente vinculadas a éste. El núcleo de las profesoras de piano de Madrid correspondería entonces con una realidad educativa femenina vinculada a este establecimiento docente.

Para ello, hemos seguido, paso a paso, a un primer grupo de mujeres desde 1831 hasta 1837, contando un total de 80 alumnas de las cuales 29

---

Loilos, Ayudante de Archivos, y de José Gosálvez Lara, Bibliotecario facultativo, del Conservatorio Superior de Música de María Cristina de Madrid.

11. *La Escuela Nacional de música y declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Imprenta y fundición de J. Antonio García, 1876, 306 p.; *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 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, Publicación del Ministerio de Fomento, 1892, 330 p.

12. *Boletín de estadística de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta y litografía municipal, Año 1, n.º1, enero 1888.

13. SIMÓN PALMER, María del Carmen: *La enseñanza privada seglar en Madrid, 1820-1868*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1972, págs. 358-365.

estaban matriculadas en clase de piano y 35 en clase de canto o arpa<sup>14</sup>. Hemos comparado esas cifras y noticias con las de 1868 hasta 1875, intentando establecer la carrera de piano de las alumnas (los títulos, concursos, premios) dentro del conservatorio y su actividad musical posterior a los estudios, y buscando datos complementarios (estado civil, profesión de los padres, vivienda, salario...). Sin embargo, el número de jóvenes matriculadas en clase de piano durante este período era demasiado elevado, como era de suponer, para establecer fichas pormenorizadas de la vida de cada una de ellas. Detendremos nuestra atención en las alumnas que han obtenido un primer premio de piano entre las fechas susodichas. Son por lo tanto dos generaciones de niñas que se sientan en los bancos del Conservatorio.

¿En qué puntos difiere la educación musical de una pianista a principios y a finales del siglo? ¿En qué ambiente cultural evolucionan las diferentes generaciones? El análisis de las fuentes supuso pronto una reflexión en torno a la enseñanza profesional, ya que, conforme transcurre el siglo, todo pasaba en el Conservatorio de María Cristina como si la noción de cultura pasara a ser secundaria; 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 estudio bajo.

Expondremos a continuación los primeros frutos del análisis de la carrera pianística de las jóvenes que aspiraban al título de profesoras de piano en el Conservatorio de Madrid entre 1831 y 1891, en un ambiente cultural paradójico y hostil tipificado por la famosa “aficionada romántica”; analizaremos las condiciones en las que desempeñaban su actividad artística y su vida profesional dentro y fuera del establecimiento, cuidando especialmente los testimonios escritos de estas mujeres, escasos pero muy sugestivos.

## 2.—Las “Cuarenta Preciosas”

Fernando VII y María Cristina de Borbón crearon en 1830<sup>15</sup> el primer centro oficial de enseñanza musical y teatral en Madrid<sup>16</sup>, cuya dirección fue

14. 1831:15; 1832:26; 1833 y 1834: 18; 1835: 9; 1836: 3; 1837: 9 (Fuente: *Libro de Matriculas*, Manuscrito fechado desde 1831 hasta 1838. Dejamos de lado 16 apellidos por carecer de datos suficientes para nuestro estudio).

15. El Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina fue creado por Real Orden del 15 de julio de 1830 (el reglamento publicado en la *Gaceta de Madrid* el 16 de septiembre de 1830), y fue inaugurado el 1 de enero de 1831; las clases empezaron el 2 de abril de 1831.

16. En cuanto al problema de la enseñanza musical y teatral en España, Vid. ARRIETA, Emilio: *La música española al comenzar el siglo XIX, su desarrollo y transformaciones*. La

encomendada al tenor italiano Francisco Piermarini. Las clases empezaron al final de la “década ominosa”, es decir en una coyuntura política, económica, y cultural poco propicia al desarrollo de la música —prueba de ello, la casi inexistencia de un comercio de edición musical a principios de siglo y la dificultad para conseguirlo hasta bien entrado el siglo XIX como lo demuestra Carlos José Gosálvez Lara<sup>17</sup>—, y, con un proyecto pedagógico “al estilo de Nápoles” es decir involucrado en la formación de cantantes de escena lírica y de algún que otro virtuoso.

En teoría, el propósito “ilustrado” de un Conservatorio es la formación de los artistas de escena lírica<sup>18</sup>, de los músicos profesionales y de los profesores para proveer los teatros y las orquestas de la capital o de las grandes ciudades provinciales. La actividad en los centros de enseñanza musical, en el primer tercio del siglo XIX, estaba organizada en la mayoría de los países de cultura occidental de Europa del Norte y Central (Inglaterra, Francia, Bélgica, Suecia, Alemania), promovidos por la onda revolucionaria francesa, con contenidos y objetivos fijados. Al contrario, la Europa meridional (Italia, Portugal, Grecia y España), la que tenía una tradición musical de gran fama, permanecía a imagen de España; esto es arcaica. En ese sentido, y al contrario de lo que pasaba en los demás países, no se puede considerar la creación del primer centro de enseñanza musical de España como una respuesta al poema de Tomás de Iriarte, “La Música”, primera señal del romanticismo estricto sensu en favor de la lengua castellana y de la elaboración de un ideario nacionalista.

El establecimiento, a pesar de las críticas exacerbadas, a veces acertadas, y de las polémicas estériles que jalonan el siglo, emprenderá por lo tanto un camino muy diferente al de los demás centros europeos<sup>19</sup>. Las críticas denun-

---

*educación musical, influencia del italianismo*. Madrid, Antonio San Martín, 1886, 178 p.; LAVIGNAC, Alberto: *La educación musical*. Barcelona, Gustavo Gili, 1904, 445 p.; LEÓN TELLO, Francisco José: “Problemas de educación estética: la enseñanza en los Conservatorios de música”. *Revista de ideas estéticas*, vol. XXVII, n.º 106, abril-junio de 1969, págs. 127-145; TUR MAYANS, Pío: *La educación musical en su dimensión histórica. Filosofía y metodología*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1983, 103 p.

17. GOSALVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, (Colección de Monografías n.º 1), 1995, 220 p.

18. Tengamos presente la polémica (fomentada por los mismos actores y los profesionales de la escena) que tuvo lugar a lo largo del siglo acerca del estudio de la declamación lírica y dramática en el Conservatorio de Madrid cuya evocación requeriría un estudio aparte.

19. La Historia del Conservatorio de Madrid, que está todavía por hacer, ha sido el objeto de publicaciones en el siglo pasado entre las que destacamos: TABOADA Y MANTI-LLA, Rafael: *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Alvarez, 1890, 15 p. La voz de sus detractores se oía en varios periódicos de la época, en particular en la *Gaceta Musical de Madrid*, *La España musical*, *La Iberia Musical*, *El Artista* etc. Varios musicólogos contemporáneos han publicado

ciaban las deficiencias del establecimiento docente, lo anómalo de los diferentes —y hubo muchos— reglamentos dictados para la escuela; esto es, haber considerado el estudio de la música como cualquier carrera científica o literaria y con fines meramente lúdicos; así lo prueba la introducción al primer reglamento interior de 1831 pronunciado por Piermarini y aprobado por el Rey:

En este colegio, además de los internos alumnos y tras Real Nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general, externos así profesores como aficionados aquellos por el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino y éstos para ornato y recreo de las tertulias y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones (...)<sup>20</sup>.

A la negación de una propuesta cultural vanguardista, se sumaron las críticas de índole política, subrayada por la opinión pública, de la que se hace eco Vicente de la Fuente:

Excusado es decir que la fundación fue tan mal recibida como la boda —la de Fernando VII y María Cristina de Borbón— y acusada por los realistas de prodigalidad inútil<sup>21</sup>.

Ahora bien, el acceso de las mujeres al Conservatorio de Madrid, desde la fundación del establecimiento, no fue casual, y tampoco fue el resultado de una contienda, como hubo de suponerse:

En él se formarán las alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España profesoras que a su

---

sobre el Conservatorio: citemos el estudio (muy incompleto) de SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, 283 p.; En las revistas *Música y Educación* y *Ritmo*, aparece de vez en cuando un artículo acerca del Conservatorio (por ejemplo, cuando la celebración del Centenario, en 1931) en que sus autores miran retrospectivamente la historia oficial del establecimiento al amparo de las dos memorias de 1876 y 1892 anteriormente citadas. Sólo podemos considerar esas fuentes como secundarias.

20. *Discurso inaugural pronunciado en Real presencia de SS.MM.CC., el Señor Don Fernando VII por el Director Don Francisco Piermarini, el día 2 de abril de 1831 en la fausta ocasión de la solemne apertura del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, Madrid, Imprenta Repullés, 1831, pág. 4.

21. FUENTE, Vicente de la: *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Madrid, Imp. de la viuda e hijo de Fuentenebro, tomo IV, 1889, capítulo LXXXVI, págs. 394-395.



tiempo sustituyan como es conveniente y aun debido, a los profesores en la enseñanza de las señoritas<sup>22</sup>.

Del carácter pionero de las intenciones, no podemos dudar. En efecto, al comparar el primer reglamento del conservatorio de Madrid con la legislación vigente en los demás conservatorios europeos, creados anteriormente, nos damos cuenta de que la escuela madrileña es la única en incluir en sus estatutos a las mujeres. En Lisboa, Palermo, Turín, Nápoles, San Petersburgo, Praga y Viena, o bien son centros masculinos en exclusivo, o bien las mujeres pueden matricularse únicamente en las clases vocales. En cambio, las escuelas de Berlín, Londres y París admiten alumnas en las clases vocales y en determinadas clases instrumentales. A veces aparece el apellido de una profesora en la plantilla del establecimiento. Para el caso concreto de París, cuando la creación en 1795, Madame de Montgeroult y Madame Rey tenían a su cargo las clases de alumnas de solfeo y de piano. La presencia femenina en el Conservatorio de París se desvanece, a partir de 1804 (año de la publicación del código civil de Napoleón). Vuelve a surgir con timidez durante la Restauración en 1815, para afirmarse a partir de Carlos X en 1825. Sin embargo, en ninguno de los tres reglamentos de los mencionados establecimientos (piedra angular para analizar la entrada de las mujeres en la profesionalización musical), se menciona explícitamente la admisión o rechazo de las profesoras como es el caso de Madrid.

En España, tiene mucho que ver la génesis de la profesión, en un marco institucional, con la implantación de un modelo de comportamiento que se quiere transmitir a las mujeres de las clases pudientes, como lo prueban las mismas palabras de Piermarini. ¿En qué medida la última esposa napolitana de Fernando VII influyó en la redacción del primer reglamento (fue ella quien contrató a Piermarini) y promovió la educación musical de las mujeres de la capital? Es difícil saberlo con certeza en el estado actual de nuestras investigaciones. En todo caso, pensamos que la influencia de María Cristina ha sido despreciada en la marcha de la escuela recién creada. Esta no era otra cosa que una escuela “del buen gusto” para los hijos e hijas de la nueva burguesía urbana, —que rechazaba el estudio del arte escénico—, y para los hijos e hijas de varios artistas vinculados con la Corte madrileña. Los derechos de matrícula eran durante esos años prohibitivos para las clases de pensionistas o de contribuyentes, internos (Clase 3<sup>a</sup>, de “ambos sexos” y “de toda educación”); para las clases de medio pensionistas o internos (Clase 5<sup>a</sup>, de “ambos sexos” y “de toda educación” que sólo pagaban alimento y equi-

22. *Reglamento interior para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina, op. cit., 1831, pág. 17.*

po); para las clases de contribuyentes, externos (Clase 6ª, de “ambos sexos”). Así lo demuestra el cuadro siguiente<sup>23</sup>:

1831	Años de admisión entre:	Coste por año (Reales)	Concurso y título de profesor discípulo
Clase 1	12 y 15	Gratuita	Sí
Clase 2	15 y 18	Gratuita	Sí
Clase 3	12 y 15	4.800	No
Clase 4	12 y 18	Gratuita	No
Clase 5	15 y 18	2.800	Sí
Clase 6	12 y 18	1.440	No

La organización del Conservatorio constaba pues de seis clases, tres de pago y tres gratuitas (“de ambos sexos” para internos “de ambos sexos”, de “auxiliados” para externos “de ambos sexos”, de “educación facultativa” para externos “de ambos sexos”) a cargo de 16 profesores varones.

Entre 1831 y 1838, la institución abrió sus puertas a las niñas que aspiraban a un título de profesora, de instrumentista o de cantante, creando clases de matemáticas, gramática castellana e italiana, literatura y solfeo, piano, canto, arpa y baile para ellas. Propuesta de formación completa, pero, claro está, que las excluye de las demás clases: las de viola, violín, flauta, bajo, clarinete y clarín, oboe, corno inglés, fagot, trombón y trompeta. En cuanto a la clase de composición, advertimos a lo largo del siglo una presencia femenina sugestiva aunque sea muy escasa. En virtud del reglamento, el departamento de alumnas era dirigido por una directora quien mandaba a “las empleadas y las alumnas cuando se lo permitan sus ocupaciones, cosan y planchen las ropas del uso del conservatorio”<sup>24</sup>. Una “asistente”, además de su labor “doméstica”, presenciaba las clases que los profesores varones daban a las alumnas. Un “Rector espiritual” se encargaba de las clases de geografía, de doctrina cristiana e historia sagrada y mitología, de dar misa, escuchar a las alumnas en confesión y llevarlas a paseo. Durante la primera época del Conservatorio la Reina nombraba a las alumnas con conocimientos musicales y enseñanza de grado elemental. La matrícula en las diferentes clases dependía de la carrera a las que aspiraba la alumna y de sus disposiciones para uno u otro instrumento, según establecen todos los reglamentos del Conservatorio

23. *Reglamento interior para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, Madrid, Imprenta Real, 1831, Art.4º, Cap. XVI, (“De las diferentes clases de alumnos”), pág. 40.

24. *Ibid.*, Cap. III (“De la Directora”), pág. 29.

de Madrid durante el período considerado en este artículo. Sin embargo, en la práctica, la elección nunca dependía de las alumnas, al menos durante el principio de su carrera. Era más bien la matrícula condicionada por el origen socio-cultural de sus familias, las necesidades estéticas y artísticas del momento, y en fin por las funciones sociales asignadas a la música.

Se ha mostrado en los párrafos anteriores que el acceso de las mujeres a la enseñanza musical en una institución pública es efectiva desde 1831. Pero la admisión tiene un precio: una clara separación entre la formación musical femenina y la masculina. La creación de dos departamentos distintos con reglamentación propia para uno u otro sexo, la asignación de las mujeres a la práctica de determinados instrumentos de música ilustran el deseo de establecer una educación musical diferente. Justificar la exclusión de las mujeres de la mayor parte de los instrumentos de viento y de metal, por factores fisiológicos y sexuales, es subrayar otra vez la influencia de las teorías higienistas en la construcción de las sociedades burguesas. Tampoco nos satisfacen del todo las explicaciones “románticas” que han proporcionado los estudiosos acerca de la práctica femenina de dos instrumentos en exclusivo: el piano y el arpa. Fuera de esos caminos trillados, se desprende que, por razón de sexo, el conservatorio establece, desde su fundación y en sus mismas bases, una enseñanza musical “de género” en que, más tarde, cuando las alumnas se matricularon sin conocimientos musicales, el proceso de alfabetización musical ha tomado un camino discriminatorio en cuanto a los sexos, como lo veremos en el capítulo siguiente. Comentemos por ahora brevemente las causas intrínsecas de esa organización diferente para uno u otro sexo.

Al socializar en un mismo establecimiento a hombres y a mujeres, a niños y a niñas, los “peligros morales” son numerosos. Máxime si se tiene en cuenta que el oficio de músico o de cantante era, a esas alturas de la jerarquía social, en una sociedad en que aún se perfilan resabios mentales algo oscurantistas, propenso a todos los comentarios, lejos por supuesto de los cánones de la “buena educación” y de las “buenas costumbres”, de las nociones de virtud y de honor, que reclamaban las clases pudientes para incluir a las mujeres en su proyecto liberal de construcción nacional.

En segundo lugar, la organización diferente de la enseñanza musical para cada departamento es el resultado de una “tradicción” socialmente aceptada, que hoy analizamos en función de la repartición sexual de los saberes<sup>25</sup>, de su transmisión, y sobre todo en función de la “distinción” de las capas sociales<sup>26</sup>,

25. Noción analizada en el trabajo de SCANLON, Géraldine: *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1874*. Madrid, Akal, 1986, págs. 59-121.

26. BOURDIEU, Pierre: *La Distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988, 670 p.

ya que el estudio y la práctica clásica de la música (la música está considerada aquí como disciplina del sistema educativo), en la primera mitad del siglo XIX, son un privilegio económico, propio de las clases adineradas que manifestaban algún interés en considerarlos. En la paulatina construcción del estado liberal español, a las mujeres se les asigna un papel determinado que difiere según parámetros civiles y legales. Como es sabido, esa sociedad va a mantener y acentuar las diferencias que separan la posición social de los hombres y de las mujeres. La Constitución de 1845, en vez de señalar un progreso, es un claro manifiesto de la influencia de las mentalidades retrógradas y que ilustra en adelante el paulatino desplazamiento de las actividades femeninas hacia la vida privada. De ese modo, la educación musical “de género” se fundamenta en criterios fijados por la ideología liberal; la necesidad de la creación de un cuerpo docente femenino responde de valores y comportamientos en que se construyen social e históricamente los roles.

Durante la minoría de edad de Isabel II<sup>27</sup>, se formó un núcleo de músicas y cantantes quienes habían hecho sus estudios musicales con éxito en el Conservatorio. En los círculos musicales de la época, descritos con tono enfático por Baltasar Saldoni<sup>28</sup>, se las conocía como “Las Cuarenta Preciosas” del Conservatorio de María Cristina, aunque en realidad fueran cuarenta y una si sumamos las matrículas de 1831 (15) y las de 1832 y 1833 (26).

De las quince primeras matrículas femeninas en la primera, segunda y tercera clase —que suponía para la alumna el seguir la carrera completa y conseguir el título de “profesora discípula” del establecimiento, que constaba de siete años de estudio como mínimo—, habría mucho que decir; esperemos convencer al lector con sólo mencionar a Manuela Oreiro de Lema, Dolores García, Josefa Pieri, Dolores Carrelero, Josefa Cueto, Teresa Viñas, Florentina Campos, Ana López, Antonia Plañol, Escolástica Algobia, Ramona y Magdalena Sivestre (conocidas como “las hermanas Silvestre”). Todas tendrán un papel relevante en el género pianístico o en la escena lírica, sea como concertista, cantante, sea como profesora del mismo<sup>29</sup>.

27. Cabe recordar la educación musical de la primera reina constitucional de España. Ver el estudio general de SOPEÑA IBAÑEZ, Federico: *Las Reinas de España y la música*. Madrid, Banco de Bilbao, 1984, 235 p.

28. SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides músicos españoles*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, vols. I-IV.

29. MARCO, Concha de: *La mujer española del romanticismo*. Madrid, ed. Everest, 1969, tomo I, 174 p., tomo II, 351 p. La pianista y musicóloga Gloria Emparán ha realizado un extenso trabajo sobre el piano español en el siglo XIX, del que se ha publicado un resumen (“El piano en el siglo XIX español”, *Cuadernos de música*, año 1, núm.2, Madrid, 1982). La tesis doctoral de Mariano VÁZQUEZ TUR (ed.): *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Santiago de Compostela, 1988, 3 vol., dirigida por José López Calvo, atestigua también del papel de las pianistas citadas en la vida musical madrileña de la época.

A principios de la Regencia de María Cristina, regresaron los intelectuales exiliados a Europa durante el reinado de Fernando VII. Los desterrados y sus familias llegan a Madrid empapados de actitudes románticas y de un ideario liberal, motivos por los que huyeron de España una década antes. Entonces fue cuando tuvo lugar una segunda ola de matriculadas en clase de piano de las que cabe destacar a Manuela Mirme (Mahón, 1813), Teresa Rodajo (Madrid, 1817), Angela Albéniz (San Sebastián, 1817).

Para ellas, el Conservatorio había previsto en su plantilla el nombramiento de "Adictas de honor" por la Reina y la Junta General de profesores. La plaza, consistía en enseñar la música de manera... benévola. El título reunía pues una jerarquía distinguida de socios protectores y que se distinguía por su afición esmerada a la música. En cuanto a las "Adictas facultativas", eran nombradas por la Junta del mismo nombre de la escuela en función del mérito musical y la aplicación en los estudios. Tomaban parte en los conciertos públicos del conservatorio, pero no tenían ni voz ni voto deliberativo sino consultativo en los exámenes y concursos públicos del centro.

El título allí obtenido les abrió las puertas, les permitió concurrir a las principales reuniones filarmónicas y participar en el movimiento asociativo musical y en el género de salón aristocrático o alto burgués que caracterizan las dos regencias de María Cristina y de Espartero<sup>30</sup>. La persona más destacable de la época es sin duda Paula Canga Arguelles y Ventades, viuda del general Pedro Méndez Vigo. Hacia 1840, animaba y organizaba en Madrid las principales reuniones filarmónicas a las que concurrían Mariana de Arce Moreno, María Alonso de Arana, Antonia Arrieta Cid, Carlota Campos, Dolores Carretero, Lema de la Vega, La Montenegro, Pilar Ezpeleta, la Colbrand, la Argenti, la Campuzcano, y un largo etcétera, prueba del papel de las mujeres en la organización y animación del hecho musical, en la responsabilidad por lo tanto de su difusión. Incluso, Joaquín Ezquerro del Bayo dio testimonio escrito de la vida de aquellas señoras, a pesar de que su relato hagiográfico deba leerse con sumo cuidado<sup>31</sup>.

En efecto, para los siglos XVIII y XIX, se suele admitir el papel intelectual de las mujeres en los salones ("el paraíso de las mujeres"), que maravillaban a los hermanos Goncourt. Sin embargo, la realidad de estos textos es dudosa, como lo ha señalado Isabel Morant<sup>32</sup>, por la positiva imagen y por pertenecer a la pluma interesada de los moralistas católicos y de los reformadores

30. ALONSO, Celsa: "Los Salones, un espacio musical para la España del XIX". *Anuario Musical*, Barcelona, n° 48, 1993, págs. 165-204.

31. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín y PEREZ BUENO, Luis: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1924, 383 p.

32. MORANT, Isabel: "El sexo de la Historia". En GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (ed.): *Las relaciones de Género, op. cit.*, pág. 36.

sociales que se afanaron en dibujar a “la mujer de todos los tiempos”. Para una descripción del papel de las mujeres en los salones aristocráticos, remitimos al estudio aún no superado, en nuestra opinión, de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*<sup>33</sup>.

Conforme avanza el siglo XIX, en particular durante la década moderada (1845-1854), se observa un progresivo cambio en todas las esferas de la enseñanza y de la cultura española, al menos fuera del Conservatorio. El desarrollo y auge de las asociaciones y de los salones corre paralelo con el inicio de un largo período de decadencia en el Conservatorio. En 1838, tuvo lugar la primera reforma del establecimiento. El inicio de la quiebra, motivado por la guerra civil y marcada por el convenio de Vergara de 1840, hizo que el presupuesto del Estado restringiera los gastos de la institución, aclarándose la situación con los últimos años de la década de los cuarenta. El reglamento orgánico de 1838 creaba el cargo de “Vice-Protector” nombrado por el Rey, cargo que no solía desempeñar un profesional de la música, por lo cual fue objeto de numerosas críticas. Así fue como el Conde de Vigo (1838), José Arnaldo (1842), Juan J.M. Almagro (1848), el Marqués de Tabuerniga (1855), José María Ferrer (1855) encabezaron la escuela. El presupuesto general del Estado y la parte destinada a la retribución de los profesores y de los alumnos internos quedaron suprimidos. El conservatorio vivió, en esa época, penosos momentos en los que, incluso, se pensó cerrar el establecimiento. La dramática situación transcurrió hasta 1851 volviendo a pagar las clases el gobierno e instalándolas en el edificio del Teatro Real

El ámbito de la educación musical no será ajeno a esa transformación y surgirán instituciones dedicadas a la enseñanza y cultivo de esta disciplina. Al mismo tiempo que el salón se aburguesa, se fundamentan numerosas entidades culturales, instituciones editoriales o culturales como los Ateneos, las Academias, los Liceos, los Institutos o los Casinos<sup>34</sup>. La formación pianística permitió a las “Cuarenta preciosas” del Conservatorio ingresar de pleno derecho en la Academia Filarmónica Matritense como Académicas de número<sup>35</sup>. Ingresaron también en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en la sección de “Música y Adictos”<sup>36</sup>, junto con Mariano Rodríguez Ledesma,

33. MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1987, 324 p.

34. LECUYER, Marie-Claude: “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIXe siècle”. *Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne, Bordeaux, n°20, décembre 1994, págs. 48-56.

35. *Reglamento de la Academia Filarmónica Matritense aprobado en la Junta General celebrada el día 8 de Febrero de 1838*, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1838, 15 p.

36. SIMÓN DÍAZ, José: *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*. Madrid, CSIC, 1947, XXII, 61 p. El Liceo comienza su actividad en 1837 en casa de José Fernández de la

Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, José María de Reart, Basilio Basili. También en el Museo Lírico Literario y Artístico o en el Gimnasio Musical de Madrid, creado a imagen del de París, en 1843, y encabezado por Indalecio Soriano Fuertes; y, por fin, en el Museo Musical dirigido por Espín y Guillén (también inspector de las enseñanzas en el Conservatorio). Estas sociedades se crearon en toda España: citemos el Liceo Artístico y Literario de Barcelona (1839), de Sevilla (1838), de Granada (1839), de Valencia (1843); y podemos suponer que el movimiento en provincias era a imagen de lo que pasaba en Madrid.

Esas entidades culturales, —a las que cabe añadir las famosas Reales Sociedades Económicas de Amigos del País surgidas en la segunda mitad del XVIII—, tendrán un papel decisivo en la creación de una serie de escuelas populares de música de carácter gratuito en que fueron tomando las mujeres un protagonismo cada vez mayor. En efecto, hasta entonces, la segunda institución en proporcionar una educación musical era la capilla eclesiástica, que excluía toda presencia femenina. La decadencia de la enseñanza musical centralizada en los centros religiosos se fue desarrollando paralelamente a las diversas desamortizaciones entre 1813 y 1856. El final del proceso desamortizador y el acuerdo con el Vaticano en 1851 acarrió una profunda crisis en la organización de la capilla. La firma del concordato entre la Iglesia y el Estado limitó la actividad vocal e instrumental en los centros religiosos y contribuyó al declive<sup>37</sup>. Por un lado, desaparecen los colegios de niños de coro; por otro se crea una serie de academias privadas de música no sólo por parte de músicos surgidos de centros religiosos sino también por parte de ciertas alumnas del Conservatorio. Además de las ya citadas, las primeras profesoras de piano que encontramos en la capital a principios del siglo XIX fueron Ana Resalía Lifnes y Meydek, maestra de cámara de la familia real entre 1817 y 1819, año en que se exilió a Londres; Ramona y Magdalena Silvestre, nacidas respectivamente en Valencia y Logroño en los años 20. Enseñaron el solfeo y el piano dando clases particulares en casa de familias aristocráticas y a las que querían matricular a sus hijas en el Conservatorio de Madrid. A pesar de que su nómina fuera irrisoria, merece la pena destacar el papel de las “Cuarenta Preciosas” en el desarrollo posterior de las ofertas de formación laica de iniciativa privada. Antes de observar el panorama con nombres concretos, se analiza a continuación la segunda generación de alumnas matriculadas en clase de piano para descubrir cómo la enseñanza en el Conservatorio de

---

Vega. Un año más tarde, los Duques de Villahermosa le ceden los salones de su palacio y un pequeño teatro, en los que se trasladó el Conservatorio en 1868.

37. CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, págs. 13-122.

Música y Declamación de Madrid las irá condenando a ser músicas de segundo orden y tal vez malas profesoras.

### 3.—*Ser alumna en la clase de piano del conservatorio*

Entre 1851 y 1868, se suponía que la alumna ingresaba en el Conservatorio de María Cristina con formación escolar primaria completa (saber leer y escribir y conocer las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética) y conocimientos musicales (consistía en tener “algunos conocimientos de solfeo”). Las aspirantes se presentaban ante un tribunal (nombrado por el Director de la escuela) con un certificado de algún establecimiento público atestigüando estos conocimientos y acreditando tener “buenas costumbres”. Pero, en la práctica, la mayor parte de las alumnas llegaba penosamente a descifrar un párrafo y el rigor de los programas y los exámenes de ingreso pregonado en los reglamentos y anuncios oficiales, no respondían en absoluto a esos criterios con la realidad. Solían hacerse superficialmente, por mera fórmula, con una práctica de la “recomendación” del establecimiento desde su creación, causa y consecuencia de sus principales males.

Base del aprendizaje de la lectura musical, con dos horas al día (según el reglamento), las jóvenes más asiduas concurrían a la clase de solfeo durante tres años (a los que se añadió para el primer curso la clase colectiva de solfeo en 1871) desde el primer día de setiembre hasta el 30 de junio. La enseñanza de solfeo general consistía en la entonación de los sonidos en todas las claves, intervalos y géneros, la medida del tiempo (aire, compás, figura). Pero suponía muy pocos conocimientos teóricos. Los métodos de Cramer o Moscheles (1862), los de Hilarión Eslava (1871) eran obras de texto adoptadas a lo largo del siglo.

Podían apuntarse las chicas entre ocho y catorce años<sup>38</sup>, abonando 40 reales (20 pesetas) en 1857, 15 pesetas de matrícula y 5 más en 1871, si la alumna se presentaba a examen<sup>39</sup>. En caso de acreditada pobreza<sup>40</sup>, algunas alumnas podían ser exentas de esos derechos. Es ilustrador echar una ojeada a los derechos de matrícula de las enseñanzas profesionales a las que las mujeres tenían acceso en virtud del reglamento. Las tasas menores eran las que se pagaban en las escuelas de Pintura y Escultura y en los Conservatorios

38. *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de música y declamación*. Madrid, Imprenta Nacional, 1857, art. 40, pág. 11.

39. *Reglamento de la Escuela Nacional de Música*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1871, 18 págs.

40. *Ibid.*, Capítulo VII, art. 27 a 34 (“De los alumnos”), págs. 9-10.



de Música, tanto como una sola asignatura de una Facultad o los estudios de aplicación de segunda enseñanza, inferior a la escuela Normal y por supuesto lejísimos de los de una Facultad de Farmacia o de la escuela de Matronas.

En 1861, para ser admitida en clase de piano, la alumna necesitaba dominar solamente los conocimientos teóricos necesarios para emprender los 42 estudios de Cramer<sup>41</sup>. La enseñanza del piano se dividía en tres partes (mecanismo, inteligencia y expresión), basada en las obras de texto de los métodos de Albéniz, Miró, Aranguren, Bertini, Czerni y Moscheles. Con esto, queremos subrayar el hecho de que el plan de estudios de piano vigente en 1868 era casi igual al que se fijó en la época de su fundación, salvo algunas modificaciones de aumento de curso y cambios en materia de enseñanza (ejercicios, estudios y obras). Por ejemplo, con la creación de la clase de piano elemental en 1857, acabar la carrera de piano significaba haber cursado diez años en el centro como mínimo, a los que había que añadir tres de armonía elemental y superior, dos de acompañamiento elemental y superior, y cinco de composición (!). Las variantes afectaban al régimen de exámenes y concursos más que a la índole de un plan pedagógico. Las primeras referencias que encontramos a la metodología que se desarrollaba en las aulas, las tenemos en los informes que anualmente los profesores debían dirigir al Director del Centro, para que a su vez los elevara a la autoridad superior. Generalmente, estos informes se limitaban a exponer el programa de la asignatura y los que más arriesgaban en dichos informes incluían una descripción de aquellos conocimientos que debían tener las alumnas que aspiraban a premio. Otros indicaban también el tipo de ejercicio que se les hacía realizar con objeto de calificarles. Sorprende en algunos de estos programas la poca referencia que hacen a los contenidos y su distribución temporal a lo largo del curso. También es sorprendente el ver lo poco explícito que resultan los programas en cuanto a la descripción de los contenidos teóricos; si es que se desarrollaran.

Para ingresar en el año superior, las alumnas debían mostrar sus conocimientos durante los exámenes anuales en el mes de junio, ante un tribunal compuesto por los profesores de la escuela y el Rector de la Universidad Central de Madrid. Cada año, se presentaban a concurso las aspirantes, cuya lista nominal proponía el profesor. Consistía en ejecutar una pieza estudiada y otra “de repente” elegida por el profesor de la alumna, que dicho sea de paso, no le era del todo desconocido. Imperaba pues para la mayoría el estilo brillante y romántico de Weber, Mendelssohn y otros autores de su tiempo y

41. *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, 45 págs.

no pasó jamás del límite de un Chopin, un Schuman, o en el último extremo de las aparatosas dificultades técnicas de un Liszt<sup>42</sup>.

Al establecerse la matrícula después del segundo reglamento de diciembre de 1868, en virtud del que se creaba la Escuela Nacional de Música, ya no era preciso demostrar aptitud para la música. Cualquier alumno o alumna era admitido, desde luego en las clases de solfeo y de piano. El estudio estadístico del alumnado muestra que entre 1831 y 1883, las matrículas pasaron de 95 a 2190 alumnos; el total de las matrículas individuales entre 1839 y 1875 asciende a 5982 individuos. En la primera mitad del siglo, las matrículas femeninas no sobrepasaban las 25 alumnas. Pero, ya en el curso de 1862-1863, las matrículas en la sección de música ascendieron a 266, la de los varones a 235. El promedio de la presencia femenina suele superar en 300 o 400 alumnas a la de los varones a partir de la Restauración Borbónica.

El triunfo de la burguesía liberal introdujo nuevos cambios políticos, económicos, sociales y educativos. Los principales protagonistas de las reformas educativas serán los Krausistas. Y en efecto, las disposiciones generales de 1871 creaban “la enseñanza libre”, esto es, enseñanzas gratuitas de noche “en horas compatibles con las de las clases menos acomodadas de la sociedad, con el fin de generalizar en lo posible, los elementos del arte musical y de la música coral”<sup>43</sup>. En 1878, comparten la escuela 387 hombres y 837 mujeres. En 1890, Rafael Taboada y Mantilla alarmado, cita el total de 500 alumnos en la clase de solfeo para los cuales ejercían tres profesores de número y seis auxiliares, correspondiendo a cada uno de ellos 55 alumnos<sup>44</sup>. He aquí la escuela con cuádruple número de alumnos y alumnas que el primitivo Conservatorio, para los que hizo falta la creación de nuevas plazas tras el sexenio revolucionario, y para cuyo desempeño no fueron llamados los excedentes (a quienes correspondía según reglamento) sino otros nombrados por el Ministro de Fomento (Manuel Ruiz Zorrilla) a propuesta del Director de Instrucción Pública y del de la misma escuela, no logrando los excedentes volver a ocupar sus cátedras hasta después de 1871.

Con esas medidas, la institución modificó hondamente sus estructuras y su configuración social. En efecto, esa facilidad para el ingreso en la escuela produjo al poco tiempo lo que era de prever: la acumulación de un alumnado escaso de recursos económicos y de nivel de instrucción para el cual se hizo insuficiente el número corto de profesores en un local inadecuado.

Las comunicaciones de la Inspección General de Instrucción Pública tenían como objetivo solicitar de la Dirección la realización de un inventario

42. CUBILES, José: “Algunas reflexiones sobre la enseñanza del piano en nuestro Conservatorio”. *Ritmo*, n° 64, 1931, pág. 15.

43. *Reglamento de 1871, op. cit.*, Cap. VII, art. 29. (“De los alumnos”), pág. 9.

44. TABOADA Y MANTILLA Rafel, *op.cit.*, pág. 6.

del material didáctico y administrativo y conocer a la vez la situación material real de la Escuela. En estos documentos, leemos que las clases se desempeñaban pues en un local muy exiguo, no siempre bien iluminado, mal dotado hasta en lo imprescindible, y casi todas ellas utilizadas por varios profesores de distintas materias. Esta situación producía frecuentes anomalías en el desarrollo de las clases y algunas materias tenían problemas para impartir completamente sus contenidos. Es sintomática la circular del director en abril de 1862 en la que señala que “en las clases de piano, hay la costumbre inconcebible de poner los métodos para que sobre ellos se sienten los alumnos y como la Dirección acuerda a los Señores profesores cuanto considera necesario para la enseñanza, se prohíbe terminantemente una costumbre que de por sí sería impropia en todas partes y es indigna del buen orden de esta escuela”.

Aunque los diferentes reglamentos afirmasen que los alumnos y las alumnas asistían aisladamente, estableciendo un riguroso turno de tres días para las unas y de otros tres días para los otros, la promiscuidad queda patente acarreado varios casos de “amoralidad”. Es esclarecedor ver cómo el Conservatorio resolvió los escándalos, siempre relacionados con las alumnas o las profesoras, para comprender la consideración —que hoy percibimos como sexista— otorgada a las mujeres en el seno del establecimiento. En junio de 1878<sup>45</sup>, se reunía la Junta extraordinaria “respecto al procedimiento que había de seguirse” con un profesor de la escuela —se trataba de José Pinilla— que, según la queja que le había sido expuesta por el padre de la alumna “había cometido una gran falta de decoro y moralidad”. Ocurrió el caso en casa del profesor de la escuela dando lección “de regreso” (en realidad las lecciones de regreso eran cursos particulares de pago) a tres alumnas pertenecientes al primer año de solfeo. El asunto fue cerrado conviniéndose en que la alumna y su hermana menor cambiasen de clase; al profesor se le suprimió la clase de alumnas “para el curso próximo”, a pesar de que, varios meses más tarde, apareciera en el cuadro oficial de profesores, como auxiliar de la enseñanza de solfeo de la clase... de alumnas... La autoridad superior, según constan las fuentes, no se enteró del caso. El director de la Escuela, entonces Emilio Arrieta, se limitó en remitir una misiva a la Dirección General de Instrucción Pública, advirtiendo el excesivo número de alumnos “de ambos sexos”. Con ese panorama poco alentador para las mujeres, queremos mostrar que sin afán ni vocación musical, las profesoras y las músicas no debían de permanecer mucho tiempo en el establecimiento.

45. *Libro del claustro de profesores*, manuscrito encuadernado, 30/VI/1878. Conservatorio Superior de Música de Madrid.

De todos modos, la presencia cada vez más numerosa de las mujeres en la clase de piano (la clase en 1846 contaba 51 mujeres, 105 en 1861, 272 en 1874, 555 en 1880 y 714 en 1886) empieza a ser, para los autores de la época, en parte responsable del estado pésimo de la enseñanza musical en España, opinión que desgraciadamente suele compartir una rama de la musicología española actual. Los topos históricos, ya los conocemos de sobra: la creación de la imagen literaria de la aficionada romántica —siempre una adolescente—; la minusvaloración, la indiferencia historiográfica acerca del papel de las mujeres en la difusión y transmisión de la música —sea o no española— y acerca de su rol en la organización y transmisión del hecho musical. Arquetipos e imágenes mentales que intentamos poner de manifiesto a continuación.

A mediados del siglo XIX, la Europa del Norte y del Centro (desde Alemania, Austria, Hungría, Inglaterra, Bélgica, Suecia, etc., hasta Francia) había encontrado una respuesta a la “revolución” industrial, en contra de las tendencias positivistas, logrando altos cuotas de profesionalidad en sus conservatorios. En esos países, en vía de industrialización —o que ya habían vivido una revolución industrial—, las mujeres “reproductoras”, —las que por otra parte iniciaron la reivindicación del movimiento feminista burgués—, imitando así las costumbres aristocráticas de índole “ilustrada”, intentaron apoderarse de un instrumento, el piano, que cuajaba perfectamente con lo que venían escribiendo los moralistas e higienistas del momento acerca de la educación de las mujeres: además de algunas nociones de lectura, escritura y de cálculo, las hijas de la aristocracia y luego las de la burguesía debían adquirir una iniciación a las “artes de adorno”. El piano, el canto, el bordado, el dibujo formaban parte de los buenos modales de una joven. La difusión de esas “tradiciones morales” (el arte de agradar es una de ellas) era respaldada por la Familia y la Iglesia, deseosas de cuidar la educación de las chicas —de ningún modo su instrucción— y por esa literatura tan prolífica que se empeñaba en dibujar una trayectoria que, como lo subraya Rosa María Capel, recorre el XIX español, y se introduce hondamente en el siglo XX<sup>46</sup>.

De ese proceso, sólo llegará la imagen literaria e iconográfica, un prototipo de la niña romántica, y con ella una pléyade de sustantivos, siempre despectivos, para calificarlas (pollas, cursi...). Así, la historiografía española actual suele describir la vida musical de la segunda mitad del XIX como un período de “penuria y miseria”, en la que los estudios musicales, herencia del movimiento preromántico francés, crearon “la típica niña romántica” para tocar la “romanza de turno” o Para Elisa de Beethoven, “lujo que solamente

46. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (coord.): *El trabajo y la educación de mujeres en España, 1900-1930*. Madrid, Ministerio de cultura, 1982, pág. 356.

podían permitirse las hijas de papá”<sup>47</sup>. Siempre se las describe por medio de la expresión de los sentimientos que se desprendía de ellas al tocar el instrumento (lánguidas, tísicas, vanidosas, orgullosas, altivas y un largo etcétera). A ellas, iban unido los términos de frivolidad, de vanidad, de cultura de ocio, y una especial incapacidad para tocar correctamente su instrumento. Benito Pérez Galdós, al final del siglo, confirma la “tradicción” retratando la educación musical de Olimpia:

Olimpia fue llevada al Conservatorio desde edad temprana. Siete años estuvo tecleando, y después tecleaba en casa bajo la dirección de un reputado maestro que iba dos veces por semana. Tratábase de que ganara premio en los exámenes, y para esto la niña estuvo por espacio de tres años estudiando una dichosa pieza, que no acababa de dominar nunca. Pieza por la mañana, pieza por la tarde, pieza por la noche. Ballester se la sabía ya de memoria sin perder la nota. No había logrado Olimpia decir toda, toda la pieza, desde el adagio patético hasta el presto con fuoco, sin equivocarse alguna vez, y siempre que tocaba delante de gente, se embarullaba y hacía un pisto de notas que ni Cristo lo entendía<sup>48</sup>.

La descripción irónica del personaje femenino se dirigía a las jóvenes, quienes sólo buscaban en la música una ilusión de educación artística para “brillar” en sociedad. La literatura y la prensa criticaban a través de la descripción de las chicas una mentalidad, unos hábitos de vida a la par de una manera de ser estricto sensu que una parte de la clase privilegiada madrileña aparentaba. Para el autor de los Episodios Nacionales y otros de su época, a pesar de un sin número de horas de ejercicio durante la infancia, esas mujeres resultan incapaces de adquirir conocimientos musicales hondos. Así se explica la condescendencia masculina cuando las artistas consiguen la excelencia musical. Por ejemplo, a propósito de Rosa Izquierdo y González, Saldoni exclama:

Poquísimas alumnas cuenta el Conservatorio de música que, como la señorita Izquierdo, tengan tres primeros premios, de solfeo, piano y violín, y además otro de piano 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!

47. PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: “Breve reseña histórica sobre la educación musical en España y comparación con otros países”. *Revista de Música y educación*, Madrid, Ed. Musicalis, nº17, año VII, abril de 1994, págs. 19-28.

48. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta*. En Obras completas, Madrid, Hernando, Tomo III, 1944, pp. 286-287.

Los ejemplos de la supuesta incapacidad femenina para alcanzar la perfección musical, o el estudio científico del arte musical aparecen también bajo forma de comentarios de los profesores en los Libros de Exámenes del Conservatorio acerca de sus alumnas en clase de composición en los que reiteraban la “aplicación bastante atendido su sexo”; un crítico, en un artículo de la *Gaceta Musical*, manifiesta su asombro ante los resultados de los exámenes del Conservatorio de Música de Madrid en clase de armonía, donde en 1867, una mujer obtiene un segundo premio y el 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>49</sup>.

La literatura española sobre las enseñanzas artísticas ha estado más inspirada efectivamente en cuestiones personales e intuitivas que en concluyentes trabajos de investigación, destacándose los que han hecho referencia al análisis y descripción de la práctica educativa. En casi todos los casos, esta literatura ha servido para alimentar esa concepción sutil de la actividad artística señalada también por Concepción Arenal, quien destacó el poder educador de la música que:

(...) puede y debe ser un elemento de educación porque suaviza los impulsos feroces, purifica los sentimientos, dulcifica las amarguras del dolor, hace sentir las grandes verdades y los grandes hechos, eleva el alma y despierta en el corazón ecos dormidos, que responden a voces venidas del cielo<sup>50</sup>.

Así es como, de la cita anterior, se deduce que las mujeres son “artistas por deber”. Se las apoya para que practiquen el arte en el seno de la familia, y de ese modo, para educar su sensibilidad (el predominio del sentimiento en la mujer la llevará a desarrollar una especial capacidad expresiva) y para su formación social por medio, dice la autora, del amor, de la religión y de la amistad. Es decir una tarea social que deba circunscribirse al control emocional y moral de la familia, al mundo interior y doméstico, en fin, al terreno de lo privado y el dominio de la intimidad.

Por eso es por lo que la distinción entre actividad artística de primer orden y otra —la diversión pública— relacionada con el arte pero de segunda consideración tanto estética como social ha influido decisivamente en generar

49. *Gaceta Musical*, n°27, 7 de julio de 1867, pág.12.

50. ARENAL, Concepción: *La Reforma*, n°154, 30 de abril de 1869.

conceptuaciones trascendentalistas sobre la actividad musical y han hecho de ella más un estado de participación divina que una actividad humana estructurable y organizable. Desde el punto de vista de la difusión musical, las fronteras entre el mundo de la “música grande”, es decir del Teatro Real y de la Iglesia, y el de “la pequeña forma” —salones, cafés, etc.— se perciben poco a poco como dos mundos irreconcilables, incluso antagónicos en las mentalidades.

El Conservatorio de música de Madrid tuvo un papel peculiar en esa configuración musical compleja pero consistió fundamentalmente en ser el principal proveedor y receptáculo de la “pianomanía”, que la literatura abucheó tantas veces. Por la crítica del mundo de la pequeña forma en el que la presencia de las mujeres era preponderante, se quería subrayar el fuerte rechazo, la aversión manifiesta de ese mundo burgués enriquecido tras las desamortizaciones de Mendizabal, conservador, ultra-católico cuyos gustos musicales siempre se aparentaban a Bellini, muy lejos por supuesto de la propuesta intelectual vanguardista de la época a favor de la ópera nacional. La educación musical se había vuelto una industrial sumisa a las exigencias de dos mentalidades, a la “presión española”, a saber la transmisión y reproducción del saber práctico más que producto ideológico. El Conservatorio, al querer difundir la música según un propósito romántico mal asimilado venía fragmentando un poco más las fronteras entre el arte elevado y el arte utilitario. El utilitarismo cultural sería en consecuencia el resultado de un dimorfismo en la recepción del movimiento romántico, en base a una nivelación de los conocimientos en el proceso de aprendizaje musical. Es decir, hay un deseo de transmitir a las mujeres una cultura práctica, de “emergencia” como escribió María del Carmen Simón Palmer de “casarilla” dijo Emilia Pardo Bazán o sea, un caudal cultural capaz de responder a necesidades tanto económicas como sociales que correspondían con las pautas de comportamiento de la época.

Del Conservatorio de Madrid, no salieron “genios”<sup>51</sup>, como se esperaba, pero sí se fomentaron ambiciones y vocaciones de mujeres que allí encontraban una manera honrosa de ganarse la vida y ejercer una profesión. Los tratados de educación, los artículos en periódicos o en revistas, al definir la educación femenina, atestiguan del creciente interés hacia una educación musical en los medios menos favorecidos, puesto que, al abrir sus puertas de par en par a un número creciente de niñas, hizo falta llamar a un cuerpo docente femenino para desempeñar las clases, y aliviar la conciencia de los padres. A partir de mediados del siglo XIX, se produjo en el Conservatorio,

51. El estudio del concepto romántico del “genio” es muy sugestivo al respecto pero cabría lugar en una reflexión sobre la creación de una obra de arte, problemática adyacente pero fuera del propósito del presente artículo.

un mecanismo sutil de deslizamiento del componente social femenino que corre paralelo al empobrecimiento del presupuesto de la escuela y del cuadro de sus enseñanzas artísticas:

Educar hábiles profesores de orquesta, organistas y pianistas distinguidos, jóvenes compositores que sigan las huellas 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, debe ser el cuidado de los Centros de enseñanza musical<sup>52</sup>.

¿Cómo se distinguen en las fuentes del Conservatorio las aspirantes a la docencia del piano de las demás chicas? Para contestar esa pregunta, objeto de la última parte de este trabajo, trataremos de mostrar lo que hicieron las mujeres con una asignatura a la que se las dejaba acceder libremente en el seno de una configuración educativa “de género”. Intentaremos subrayar cuáles fueron los conflictos, sin caer en la trampa del anacronismo, porque la lucha tuvo lugar más bien entre ellas, a la hora de obtener un premio o conseguir una colocación en el Conservatorio, convertido en una “fábrica de premios” según una expresión de la época.

#### 4.—*Estatus laboral y redes sociales de las profesoras de piano*

A partir de 1870, los primeros premios de piano concedidos aumentan junto con las matrículas (3 en 1870; 7 en 1876; 38 en 1887; 41 en 1889 y 45 en 1890; 19 en 1891)<sup>53</sup>. Recordemos, en 1880, había más de 500 chicas de unos 14 años, matriculadas en clase de piano, que se distribuían entre el primer año de piano elemental y el séptimo con una sola clase “de número”, estudiando en pésimas condiciones. La mayoría no traspasaba los límites exigidos por el “requisito social”, es decir que su presencia en el Conservatorio sólo se justifica por la obtención de laureles públicos, o sea, un primer premio de piano, tras tres o cuatro años de estudios de solfeo y piano. Hemos comprobado rápidamente que el recibir un primer premio de piano en el Conservatorio no fue un indicio válido de elección del profesorado femenino, porque no mostraban ninguna aptitud real para la enseñanza musical, aunque

52. ARRIETA, Emilio: *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883-1884 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre por su director (...)*. Madrid, Imprenta de José. M. Ducazcal, 1884, pág. 4.

53. *Memorias de 1876 y 1892, op.cit.*, pág. XXVI y págs. 299-302.



sí fuera indispensable. La importancia otorgada a la distribución de los premios en la vida del centro, señal de un fuerte centralismo y control del Estado, fomentó una rivalidad creciente entre las alumnas acrecentada por la injusticia de las recomendaciones de las que se aprovechaban algunas familias para mandar tocar a su hija, instrumento instrumentizada, ante la flor y nata de Madrid cuando la fastuosa distribución de los premios.

Entre 1857 y 1876, 35 chicas obtuvieron un primer premio de piano (sobre 100 primeros premios, 167 segundos y 153 accessits y un total de 1.015 primeros premios entre 1856 y 1891). A modo de comparación para el período 1858-1869, los alumnos obtuvieron 13 primeros premios con título profesional, las mujeres 6. Citamos a colación a las profesoras que más nos llamaron la atención: Teotiste Urrutia y Gamiz (1857), Manuela Granados Hernández (1857), Sofía Alegre Zabala (1858), Adela Ramírez Maroto (1858), Rosario Vicent Arizmendi (1862), Encarnación Jiménez Calbacho (1867), Dolores Salvador Boladeres (1868), Amalia de Benito Alonso (1869), Rosa Izquierdo y González (1870), Paula Lorenzo de Miguel (1870), Natalia del Cerro Maroto (1870), Antonia Merlo de la Vega (1871), Dolores González Mateo (1871), Francisca Samaniego Angulo (1871), Leonor García Gerada (1871), Isabel Dean Leache Echeverría (1872), Amalia Martínez Cós (1872), María Peñalver Boixados (1872), Julia Gómez y Pizá (1873), Juana Pérez y Vallejo (1873), Cristina Lácar Goicoechea (1873), Encarnación Gomá Jiménez (1874), Elvira Cebrián y Pló (1874), Luisa Chicote y Casaña (1875), Eloisa de la Parra y Gil (1875), Petra Rodríguez y López (1875), Soledad Fernández Arroyo y Arribas (1875), Joaquina Pozo y Martínez (1875), Concepción Padilla y Rueda (1876), Consuelo Chaves y Pérez (1876), Josefa Fernández Arroyo y Diez de Bedoya (1876), Amparo Pérez Fernández y Munillas (1876), Ana Bressend de Letré (1876), Irene Carballo y Tudurí (1876).

Esas mujeres acabaron su carrera artística con éxito, tras diez años de estudio de piano y de solfeo, dos de acompañamiento elemental y superior, dos de armonía elemental y superior para todas. Algunas habían sido premiadas en diferentes instrumentos (violín, órgano, armonium) o la composición como fue el caso de las concertistas Manuela Granados o Julia María Aguirre. El repertorio de esas mujeres suele constar en los programas de los conciertos dados por el conservatorio y en los programas de concurso a premios. Por ejemplo, en 1878 Aurora Maffei, alumna de 5<sup>o</sup> año de piano (clase de Eduardo Compta) presentó para el concurso los estudios y obras de los autores siguientes: Rubinstein, Melodía en fa menor, Obra 3, n<sup>o</sup> 1; Melodía en si mayor, Obra 3, n<sup>o</sup> 2; Romanza en fa mayor, Obra 26, n<sup>o</sup> 1; Nocturno en sol bemol, Obra 28, n<sup>o</sup> 5. Gottschalk, Danza Osíánica; Última esperanza. Dussek, Le retour à Paris, Sonata en la bemol; Obra 70 (1<sup>er</sup> tiempo); L'invocation, Sonata en fa menor; Obra 77, (1<sup>er</sup> tiempo). Bach, 5 fugas, 1<sup>er</sup> cuaderno, N<sup>os</sup> 1,

5, 6, y 8; 2° cuaderno, N°4. Clementi, 4 estudios de estilo (1<sup>er</sup> cuaderno N°s 5,8,11 y 14); 7 estudios de mecanismo (2° cuaderno, N°s 1 a 7). Cramer, 6 estudios de mecanismo, N°s 12, 13, 16, 30, 33 y 41.

Julia Pereira, alumna de 7° año de piano (clase del Sr. Aranda) presenta los estudios y las obras siguientes: 1°, Preludio y fuga en la menor de Bach para órgano transcrita para piano por el Sr. Aranda; 2°, Presto de la sonata en do mayor de Weber; 3°, Primera sonata en fa mayor de Beethoven; 4°, Segunda sonata en la mayor de Beethoven; 5°, Sonata (Pathética) de Beethoven; 6°, Primer allegro del concierto en fa menor de Dupont; 7°, Primera polonesa de Chopin; 8°, 12 estudios de Schumann.

Evarista Díaz de la Quintana, alumna de 7° año (clase del Sr. Compta) presenta los Estudios de Moscheles (Números 1 a 11); Las fugas de Bach (desde la primera a la 8ª inclusive, transportadas en tonos los tonos; Schumann, *Et pourquoi?* op. 1, *La noche* op. 2; Obras de Rubinstein, *Melodía en fa mayor* op. 3, *Scherzo en la mayor* op. 44, *Plagaria en si bemol* op.44, *Melodía en si mayor* op. 3, etc.; Espardero, *Balada* op. 20; Beethoven, 2ª Sonata, *allegro y adagio* op. 2; Weber, 2ª Sonata, *andante y minuetto* op. 39.

El fondo archivístico del Conservatorio de Música de María Cristina proporciona testimonios escritos valiosos para dejar constancia del papel activo de las profesoras de piano dentro y fuera del establecimiento justificándose por la creación de una jerarquía femenina en la enseñanza de la música. En efecto, la especial dependencia administrativa del centro de enseñanza musical ha influido en la supervivencia histórica de la estructura académica: de ella será reflejo la organización y acceso del profesorado a la enseñanza y también su organización administrativa creando cuerpos especiales de profesores: los numerarios, los auxiliares, los honorarios y los repetidores, fundamentándose una escala jerárquica tanto artística como social del cuerpo docente.

Desde la creación de la escuela fueron nombradas repetidoras para desempeñar las clases individuales de piano y sustituir al profesor encargado de la clase en su ausencia. Las repetidoras eran alumnas aventajadas en la enseñanza nombradas para dos años. Eran responsables de la instrucción de las alumnas, y daban seis horas de clase a la semana en las clases elementales de solfeo y piano que se les encomendaba, aunque siempre bajo la inspección del profesor. El cargo parecía revestir especial prestigio, vía de acceso necesaria a un reconocimiento artístico. La primera repetidora de piano fue Encarnación Lama y Ansótegui quien en 1847, percibía un sueldo anual de 3.500 reales. El salario era un privilegio a corto plazo puesto que en 1871 se señala que:

(...) los profesores que cuenten un crecido número de alumnos en su clase podrán nombrar a Repetidores de entre los más aventajados, recompensán-

dose este servicio con la dispensa del pago de los derechos de matrícula y examen<sup>54</sup>.

Entre 1862 y 1879, el Conservatorio nombró a 20 repetidoras que llegaron a insertarse en la plantilla de profesores oficiales de la capital. En la década de los 1880-1890, la dirección de la escuela nombró a 28 repetidoras quienes compaginaban su labor en el centro con otra fuera por medio de la enseñanza particular. Las repetidoras fueron las que más sufrieron de las injusticias tanto profesionales como sociales. La ausencia de estatus administrativo hacía ese cuerpo docente frágil, moldeable, en todo caso sumiso a un orden establecido cuya consideración decayó considerablemente a lo largo del siglo. La falta de marco administrativo acarreó verdaderos abusos ya que encontramos a repetidoras quienes desempeñaron su cargo, en algunos casos, diez años después haber concluido la carrera. Hubo reivindicaciones de mujeres que supieron tomar la pluma para quejarse abiertamente, sea a la Dirección de la escuela, sea a la Dirección de Instrucción Pública. Lucila Moltó y Ocampo fue repetidora de piano durante doce años y dirigió una carta al Director del establecimiento porque no entendía el hecho de que no se le hayan atribuido alumnas en 1889. Ante el silencio de su jerarquía, se dirigió a la autoridad superior:

Lucila Moltó y Ocampo, profesora repetidora desde el año 1877 o sea 19 años de profesorado en la escuela de Música y Declamación de esta Corte sin haber recibido retribución alguna en todo este tiempo, teniendo premios en su carrera: a V.E. ruega encarecidamente se digne agradecerla con una de las 18 plazas anunciadas en la Gazeta. Triste situación la de la recurrente Excmo Sr., después de todos estos servicios queda en la calle después del exacto cumplimiento en su clase en dicho centro docente<sup>55</sup>.

La consideración social de las repetidoras, al final del siglo, se aparentaba más a la condición de la criada; el menosprecio manifiesto en el discurso de Arrieta en 1884 es significativo de esta situación:

¿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

54. *Reglamento de 1871, op.cit.*, art. 14, pág. 87.

55. MOLTO Y OCAMPO, Lucila: carta fechada del 26/02/1897, Sección del Ministerio de Fomento, "Oficios dirigidos al Ministro de Fomento y Direcciones generales de Instrucción Pública (...)", Leg. 256-2, Archivo Histórico Nacional.

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>56</sup>.

El aumento de las demandas de estudios musicales por parte de las clases privilegiadas, se convierte en un medio de integración profesional de las clases medias sobre el mercado del trabajo gracias a la enseñanza en el centro o fuera de él; las repetidoras supieron aprovecharse de su título para insertarse al servicio de una familia, dando lecciones particulares de piano o bien para seguir sus estudios musicales. El ser repetidora parecía ser la vía idónea para acceder a una plaza más alta en el cuadro oficial de profesores de la escuela, y también para intervenir en los conciertos públicos del Conservatorio.

El título de “Maestra Honoraria” se adjudicaba, en el Conservatorio, “a las que siendo artistas de profesión, contribuyan a la propagación y fomento de la música, sobresalgan en el arte escénico o merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes”<sup>57</sup>. Las maestras honorarias eran nombradas por el gobierno, a propuesta de la Junta de Profesores “como recompensa a las que se distinguen por sus obras y estudios o en la enseñanza privada”. Estas mujeres tenían asiento en la Junta consultiva y en la General del Conservatorio con voz y voto; tomaban cuatro horas a la semana “gratuitamente a su cargo” algunos de los ramos de las enseñanzas establecidas en el Conservatorio con sujeción en ese caso a las obligaciones impuestas a los demás profesores.

La investigación generacional permite comprobar que las viene desempeñando una clase social reconocida por su mérito musical ya que se vinculan con el mundo teatro-musical de la etapa preromántica. Es un núcleo de mujeres que pertenece a una élite (sea musical o intelectual) y que evoluciona en medios casi aristocráticos, en todo caso alto burgueses, como lo prueba su lugar de residencia en Madrid —Distrito de Palacio, Biblioteca—. Formaban parte desde luego del grupo de profesoras particulares quienes gracias a su apellido llegaron a tener prestigio en la enseñanza del piano. En los años 1860, las alumnas con cualidad artística relevante no permanecieron mucho tiempo al servicio del Conservatorio, puesto que, entre otros motivos señalados anteriormente, el centro no podía atraer a un buena pianista retribuyéndola adecuadamente.

56. ARRIETA, Emilio: *Discurso...*, *op. cit.*, págs. 4-5. La misoginia de las palabras del director del establecimiento no son ni han sido jamás excepción sino regla en el Conservatorio.

57. *Reglamento Orgánico provisional de 1868*, *op.cit.*, art. 100, pág. 67.

Ellas fueron las llamadas “Maestras de piano” de la capital y se dedicaban también a la composición. Citamos por ejemplo a María Martín, maestra de música de la infanta Isabel y maestra honoraria del Conservatorio en abril de 1858. Compuso y publicó una obra suya *Tres Melodías sin palabras para piano*<sup>58</sup>. También la escuela de María Landí tuvo verdadero prestigio en Madrid. La maestra honoraria de piano había hecho sus estudios musicales en el Conservatorio y en 1879 estableció en Madrid —distrito de Palacio, Calle mayor— una Academia de música “con notables profesoras para la enseñanza de solfeo, piano, y arpa”<sup>59</sup> y un promedio de 28 alumnas. La escuela de Eloisa de la Parra y Gil, quien tras obtener tres primeros premios, de piano (1875, Zabalza), de armonía (1874, Galiana), y de composición (1879, Arrieta) se dedicó a la enseñanza particular abriendo una Academia y se dedicó también a la composición<sup>60</sup>. Las Academias de Amalia Repullés, de Teotiste Urrutia y Gamiz, de Sofía Alegre Zabala gozaron de igual prestigio en Madrid.

El reglamento de 1857 estableció dos clases de profesores oficiales: los numerarios y los auxiliares. Si bien la Ley Moyano de 1857 no estipulaba la obtención de un título oficial para enseñar: (“Los profesores de lenguas vivas y dibujo y de los de música vocal e instrumental y declamación no necesitan título”<sup>61</sup>), el Conservatorio de Madrid, hasta 1905, fue el único centro oficial donde las mujeres conseguían un título profesional de enseñanza musical. Aunque se reconocía la labor docente de las mujeres en el Conservatorio, pocas suertes tenían de acceder a un puesto más alto, siendo las plazas de piano de número provistas por los hombres en exclusivo: eran catedráticos y formaban la Junta de Profesores.

Oficialmente, no les estaba vedado el presentarse a la provisión de la clase de número puesto que en 1877, tres mujeres desempeñaban la cátedra de número de solfeo, de arpa y de declamación en el departamento de alumnas. Un documento de 1884 atestigua que las mujeres, junto con sus colegas masculinos, aspiraban a la cátedra de piano, cuando se lo permitía el reglamento —en ese caso la cátedra vacante era provista por concurso de

58. *Tres melodías sin palabras para piano*, Madrid, S. Santamaría, folio con 9 pág., año 1879-81, (Ca 1881).

59. *Boletín de estadística de la villa de Madrid*, op. cit., págs. 52-53.

60. *Primer recuerdo, Nocturno para piano*, Madrid, calcografía de Andrés Vidal hijo, 1876, folio con 6 págs. y portada, año 1874-76. *Delicias artística, Album de seis piezas originales para piano*, n° 1 a 6, Madrid, Faustino Echevarría, año 1879-81, (Ca 1881). *Auras juveniles, Album de 6 piezas fáciles y originales para piano por (...)*, Madrid, F. Echevarría, Fol con 19 págs, año 1879-81, (Ca 1881).

61. FERRER y RIVERO, Pedro: *Ley de Instrucción Pública de 9 de Setiembre de 1857, Gaceta de Madrid del 23 de Setiembre de 1857*, Sección 3a, Título I, Capítulo III, págs. 206-207.

mérito de los profesores auxiliares de piano (!)—, pero en vano. De allí se deduce que la provisión de cátedras en el Conservatorio sea bastante confusa. A veces las clases de número se proveían por concurso; en otros momentos, “por rigurosa oposición”. La situación se esclarece un poco con el reglamento y el Real Decreto del 2 de Julio de 1871 que asimila al “profesorado de la Escuela en todos los derechos y prerrogativas con el profesorado de Universidades e Institutos”<sup>62</sup>.

De todos modos, ninguna mujer en el período estudiado consiguió el título de profesora de número en piano, cuyos motivos explica una profesora auxiliar del Conservatorio en esos términos:

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 y trasmitir después, copiándolas servilmente, las reglas que al aprender recibieron de sus maestros<sup>63</sup>.

El estudio de las mujeres que formaban parte del cuerpo de las profesoras auxiliares, es decir de la plantilla oficial de la escuela, resulta ser el más provechoso y apasionante para nuestra investigación. Allí se divisa su papel en el Conservatorio a lo largo de los años. Se presenta cómo habían estudiado, enseñado y luchado para mejorar su estatus tanto profesional como artístico, al lado de los hombres y en la sociedad de su época.

Durante el período estudiado, las profesoras auxiliares formaban un grupo homogéneo de mujeres, nacidas entre 1845 y 1855. Sorprende la procedencia geográfica: aunque la mayor parte de ellas fuera nativa de Madrid, un número significativo coincide con las provincias del Norte de España —de Navarra, de Cataluña por ejemplo— y en particular de pequeñas ciudades: Logroño, Tarragona, Lérida, o Segovia. Los expedientes personales permiten dar cuenta primero de que las profesoras nacidas fuera de Madrid habían recibido la enseñanza primaria completa fuera de la capital. Llegaron pues a Madrid para apuntarse en el Conservatorio y adquirir una formación profesional de enseñanza musical.

Desde 1857 y en adelante, las profesoras auxiliares eran nombradas por el gobierno a propuesta de la Junta de profesores prefiriéndose para este cargo a las que habían obtenido el título artístico del Conservatorio. Entre 1862 y 1879, el Conservatorio nombró a seis auxiliares para desempeñar la enseñanza de piano —por concurso de mérito entre las repetidoras—, percibiendo el mismo salario y formando parte del jurado de exámenes ordinarios

62. *Reglamento de la Escuela Nacional de música de 1871, op.cit.*, pág. 12.

63. SARMIENTO, Teresa: “Carta de Teresa Sarmiento dirigida a la Dirección de esta Escuela”. 7/IX/1883. Leg. 26-13. Conservatorio Superior de Música de Madrid.

junto con sus colegas varones. Ellas se habían matriculado en primer año de solfeo entre 1851 y 1867 entre los seis años de edad hasta los trece. Durante su carrera habían obtenido un primer premio de solfeo, de piano y la nota de sobresaliente en la carrera. A partir de allí, salen del conservatorio entre los diecinueve y veintitrés años habiendo cursado entre siete y trece años, siendo la media de nueve años. Habían sido repetidoras durante varios años (entre ocho o nueve) e incluían en su currículum los “elementos generales de geografía, historia, gramática, aritmética y demás asignaturas de la enseñanza elemental y completa como por ejemplo los idiomas (francés e italiano)”. No nos enteramos enseguida de la carrera emprendida por esas chicas ya que sus biografías dejan un vacío neto durante tres o cuatro años —entre sus 22 y 25 años— tras salir del conservatorio, que se explicaría por el matrimonio aunque, cosa no del todo insólita, varias profesoras permanecieron solteras.

A partir de 1880, las auxiliares nombradas han estudiado más tiempo —se casan más tarde, entre los 26 y los 29 años—, ya que el nivel de estudio exigido para desempeñar clases aumenta, como lo prueba el Real Decreto del 15 de Mayo de 1884:

Art. 1: Las plazas de Profesores auxiliares de la Escuela Nacional de Música y Declamación que resulten vacantes en lo sucesivo, se proveerán siempre por oposición.

Art. 2: Tendrán derecho a optar por concurso a las referidas Cátedras los Profesores auxiliares de dicha Escuela que, habiendo sido nombrados reglamentariamente para este último cargo, lo hayan desempeñado durante cinco años por lo menos<sup>64</sup>.

El origen social de las auxiliares suele vincularse con el mundo variopinto de la música. Fueron, en gran mayoría, hijas de músicos quienes se apuntaron en el Conservatorio por necesidad económica dado que la plaza ocupada por su padre solía ser baja. La generación de las profesoras desde 1851 hasta finales de siglo se caracterizaba por la escasez de sus recursos económicos. Su lugar de residencia confirma nuestra alegación. Las auxiliares vivían casi todas en el casco viejo de Madrid o en la zona centro. Por ejemplo, Natalia del Cerro vivía en 1877 en la Calle del Carmen y en 1881 se trasladó tras casarse a la calle Pelayo. Otro ejemplo, lo ilustra Francisca Samaniego y Angulo, hija de un famoso factor de pianos de la capital, quien vivía en 1877, antes de casarse, en la Calle San Cristóbal. En 1883 se encontraba en la calle Magdalena con su marido y sus tres hijos.

64. Dirección General de Instrucción Pública, Bellas Artes, “Real Decreto”. 15/V/1884. Leg. 26-78. Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Las profesoras tenían a su cargo la quinta parte del departamento de alumnas desde el primer hasta el cuarto año de piano. Daban clase de lunes a sábado, entre ocho y doce horas cada semana<sup>65</sup>. Fue creciendo el número de auxiliares hasta contar con el mismo número de profesores de piano, y en 1891 representar la mitad del cuerpo docente del Conservatorio (28 mujeres y 54 hombres). En 1883, 19 mujeres daban clases en el Conservatorio, de las que 12 enseñaban el piano y 9 con sueldo. A modo de comparación, para el mismo año, 49 hombres daban clases, entre los cuales 11 enseñan el piano, todos ellos con sueldo. Las diferencias entre las profesoras y sus colegas masculinos se evidenciaban pues al nivel del sueldo percibido. Pero primero, hubo que reivindicarlo, claro, porque hasta entonces se consideraba que el trabajo de la mujer era una labor social gratuita a la que no se podía poner un precio.

La primera profesora en atreverse fue Elisa Arenas, quien abrió el camino del reconocimiento al solicitar, “tras muchos años de repetidora”, una plaza de profesora supernumeraria<sup>66</sup> —en 1861, los supernumerarios eran “auxiliares” en el desempeño de la enseñanza y disfrutaban la mitad del sueldo de los numerarios— “como justa recompensa”, dice, “de muchos años de servicio gratuito”. Así fue cómo la aspirante accedió a una plaza de auxiliar interina cobrando un salario de 3.000 reales. En 1871, había tres clases de número de piano —el profesor ganaba 2.000 pesetas al año— y 11 profesores auxiliares, de éstos 6 con 1.000 pesetas y 5 con 750<sup>67</sup> es decir la misma cantidad percibida por una maestra de enseñanza primaria pública de la provincia! Emilio Arrieta en 1878 pide así a la dirección general de instrucción pública:

(...) se digne tener en cuenta el cortísimo sueldo que disfrutaban los profesores auxiliares el cual no corresponde al importante y delicado cargo que desempeñan. Asimismo me permito someter a buen juicio y alta ilustración la consciencia de establecer y consignar a imitación de lo que se hace en los conservatorios de Italia, Francia y otros países alguna cantidad, aunque fuera corta con destino a premiar los trabajos gratuitos de los profesores Honorarios y repetidores que tan buenos resultados están dando en la enseñanza de esta escuela<sup>68</sup>.

65. *Memoria 1892, op. cit.*, “Distribución de las horas y locales en que los Sres. profesores asisten a sus respectivas clases” pág. 327.

66. ARENAS, Elisa: “Carta dirigida al Director de este establecimiento”. 12/XII/1863. Leg. 15-56. Conservatorio Superior de Música de Madrid.

67. *Reglamento de 1871, op.cit.*, cap. III, Art. 8 (“De los profesores”), pág. 86. A modo de comparación, el salario más alto era el del Director de la Escuela (6.500), las cátedras de los profesores de composición, violín (Monasterio cobraba 3.500 pesetas), la mayoría de los profesores ganaba entre 1.500 y 2.500 pesetas para las clases de número.

68. ARRIETA, Emilio: “Carta dirigida a la dirección General de Instrucción Pública”. 16/X/1878. Leg. 23-70. Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Habrá que esperar 1884 para que el Ministerio conceda sólo cuatro “becas” de 1.000 pesetas a los repetidores para un total de 10 mujeres y 3 hombres. La misiva del Director de la escuela pone de manifiesto la elección de los sucesivos gobiernos del siglo XIX de retribuir de manera mediocre a las mujeres con el fin de atraer sólo a las mujeres lo suficientemente ricas y a las que disponían, por otra parte, de ingresos personales. En efecto, la clase particular se había vuelto el recurso más común para aprender los rudimentos del solfeo y del piano. Buen  ndice de ello lo encontramos en la multiplicación de anuncios en la prensa especializada o no. Los títulos conseguidos y su presencia en el Conservatorio les proporcionó el prestigio necesario para atraer la concurrencia a sus aulas. Las profesoras, en general dos hermanas de la misma familia, irán abriendo, juntando sus fondos para alquilar un piano, una pequeña escuela —no era Academia— acogiendo a unas diez alumnas en sus propias casas. Así, Victorina Ibarrola y González, Manuela Serrano de Ruiz, Rosa Izquierdo y González, Paula Lorenzo de Miguel no pertenecían en absoluto al grupo de las profesoras honorarias, anteriormente citadas por el hecho de no pertenecer a la misma capa social ni concurrir las mismas reuniones musicales. Las profesoras “auxiliares” se vincularon directamente al Fomento de las Artes<sup>69</sup>, donde el mérito musical alcanzado en el Conservatorio parecía preceder a otro factor de elección. A partir de 1870 impartía clases Dolores Recio, ex-alumna del Conservatorio- de solfeo y de piano en 1880, y “en los exámenes verificados en ambas enseñanzas alcanzaron varias de sus discípulas algunos premios”. Incluso, algunas alumnas encontraron all  la ocasión de estudiar un instrumento, cuya matrícula les estaba implícitamente vetada en el Conservatorio a imagen del violín.

Se vuelve a encontrar la presencia de las profesoras auxiliares, a finales del siglo, en las escuelas Normales de la capital. Antes de la reorganización de las escuelas primarias públicas en 1868, las asignaturas obligatorias no incluían siquiera disciplina artística alguna. Diez años más tarde, la Real Orden del 24 de agosto de 1878 instauraba en la Escuela Normal Central de Maestros y Maestras de Madrid —cuyo programa fue redactado en 1877 por Emilio Arrieta y una comisión de profesores del Conservatorio— el estudio de la música y canto para los alumnos y las alumnas del primer

69. En torno a 1860, hicieron su aparición sociedades culturales que se proponían la instrucción de los medios populares. El *Fomento de las Artes* es la que mejor se conoce gracias a los estudios de Jean-Louis GUEREÑA, “Prácticas culturales de las clases populares en la España contemporánea”. En BARRULL PELEGRI Jaume i BOTAGUES PALASI Meritxell (eds.): *Historia de la Cultura: Producció Cultural i Consum Social*, Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2000, págs. 467-485; VILLACORTA BAÑOS, Francisco: “Teoría y prácticas del obrerismo democrático: el Fomento de las Artes, 1847-1876”. En *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, Comunidad de Madrid, vol. 2, págs. 71-96.

curso<sup>70</sup>. Fueron nombradas para desempeñar las clases en la Normal de Maestras Rosa Izquierdo, profesora de solfeo y canto desde 1882 hasta 1885, sustituida por Concepción Montejo y Ortiz en 1886<sup>71</sup>, ambas alumnas y profesoras del Conservatorio. El salario se elevaba a 2.000 y 1.500 pesetas para cada una. A pesar de todo, hizo falta esperar el decreto del 26 de octubre de 1901 para que la enseñanza del canto en la escuela apareciera al final de la lista de las asignaturas facultativas junto con la gimnasia y el dibujo<sup>72</sup>.

También, en el último cuarto del siglo XIX, se habían creado en las grandes ciudades provinciales escuelas municipales de música. Por ejemplo, el ayuntamiento de Valencia mantenía, en 1896, 4 escuelas de niñas y 3 de niños<sup>73</sup>. De la incorporación de un cuerpo docente femenino para desempeñar las clases de alumnas, no dudamos. Por ahora, resulta imposible saber de dónde provenían las profesoras y dónde habían cursado sus estudios. No sería ingenuo pensar que el Conservatorio de Madrid no era ajeno a la provisión de cátedras. Pero de todo aquello, hablaremos en otro lugar.

Hemos aguardado para el final el precioso testimonio de Teresa Sarmiento Revuelta porque no queríamos restituirlo por “trozos”. En su carta, fechada del 7 de setiembre de 1883<sup>74</sup>, pide una plaza de auxiliar en el Conservatorio exponiendo sus méritos “así como algunas ideas acerca de la que es y debe ser la educación musical de la mujer”:

Séame también permitido dedicar los más desinteresados plácemes a los que tocando una 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, han pensado proponer a una de las repetidoras del establecimiento que Ud. tan dignamente dirige para la plaza vacante de profesora auxiliar de la clase de piano.

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 existencia propia, independiente y digna.

70. FERRER y RIVERO, Pedro: *Tratado de la legislación de primera enseñanza vigente en España*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1893, 7a ed., pág. 3.

71. ANADON, Juana & FERNANDEZ, Antonia: “El profesorado femenino en la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid 1858-1900”. En *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, *op.cit.*, pág. 239.

72. FERRER y RIVERO, Pedro: *op.cit.*, “Real Decreto de 26 de octubre de 1901 dando nueva organización al pago de las atenciones del personal y material de las escuelas públicas de primera enseñanza”, art. 3, pág. 163.

73. BLASCO, F. J.: *La Música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante, Imprenta Sirvent y Sánchez, 1896, págs. 62-63.

74. SARMIENTO REVUELTA, Teresa: “Carta dirigida al Director de este establecimiento”. 1/IX/1883. Leg. 26-13. Conservatorio Superior de Música de Madrid.

(...) Muchas mujeres han alcanzado considerablemente altura en la enseñanza de la música y aún de otras bellas artes menos adecuadas, por requerir mayor trabajo material, a las condiciones de nuestro sexo; pero si bien esto es cierto, no lo es menos que su número ha sido y es mucho menor que el de los hombres dedicados al mismo arte, en cuyas manos está encomendada exclusivamente, la enseñanza.

Explica primero el estado de cosa por “el grado de perfección que el hombre alcanza” y que la perfección femenina reviste un carácter de “honrosas pero muy contadas excepciones”. Pero, no se trataba de ninguna manera de una superioridad o inferioridad como los autores intentaban explicar en reiterados ensayos. Tampoco se encuentra en la supuesta incapacidad femenina para la excelencia musical. La profesora denuncia la pésima preparación para ejercer una profesión que la independice, y la falta de conocimientos ajenos a la música:

La ausencia de desarrollo intelectual en la carrera fueron causas para que la enseñanza confiada a la mujer resulte casi siempre carente y poco eficaz al par que muy ocasionadas a desórdenes disciplinarios debidos a falta de carácter, de tacto social o de condiciones de respetabilidad en la profesora.

El error histórico consistió en minusvalorar a todas las profesoras, incluso a las que sabían señalar las dificultades técnicas, aludir a los estilos musicales de su instrumento, las que, concluye Teresa Sarmiento en su carta, tenían:

(...) la fuerza de abstracción 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.

Desde las primeras líneas de este artículo, nuestros esfuerzos se han concentrado en la síntesis de un conjunto de fuentes documentales inéditas, que pueden utilizarse como material, para encontrar respuestas y aportar algunos datos sobre la situación de las mujeres durante el período en el que tratamos esta actividad cultural. Quizás, por ello, hayamos desatendido puntos que la historia de las mujeres considera, hoy en día, como relevantes. Intentamos pues durante estas últimas líneas resumir y abrir vías de reflexiones empíricas.

El tema de la educación musical femenina es sumamente complejo de cara a la historia. Reconstruir el acceso de las mujeres a la alfabetización musical es enfrentarse con las paradojas. La que más salta a la vista es, por un lado, la promoción —para no emplear el término de propaganda— de la

educación de “adorno” en los manuales de urbanidad de la época, y por otro, la crítica, incluso a veces la denuncia, del mundo de la “pequeña forma”. La literatura y los ejemplos que hemos proporcionado en su momento, muestran que las críticas en contra de las “pianistas de afición” son especialmente virulentas en España, comparado con otros países de Europa. ¿Se puede encontrar respuestas en el Conservatorio de María Cristina de Madrid?

Al considerar la música como disciplina del sistema educativo, advertimos que tanto las enseñanzas artísticas como la actividad del profesorado femenino encargado de la instrucción del piano han servido a intereses de control sobre la actividad artística, instrumentándose dicho control desde las instituciones que inspiraban una política educativa basada en las diferencias sexuales. Dicho de otro modo, la profesionalización musical de las mujeres evoluciona en función de las fuerzas ideológicas que protagonizan la vida política de la España del siglo XIX.

Pasada la primera época de las “Cuarenta preciosas”, en que la música era casi siempre un privilegio practicado en medios cortesanos, la sociedad “moderada” pide a las mujeres de la nueva burguesía urbana un aumento de las prácticas musicales en el hogar, sinónimas de ocio, de cultura social. En el proceso de ascensión social, como queda demostrado por Angel Bahamonde y Luis Enrique Otero Carvajal<sup>75</sup>, la representación social, el “teatro social”<sup>76</sup> adquiere un papel de primer orden: la manifestación del estatus, la posición a la que se aspira ocupar a la cumbre de la sociedad era respaldada por nuevas uniones matrimoniales entre la élite burguesa y la nobleza de cuna. Esas mujeres se encargaron de desempeñar las nuevas funciones asignadas a la música; el piano, el instrumento idóneo para ello. El monopolio de la producción musical editada para este instrumento en esa época ilustra la progresiva popularidad del repertorio pianístico. Incluso, los factores facilitaron el aprendizaje introduciendo en el instrumento una serie de mecanismos que reducían las dificultades de iniciación.

A partir del período revolucionario, se piensa que es primordial instruir y educar a las mujeres porque más de la mitad de ellas siguen siendo analfabetas<sup>77</sup>. En lo que a educación musical se refiere, la Asociación para la

75. BAHAMONDE, Angel y OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (eds.): “La reproducción patrimonial de la élite burguesa madrileña en la Restauración. El censo de Francisco de las Rivas y Ubeda, Marqués de Mudela, 1834-1882”. En *La sociedad Madrileña durante la Restauración 1876-1931*, Madrid, Vol. I, 1989, págs. 534-594.

76. Título de la obra de Modesto de LA FUENTE: *Teatro social del siglo XIX*. Madrid, Imp. de F de P. Mellado, 1846, vol. I, 520 p. vol. II, 340 p.

77. El analfabetismo es un problema endémico en la España del siglo XIX, sobre todo en las zonas rurales del país. Se ha calculado el progreso de la alfabetización en un 15% entre 1860 y 1920. Había en España 12 millones de analfabetos en 1877 sobre un total de 17

enseñanza de la mujer propuso cursos públicos de solfeo, de piano, de canto, de dibujo, y bordado<sup>78</sup>. Las Conferencias Dominicales para la educación de la mujer, inauguradas por Fernando de Castro en 1869, subrayaron la importancia del aprendizaje de la música invitando a Francisco Asenjo Barbieri<sup>79</sup>. Sin embargo, la influencia femenina promovida en torno a los krausistas iba encaminada a ser ejercida sobre las costumbres, la urbanidad, la cultura pero que fuese puesta al servicio de los miembros de su familia y de la sociedad. El horizonte vital apenas había cambiado para las mujeres.

Las ansias y expectativas de las familias burguesas en busca de una supuesta identidad social, de un reconocimiento respondía más bien a un "requisito social" impuesto a las mujeres por la sociedad patriarcal. En cambio, las mujeres de las clases medias acomodadas acceden a un nivel cultural superior, y su incorporación no es siempre determinada por necesidades materiales. De manera que, a partir de 1870, la enseñanza musical en el Conservatorio de Madrid se convirtió en el receptáculo de varios antagonismos. El mayor número de matrícula en el nivel elemental, como lo hemos señalado, afectaba en sumo grado a la enseñanza impartida al tener que atender más alumnas las profesoras a sabiendas de que en 1890 las clases de piano contaban con más de 800 alumnos y alumnas instruidos por tres profesores de número, siete auxiliares correspondientes a cada profesor ochenta que se repartían entre las repetidoras, auxiliares y honorarios. Varios artículos publicados en la prensa de la época dan cuenta a partir de 1870 y en adelante del excesivo número de alumnos, de los premios adjudicados y de la política de recomendaciones. El modo de enseñanza colectiva (sería anacrónico hablar de enseñanza mixta) era contrario a los principios pedagógicos de la

---

millones de habitantes. La tasa de alfabetismo puede variar, en 1877 por ejemplo, entre un 30% (REGALADO GARCIA, A.: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española 1868-1912*. Madrid, Ed. Insula, 1966, pág. 265) y un 24,68% en 1873 (BOTREL, Jean-François: "La novela por entregas: unidad de creación y consumo". En *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Ed. Castalia, 1974, pág. 133) de la población total y en un 40,74% a 66,54% para Madrid (*Ibidem*, pág. 135). En 1877, la tasa de alfabetización femenina era para España de un 14,68% y para Madrid de un 47,09% sobre un total de 398.000 habitantes en 1880 (*Ibidem*, págs. 135 y 153, nota n°103). Es menester subrayar también los trabajos llevados a cabo sobre el particular por el C.I.R.E.M.I.A. de la Universidad de Tours: GUEREÑA Jean-Louis, FELL Eve-Marie, AYMES Jean-René (eds.): *Matériaux pour une Histoire de la Scolarisation en Espagne et en Amérique Latine (XVIIIè-XXè siècles)*. Tours, Publication de l'Université de Tours, 1990, Série "Etudes Hispaniques", X, 184 p.

78. RODRIGUEZ SOLIS, E.: *La mujer española y americana*. Madrid, Hernando, 1868, pág. 212.

79. ASENJO BARBIERI, Francisco: "La música y la mujer", *Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*. Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 25 de abril de 1869, 23 p.

época para las materias artísticas. Todos esos factores han creado un profundo malestar, un discurso controvertido dentro y fuera del Conservatorio.

A pesar de todo, en el último tercio del siglo, el acceso de las mujeres a la educación musical plantea la cuestión del derecho a una instrucción superior y profesional —recordemos la carta de Teresa Sarmiento— concibiéndola no sólo como esposa y madre sino como individuo al que dar una educación que ensanchara sus horizontes. Era ya otra época, la del liberalismo progresista en que las mujeres se vuelven un sujeto productivo, asimilable al mundo del trabajo. La amplia bibliografía disponible sobre el tema muestra cómo los procesos de transformación económica han favorecido la incorporación de las mujeres al trabajo en ciertos sectores de las clases populares y de la baja clase media sin por eso afectar su posición tradicional en la sociedad<sup>80</sup>.

Las mujeres se dirigieron, a pesar de las rechiflas, a las aulas del Conservatorio de Madrid. Entre ellas, un número nada desdeñable, aunque sí en mucho menor medida que el de los hombres, supo sacar provecho de sus —largos— estudios de piano. Por muchas que fueran las barreras —la primera de ellas era, sin duda alguna, los prejuicios— que se aderezaban en el camino de una aspirante a la docencia pianística, hemos destacado que, con el paso de los años, se estableció una verdadera jerarquía, de índole interclasista pero ante todo de prestigio y profesionalidad musical alcanzada, entre las mujeres del Conservatorio hasta incluso formar un vocabulario específico para calificarlas: leccionistas, maestras —de mayor prestigio—, y profesoras de piano formaban un cuerpo de mujeres heterogéneo que la sociedad Española del momento identificaba y definía. Sería justo hoy volver a conocerlas.

80. “La ampliación de los horizontes vitales de las mujeres provoca una ambivalencia de los oficios de mujeres porque las representaciones patriarcales dominantes han mantenido a las mujeres en posturas ambiguas a medio camino entre lo doméstico y la actividad profesional. Maestras y Matronas, profesoras de pintura y de música, futuras actrices, éstas eran las profesiones en las que estaba contemplado el acceso a la mujer. Las que se consideraban adecuadas a las aptitudes y a las cualidades femeninas. Y las únicas que exigían para su reconocimiento oficial, la ampliación de aquellos estudios de educación primaria que completaban la formación de la mayor parte de las mujeres madrileñas” (RIVIERE GOMEZ, Aurora: *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*. Madrid, Horas y Horas, 1993, pág. 142).