

LAS ALUMNAS EN EL CONSERVATORIO DE MADRID EN EL SIGLO XIX: ESTEREOTIPOS Y REALIDADES

Hernández, Romero, Nieves
Departamento de Didáctica. Área de Música.
Universidad de Alcalá
nieves.hernandez@uah.es

RESUMEN:

Esta comunicación presenta parte de los resultados de la tesis doctoral de la autora, en proceso de redacción, cuyo objetivo es analizar el papel de las mujeres en el Conservatorio de Madrid: alumnas, profesoras e influencia de la formación allí impartida en el desarrollo de una carrera profesional, tema hasta ahora prácticamente ignorado. En el presente texto tratamos de desbrozar algunos de los estereotipos que se han transmitido a lo largo de los años sobre las discípulas de este centro. La imagen más frecuente es la de unas muchachas ociosas, sin demasiado interés por recibir una formación musical seria sino tan sólo un cierto barniz cultural y un premio para lucirse en sociedad. También se presenta al Conservatorio como un centro escasamente preocupado por los estudios de las jóvenes en él matriculadas y su futuro. A través del análisis de los documentos del Conservatorio y de la prensa del momento mostramos cuál era la percepción en la época, la realidad del centro y la veracidad o exageración de estos estereotipos.

PALABRAS CLAVE:

Música y género; mujeres y educación musical; música en el siglo XIX, Conservatorio de Madrid.

INTRODUCCIÓN

Es una obviedad decir que las mujeres han sido relevadas, apartadas y marginadas a lo largo de la historia. Es también una obviedad, a estas alturas, preguntarse por qué no ha habido mujeres músicas. Numerosos estudios ya han demostrado (y, afortunadamente, es un campo en el que las investigaciones se multiplican) que sí han existido. Podemos afirmar que se han dado contextos y momentos algo más propicios para ellas, aun encontrándose en una situación de inferioridad, y que ha habido figuras que han sabido sortear los obstáculos para desarrollar actividades a las que, a priori, tenían un difícil acceso. Lo que hay que preguntarse, entre otras cosas, es por qué no hemos conocido a estas figuras o estos entornos; cuáles han sido y cómo han funcionado los mecanismos de transmisión que han trasladado una información sesgada e incompleta, mostrando una historia masculina en la que las mujeres parecen no haber existido o cuyo papel es minimizado:

[...] la ausencia de las mujeres en la “Historia oficial de la música” no se debía a que no existieran o a que sus aportaciones carecieran de valor, argumentos habituales a la hora de explicar su ausencia, sino a una sistemática labor de invisibilización y silenciamiento¹

De este modo, se reproducen ideas y estereotipos que se incrustan en la conciencia colectiva y se acatan como buenos, repitiéndolos y retransmitiéndolos a su vez.

Pero es indispensable realizar una correcta revisión de las fuentes, una relectura de la historia, sorteando estereotipos y prejuicios, revisando los datos desde una manera distinta de mirar (y de escuchar) para comprender y completar, hasta donde podamos, la realidad.

En el caso que nos ocupa, acerca del papel de las mujeres en la música en el siglo XIX en general y en el Conservatorio de Madrid en particular, son numerosas las cuestiones que deben ser revisadas. Aquí repasamos someramente tan sólo algunas, profundizando en ellas en otros trabajos.

Hay varias imágenes persistentes al evocar a las mujeres decimonónicas dedicadas a la música, muy relacionadas entre sí y que en ocasiones no se pueden disociar. La visión más extendida es la de unas muchachas ociosas, sin demasiado interés por recibir una formación musical seria sino tan sólo un cierto barniz cultural y un premio para poder presentarse en sociedad. También se presenta al Conservatorio como un centro escasamente preocupado por los estudios de las jóvenes en él matriculadas y su futuro. Conocidos son también los prejuicios acerca de las mujeres y la composición, disciplina asociada al intelecto y, por ende, inaccesible a éstas. A través del análisis de los documentos del centro y de la prensa del momento mostramos cuál era la percepción en la época, la realidad del establecimiento y la veracidad o exageración de estos estereotipos y por qué es, todavía, la imagen imperante.

METODOLOGÍA

El primer paso fue la recopilación de los trabajos, artículos y libros que conforman el estado de la cuestión.

El núcleo de la investigación se centra en el vaciado de los fondos del Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y los relativos a este centro conservados en el

¹ Viñuela, Eduardo y Laura (2008): “Música popular y género”. En Isabel Clúa (ed.). *Género y cultura popular*. Edicions UAB. Barcelona.

Archivo General de la Administración, situado en Alcalá de Henares. También se han consultado documentos depositados en otros archivos y bibliotecas, como la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Municipal, la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid o el archivo de la Fundación Fernando de Castro. Por otra parte, la prensa de la época es una fuente imprescindible para comprender la imagen que se tenía de las mujeres y la música y cuál era su papel.

Todos los documentos se han analizado en busca de todos los datos que arrojen luz acerca de la experiencia musical de las mujeres en torno al Conservatorio de Madrid.

IMAGEN 1. EL CONSERVATORIO ERA UN CENTRO PARA LA FORMACIÓN DE ADORNO

El Conservatorio de Madrid, fundado en 1830, fue el primer centro oficial en el que las mujeres pudieron recibir una formación musical reglada. En la Exposición de su primer Reglamento ya se destaca esta circunstancia:

En él se formarán alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España *Profesoras* que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los *Profesores* en la enseñanza de las señoritas. Producirá también este establecimiento cantores y cantoras para la Escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a la Italia por sus operistas de ambos sexos.²

Es decir, uno de los objetivos primigenios del centro era formar mujeres profesionales, si bien dedicadas a ciertas actividades interpretativas, limitadas a ciertos instrumentos, y docentes. La intención era formar profesores “para el más perfecto ejercicio de su arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino”, pero también se contemplaba la formación de adorno para ambos sexos: “para ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones”.

Sin embargo, apenas habrá referencias a la formación de adorno en la documentación del centro, siendo muy abundantes las referidas a la profesionalización de sus alumnos y alumnas, especialmente de aquéllos pertenecientes a clases desfavorecidas. En un contexto marcado por los debates acerca del alcance que debía tener la educación, son muy numerosos tanto los documentos del propio centro como las reflexiones aparecidas en la prensa que defienden la labor del Conservatorio no sólo civilizadora, insistiendo en la benéfica influencia de la música, sino formativa, permitiendo a hombres y mujeres, especialmente aquéllos con pocos medios, acceder a un trabajo digno. La falta de espacio nos impide citarlos. Nos detenemos en un par de ejemplos.

Cuando el Conservatorio apenas llevaba unos años funcionando, las profundas crisis que atravesaban el país lo dejaron en la quiebra y a punto de desaparecer. Sopeña afirma, en su necesaria pero plagada de inexactitudes *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*³ que a finales de los años 30 el Conservatorio atravesaba una crisis financiera y profesional, debida ésta a que no terminaba “de ajustarse como centro de enseñanza y no de adorno”⁴. ¿Cómo se

² Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina. 9 de enero de 1831.

³ Sopeña Ibáñez, Federico (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.

⁴ Sopeña Ibáñez, Federico: *Op. Cit.*, p. 48.

enfrentó el centro a esta crisis? Entre otras iniciativas para justificar su existencia, se realizaron varias peticiones al gobierno y una lista de los alumnos que trabajaban ejerciendo la música. Entre estos documentos encontramos una misiva de los maestros del centro dirigida a los diputados explicando los objetivos y beneficios que aportaba la educación recibida en el Conservatorio para que fueran tenidos en cuenta al aprobar los presupuestos del estado. En ella se defienden de la acusación de que el centro es “un Establecimiento de mero gusto y recreo”, ya que facilitan una carrera a la juventud que alimenta a muchas familias. Si bien reconocen que hay una parte de la sociedad que requiere la música, efectivamente, como afición, consideran que esto es un factor más a favor de su enseñanza y que no invalida la seriedad de los estudios realizados por otra parte importante de aquella:

Últimamente no pueden consentir por más tiempo la idea que vulgarmente se tiene de que el Conservatorio es un Establecimiento de mero gusto y recreo; ¿puede merecer este concepto un Establecimiento que presta enseñanza pública, de carrera y educación a la juventud, alimenta un número crecido de familias y proporciona ahorros a la Nación como queda demostrado [...]? Los que esto digan, que se acerquen al Conservatorio en las horas de clase; públicas son, y verán lo penosa que es su enseñanza, que no cede el campo a la más árida y difícil; concedemos que la Música tiene este segundo atractivo para con las clases de la sociedad que no se dedican a ella por recurso; pero esta doble circunstancia no debe desvirtuar en nada las ventajas de ese Establecimiento; en todo caso será un argumento más poderoso a favor de su grande ascendiente para con la sociedad en general.⁵

Desde la prensa se apoyaba esta reivindicación: *La Constitución* publica un artículo especialmente dirigido a la Comisión de presupuestos del Gobierno, que iba a eliminar la cantidad destinada al Conservatorio. En dicho artículo se manifiesta “no querer imaginar” que tras esa decisión los diputados se dejaran llevar por “la misma idea que tienen algunos de este establecimiento conceptuándolo de mero recreo y lujo”⁶.

Más de cincuenta años después, el siguiente anuncio distingue claramente entre la formación de adorno, recibida en la enseñanza privada, y la profesional, que deberá ser completada en el Conservatorio:

LA ARTÍSTICA, Academia de solfeo, arpa, piano y armonía. Esta academia se compondrá de dos secciones, una artística educativa, o sea de adorno, y otra artística profesional, con aplicación en sus estudios a la Escuela Nacional de Música en Madrid.⁷

Volviendo a la enseñanza dirigida a las mujeres, nos desplazamos hasta 1884. En un comentario que en alguna ocasión se ha interpretado como cínico y condescendiente, Arrieta afirma:

⁵ “Breve relación que presentan los maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta corte a los señores diputados de la nación con el objeto de que puedan tener un exacto conocimiento al tratar los presupuestos generales del estado del establecimiento, gastos que ocasiona y beneficios que reporta a la nación. 31-5-1841”. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892. Cfr. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en lo sucesivo RCSMM, Leg. 4/18.

⁶ *La Constitución*, Núm. 176, 25-6-1841.

⁷ *El Norte de Castilla*, Núm. 11380, 31-6-1894, p. 4. Los precios de las clases, y es presumible que también las enseñanzas recibidas, variaban según el caso. Cit. en Labajo Valdés, Joaquina (1988): *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Ediciones Endymión. Madrid.

¿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 casa que frecuentan, por su irreprochable comportamiento? ¡Cuántos beneficios deben a la Escuela esas apreciables jóvenes! Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas a manejar el *pedal* de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los *pedales* de un piano de Erard o de Montano.⁸

Indudablemente muestra que eran muchas las alumnas que podían trabajar gracias a la formación recibida en el centro. Lo cierto es que sin esa formación efectivamente muchas mujeres no hubieran tenido posibilidades de desarrollar una carrera profesional o hubieran accedido a algún trabajo peor considerado y en condiciones más penosas. Sí es verdad que hubiera sido deseable que Arrieta se detuviera también en aquéllas que ejercían la interpretación, de las cuáles no faltaban nombres, o incluso la composición.

Si bien esta focalización en la actividad docente de las mujeres podría indicar que era una salida específicamente femenina, otros datos demuestran que no era así. Varios años antes, en 1855, Rafael Hernando, en unos apuntes realizados acerca de la conveniencia y necesidad del Conservatorio, recuerda que la mayoría de los profesores buenos que había en Madrid debían sus conocimientos al centro⁹. La obligación impuesta a partir de los años 80 a los profesores de establecimientos públicos de pedir permisos para ejercer la enseñanza privada, a fin de controlar los abusos y las recomendaciones, ilustra también que esta actividad estaba muy extendida entre todos los docentes, independientemente de su sexo y de su cargo. De este modo, entre los permisos solicitados por los profesores del centro en 1898 y 1899, encontramos los nombres de casi todos los pertenecientes a la plantilla¹⁰. La mayoría de ellos habían sido alumnos del propio Conservatorio.

Este apartado se entrelaza con los dos siguientes.

⁸ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883 a 1884 en la Escuela de Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1884.

⁹ RCSMM. Leg. 10/21: 3-2-1855.

¹⁰ Entre estos permisos encontramos los nombres de Matilde Valcárcel, Purificación Maciá, Elisa Álvarez Madurga, Adela García Duque, Guadalupe Gallud, Mariana Grelet, Soledad López de San Román, Socorro de Otuna e Ibarra, Sagrario Dueñas, Dolores Casanova, Pilar Muñiz, Lucila Moltó, Enriqueta Dutrieu, Laura Romea, María Peñalver, Teresa Sarmiento, Pilar Fernández de la Mora, Francisca Samaniego, Clotilde Lombía, Dolores Bernis, Paula Lorenzo, Natalia del Cerro, Sofía Salgado, Carolina Casanova de Cepeda, Luis Morro, José Mondéjar, Juan José Rivera, Ignacio Agustín Campo, Justo Blasco, Camilo Coll, Melecio Brull, Antonio Cobeña, Javier Jiménez Delgado, Tomás Fernández Grajal, Valentín Arín, José Tragó, Manuel Fernández Grajal, Carmen Alcaide, José Robles y Sos, Venancio Monge, Florencio Larrauri, Antonio Sánchez Jiménez, Martín Boj, Avelino Fernández Juan Cantó, José Pinilla, Pablo Hernández, Antonio Llanos, José Falcó, Salvador Sánchez Bustamante, Andrés Monge, Saturnino Sainz del Castillo, Robustiano Montalbán, José Hierro, Antonio Moragas, Pedro Fontanilla, Bonifacio Martín Criado, Melecio Brull, Saturnino Sainz o Andrés Monge (RCSMM, Legs. 32/88, 33/28, 33/29).

IMAGEN 2. LAS ALUMNAS QUE ASISTÍAN AL CONSERVATORIO TAN SÓLO ESPERABAN UNA EDUCACIÓN MUSICAL DE ADORNO, UN BARNIZ SOCIAL Y CULTURAL PARA LUCIRSE EN LOS SALONES. TAN SÓLO ASPIRABAN A UN PREMIO QUE MOSTRAR EN SOCIEDAD

No nos detenemos aquí en la larga controversia en torno a los premios, las acusaciones de ser concedidos de forma injusta, con demasiada generosidad o bajo la influencia de recomendaciones. Son cuestiones que merecen un largo desarrollo y sobre las que pasaremos de soslayo. Nos centramos aquí en el afán por conseguir un premio que se achaca casi exclusivamente a las jóvenes.

Esta idea se extiende especialmente durante el último tercio del siglo. El aumento de la afición musical, en un entorno social y político algo más pacífico que el vivido durante los años anteriores, provoca que haya muchas más personas interesadas en realizar estudios musicales, lo que conlleva el incremento de matrícula. Pero este incremento no se debió sólo al gusto por la música como entretenimiento; también, paulatinamente, se van ampliando las posibilidades laborales de las mujeres, por lo que muchas se preocupan por conseguir un título que legitime su práctica.

Los concursos a premios y los actos de entrega fueron, desde los comienzos de la actividad del Conservatorio, un auténtico escaparate que permitía mostrar los logros obtenidos en él. Especialmente en los primeros años la asistencia de miembros de la realeza era habitual. Con o sin ella, durante todo el siglo XIX estos actos tenían una especial relevancia, siendo invitadas las más destacadas personalidades de la sociedad de la época.

Era habitual la publicación en prensa de los premiados. De hecho, las listas con los afortunados eran regularmente enviadas desde el Conservatorio a la *Gaceta de Madrid*, con el propósito expreso de que se sintieran valorados y, de paso, visibilizar la labor del centro. Pero a menudo las publicaciones no se limitaban a reproducir dichas listas, sino que hacían comentarios sobre los concursos. Las alumnas incluso eran el reclamo, como en *La Ilustración española y americana*, que en 1887 no sólo informa acerca de las interpretaciones realizadas en el acto, sino que incluye un grabado “que representa el aspecto del salón al verificarse el reparto de los diplomas a las jóvenes, lindas y aplicadas alumnas”¹¹, o la publicación de los retratos de algunas de las premiadas, como en *Ilustración Musical Hispano-Americana* de 1888 o *La Gran Vía* en 1895¹², por citar tan sólo dos ejemplos.

Paralelamente al aumento de matrícula crece también el número de los premios concedidos. El Conservatorio no se libraría de todo tipo de acusaciones acerca de los privilegios de ciertos alumnos, el intenso tráfico de recomendaciones, la expedición de títulos y premios a discípulos que no lo merecen y, en general, que la educación impartida era de pésima calidad.

No podemos negar que hubo algo de cierto en estas acusaciones. Disponemos de muchas de las recomendaciones (algo tan habitual en la época que incluso se publicó una Real orden en 1889 prohibiéndolas en todo tipo de establecimientos educativos), y de cartas y artículos en prensa que acusan al centro de todo tipo de abusos, exponiendo casos concretos.

¹¹ *La Ilustración española y americana*, Año XXXI, Núm. 45, 8-12-1887.

¹² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año I, Núm. 6, 15-4-1888; *La Gran Vía*, Año III, Núm. 127, 14-12-1895.

El propio Arrieta reconoció en 1876, al pedir mayor severidad en los exámenes de ingreso, que hubo un periodo en que elevar la matrícula era la única defensa del Conservatorio, pero que llegados a cierto punto era necesario preferir la calidad a la cantidad¹³. Pero lo que nos interesa aquí es que este hecho ha trascendido especialmente ligado a la idea de esas niñas ociosas, que no estudiaban con rigor, preparando sólo las obras para los concursos. Lo que se omite es que también había alumnos que hacían lo propio: Arrieta se refiere, habitualmente, a alumnos de ambos sexos al reprochar estas actitudes. Por ejemplo, en 1889 criticaba el acrobatismo ejercido por

algunos de los queridos alumnos, *machacando* (sic) la pieza que ha de servir de prueba en los ejercicios públicos de oposición, a despecho de la vecindad torturada donde habitan los concurrentes, y a costa, triste es el sacrificio, de estudios importantes que abandonan lastimosamente, pensando más en satisfacer un sentimiento de vanidad que en la idea salvadora de cimentar sólidamente su educación.¹⁴

En 1891 la situación persistía:

Sabemos que la gran mayoría de nuestros alumnos tenían la fatal costumbre de relegar al olvido las materias que constituyen la enseñanza, en cuanto habían llegado a estudiarlas superficialmente, y que el día del juicio se presentaban ante el Tribunal de exámenes con trozos de los últimos estudios, piezas y sonatas del curso, para ser por ellos calificados. Si los alumnos eran concurrentes a premios, extremaban el sistema y se ceñían, durante largo tiempo, al estudio exclusivo de la obra en concurso.¹⁵

Tras explicar las medidas para asegurarse de que todos los alumnos estudiaban todas las obras del curso, y no sólo las de concurso, añadía: "Los aficionados a que se les reconozcan años de carrera sin merecerlo, dejarán ya de mortificarnos con sus ridículas pretensiones"¹⁶.

En 1892 Arrieta arremetía de nuevo contra los pianistas de ambos sexos que, con excepciones, decía, "abandonan los estudios principales con la mayor frescura del mundo, sin darse punto de reposo, ejecutando día y noche la pieza obligada para optar al premio, logrando apurar así hasta la paciencia de los inocentes vecinos ¡Tristísimo y funesto proceder!"¹⁷. En este discurso, posteriormente, sí alude directamente a las alumnas: "La vanidad maldita, que no dudo en calificar de calamidad española, es causa de que nuestras apreciables alumnas, particularmente, prefieran los resplandores que fascinan de un triunfo aparente, al cultivo y posesión de las obras que han de constituir la base de su porvenir artístico". Particularmente, dice, pero no únicamente. Por otra parte, sin quitar la razón a Arrieta, no debemos olvidar que el número de alumnas era muy superior al de alumnos, por lo que, proporcionalmente, cualquiera de los aspectos que estamos viendo aparece multiplicado en el caso de ellas. También se refería Arrieta a las recomendaciones: "El afán desmedido que hay en *los alumnos* por obtener premios, llega a

¹³ RCSMM. Libro de actas del claustro. 1868-1900. Acta de la sesión del 14-9-1876.

¹⁴ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 a 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1889.

¹⁵ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1890 a 1891 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1891 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1891.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1891 a 1892 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1892 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1892.

perturbar a los Jurados de manera aterradora. Lluven sobre ellos las recomendaciones, sumamente apremiantes, capaces de sofocar la voz de la conciencia más firme”¹⁸. Y reconocía que había “excesivo número de concursos a premio, sobre todo en la enseñanza de piano. Preciso es confesarlo”.

Todavía en 1917, una figura tan relevante como José Subirá describe un escenario inquietante en un largo artículo publicado en *Arte musical*, titulado “Fantasía Musical. Una alumna del conservatorio”. Para criticar la prodigalidad de las altas notas y los premios del centro y el escaso rigor de las enseñanzas impartidas, recrea un presunto examen y la deliberación posterior de los miembros del jurado para decidir la calificación de una jovencita cuya actuación, previamente, había sido descrita por unos asistentes como desastrosa, aludiendo además a la fama de la joven debida a su belleza. En la posterior deliberación se imponen la amistad, la benevolencia e incluso la desidia, existiendo, además, varias alusiones específicas al hecho de que fuera una y no un concursante, la respuesta de un jurado a otro que había propuesto un suspenso, indicando que incluso un aprobado es un castigo, visto el elevado número de sobresalientes en el centro: “Es usted excesivamente severo, amigo. Aquí donde el sobresaliente se prodiga sin limitación alguna, bastante castigada está la falta de actitud y de estudios de una muchacha dándole aprobado. Si fuese un muchacho, pase que se siguiera tal rigor”; la influencia de una recomendación: “No es aprobado la calificación [...] que se le puede otorgar [...] Máxime cuando ha entrado en juego una recomendación de tanto peso como la que pesa sobre mí ahora”; la observación de que la nota que se le dé es irrelevante, ya que no va a ejercer: ¡“Désele bueno. Ella al terminar su carrera cerrará el piano. ¿Qué trabajo cuesta satisfacer su vanidad, limitada a poder poner en las tarjetas: profesora de piano? Además es una excelente chica, nerviosa, delicada, frágil”; temperamento que, afirma otro, la ha traicionado, impidiéndole dar de sí todo lo que ella podía. Subirá dedica más de dos páginas a ilustrar con detalle esta imaginaria situación cuyo centro es una jovencita. Tan sólo después habla de un curso en el que hubo 37 mujeres y 25 hombres laureados, cuyo futuro presenta entonces desolador. Sobre ellas, vaticina:

Si se trata de muchachas, las menos se dedican a la profesión de leccionistas, tarea que según Arrieta de quien tomamos la expresión, es preferible a manejar el pedal de una máquina de coser. Las más han visto en la música un elemento decorativo [...] Mas aquel lujo no tenía nada de divertido, porque las ha hecho perder las mejores horas de su juventud mientras aporreaban las teclas en inacabable granizada de escalas y arpeggios de todos los calibres, para tormento de ellas, de sus familias y de los vecinos. Después, muerto el padre y la madre y metida en la tumba la llave de la despensa, como de nada les servirá el piano, lo tienen que vender en almoneda, lamentando los años que perdieron sentadas junto a él. O bien se casan y la luna de miel primero, los sinsabores después, los chicos más tarde y, por último, su falta de humor o de tiempo para tocar hasta los pasodobles más bullangueros o los valeses más alegres, acaban por atrofiarles sus facultades de pianistas, y hasta se ganan miradas rencorosas aquel instrumento que les recuerda las horas de su mayor suplicio.¹⁹

Un panorama desolador, llamando especialmente la atención el velado desprecio que le provocan las palabras de Arrieta, en lo que parece un menosprecio a la actividad docente de estas mujeres. Hasta aquí, el triste destino de las jóvenes pianistas, que dibuja un cuadro repetido hasta la saciedad y que ha ayudado a configurar una tipología de la mujer música decimonónica muy definida. Pero Subirá no terminaba aquí sus críticas:

¹⁸ *Ibidem*. La cursiva es nuestra.

¹⁹ Subirá, José (1917): “Fantasía Musical. Una alumna del conservatorio”, *Arte Musical*, Año III, Nº 70.

Si se trata de muchachos llenos de ilusiones y ansiosos de nivelarse y aun de superar a los más insignes concertistas, la realidad de los hechos [...] les ha mostrado el verdadero valor de sus ilusiones, enseñándoles que son muchos los llamados y pocos los elegidos. Además, comprenden [...] que es preciso comer para vivir y ganar para comer [...] Entonces, se consagra la actividad a ocupaciones más lucrativas que la profesión artística [...] Muchos se dedican a la enseñanza para preparar sartas de futuros premios a quienes la juventud hará soñar con iguales preeminencias y a quienes la madurez cercenará ambiciones. Algunos se dedican a tareas burocráticas [...] sin perjuicio de seguir cultivando la música durante los ratos de ocio [...] Todo ello sin perjuicio de iniciar a los hijos en solfeo para que algún día puedan tocar el cuplet de moda, porque la madre, que suele llevar la razón, o tal vez la batuta en el seno del hogar, así lo impone. Así tendrá ella una diversión durante las horas que el marido dedique a matar el tiempo [...] ²⁰

Subirá cuestiona también, como vemos, la actividad docente desplegada por los hombres. Concluye con la siguiente moraleja: “Hace falta inculcar en los alumnos el deseo de estudiar por amor al Arte y no, como hacen ahora casi todos, por amor al diploma”. Comprobamos por tanto que la crítica, en realidad, está dirigida al Conservatorio por, según su opinión, ser benevolente en el reparto de premios y por alentar vocaciones que no todos los alumnos podrían cumplir. También se transparenta la convicción de que sólo deberían salir grandes genios del centro, una idea propia de la mentalidad decimonónica, mostrando un claro desprecio por el ejercicio de la docencia y aspiraciones más modestas. Pero lo más importante es cómo, de nuevo, en uno de los textos de referencia para la construcción y transmisión de una visión despectiva de la labor musical femenina, comprobamos que la crítica concierne también a los hombres. Es tan duro con ellas como con ellos, pero el hecho de mostrar, como él mismo dice, a “Petrita” como un símbolo, el peso que permanece es que la situación prácticamente afecta sólo a las jóvenes. Sólo el título, aludiendo a “una alumna del Conservatorio” ya predispone e impone un posicionamiento que, como vemos, es engañoso.

En una carta dirigida en 1893 (más de veinte años antes) al secretario del centro encontramos similares consideraciones, incluso más furibundas. No nos detenemos en ella, por falta de espacio y porque, dado su carácter privado, y aunque es posible acceder a ella, consideramos que es una fuente que ha podido tener menos influencia. Pero sí nos sirve para constatar lo candente de la cuestión en la época y verificar que las acusaciones vertidas sobre las estudiantes de música decimonónicas lo eran también sobre los hombres.

Hemos comprobado que todos los prejuicios que aún existen acerca de las alumnas en el Conservatorio en el siglo XIX y, en general, sobre la relación de las mujeres con la música, son extensivos a los alumnos. Sin embargo, “curiosamente” sólo han trascendido los referidos a las muchachas.

Ante estos datos, surgen varios interrogantes: ¿estaban tan mal considerados los premios del Conservatorio? ¿No resultaban útiles? ¿Realmente la mayoría de los alumnos sólo quería un adorno?

A pesar de las críticas y las controversias en torno a su concesión, en la práctica los premios eran una buena carta de presentación profesional. Es frecuente encontrar anuncios de clases siendo el reclamo, habitualmente, los premios obtenidos en el Conservatorio por los profesores:

²⁰ *Ibidem*.

La señora doña Elvira Blanch y Pastor, que obtuvo los primeros premios por unanimidad del Conservatorio de esta Corte, habiendo terminado sus estudios en los principales de Europa se decide a dar lecciones de piano a precios módicos. En el almacén de música del Sr. Zozaya, informarán.²¹

Para obtener una plaza de profesor o profesora en el Conservatorio, haber sido premiado era uno de los méritos más apreciados. También era frecuente citar, en las reseñas sobre destacados profesionales, su condición de premiados en el centro.

Algunos de los datos aquí expuestos nos llevan al siguiente punto.

IMAGEN 3. EL CONSERVATORIO ES UNA ESPECIE DE COLEGIO FEMENINO PARA JÓVENES BURGUESAS SIN AFÁN NI NECESIDAD DE EJERCER UNA PROFESIÓN

Ya hemos hablado de la imagen del Conservatorio como centro de ocio y recreo, cuyas aulas están invadidas por jóvenes sin interés en realizar unos estudios en profundidad ni por ejercer una profesión. Es cierto que la música, en muchos casos, formaba parte de una necesaria cultura de adorno, añadiendo “un encanto más a la joven casadera”²², aunque hemos visto como era también un aditamento requerido por los hombres. No se puede negar esa realidad. Pero sí que no era, ni mucho menos, como hemos visto, el único objetivo. Es curioso que, aunque en nuestras investigaciones ya hemos comprobado que no era así, apenas hay constancia de la relevancia que tuvo la formación recibida en el centro para el ejercicio de una carrera profesional. No sólo es omitido en exhaustivos trabajos acerca de las posibilidades laborales de las mujeres en esta época; incluso en investigaciones más cercanas al campo de la música su existencia es soslayada o minimizada.

Así, podemos leer afirmaciones como que “por el Conservatorio de Música y Declamación pasaron algunas mujeres que estudian música y canto”²³, lo cual es un pobre reflejo de lo que realmente supuso este centro. O encontrar que en el interesante trabajo de Gloria Sole Romero, dedicado a la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, al detenerse en las posibilidades educativas y laborales de las mujeres en la época, al Conservatorio (y la música) apenas le dedica el siguiente párrafo:

En 1836 (sic) el Conservatorio de Madrid abrió sus puertas. Era una Institución musical que admitía mujeres entre el alumnado. La música era un buen campo para la educación artística de la mujer, pero evidentemente las posibilidades profesionales, una vez concluida la carrera se limitaban a dar clases particulares (...) aunque al principio solo fue una Escuela de Música, en 1831 se le agregaron Cátedras de Declamación, Gramática, Literatura, lengua italiana y otras de adorno (...) En todas las clases del Conservatorio se matriculaban alumnos de ambos sexos, pero asistían a las lecciones a distintas horas cada uno, a excepción de algunas asignaturas.²⁴

Dejando aparte la, suponemos, errata sobre del año de su fundación, en la actualidad disponemos de suficientes datos como para rebatir varias de las afirmaciones: las salidas profesionales no se limitaban a la enseñanza particular, aunque sí fue una de las más habituales,

²¹ *Diarios de Avisos de Madrid*, Año CXXXI, Núm. 266, 23-9-1889.

²² Laffite, María, Condesa de Campo Alegre (1964): *La mujer en España. Cien años de su historia*. Aguilar. Madrid, p. 26.

²³ *Ibidem*, p. 255.

²⁴ Sole Romeo, Gloria (1990): *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la enseñanza de la mujer*. Universidad Complutense. Madrid, p. 145.

y las asignaturas impartidas no lo eran, desde luego, con la exclusiva intención de dotar a las alumnas de una educación de adorno. Como ya hemos apuntado, en un momento en el que paulatinamente las mujeres luchan por ampliar su horizonte educativo y laboral, y en el que la música se convierte en uno de las aficiones más extendidas, este campo se perfila como uno de los permitidos para las mujeres para ejercer una profesión. Dentro de él, algunas actividades son mejor aceptadas que otras, siendo la clase de música una de las más dignas. La interpretación aún provoca cierto rechazo en algunos sectores, a causa de la exposición al público y al temor a los presuntos peligros que pueden darse en el desarrollo de actuaciones, giras, etc. Dentro de esta actividad, el canto se considera aún menos apropiado para señoritas de cierta condición social. Sin embargo, será precisamente la lírica la que permitirá a mayor número de mujeres alcanzar cierto prestigio, poder, independencia y relevancia social.

Ya en la fecha de su fundación se pensionó a 24 jóvenes, doce de cada sexo, para que, tras sus estudios, se dedicaran al canto (recordemos que el Conservatorio nació con el prioritario objetivo de dotar a España de cantantes que eliminaran la necesidad de importar de Italia a los artistas necesarios para abastecer la intensa escena lírica). Estos jóvenes, en régimen de internado, además de unas obligaciones más exigentes que otro tipo de alumnos, debían, una vez finalizados sus estudios, dedicarse a la carrera teatral, “para que de algún modo satisfagan los gastos que se han hecho para su enseñanza”²⁵. La mayoría de las primeras pensionadas, en efecto, desarrollaron una carrera musical; la mayoría, como era de esperar, como cantantes, pero otras como instrumentistas o como docentes.

El propio centro nos da datos acerca del futuro profesional de sus alumnos. Acompañando a las reivindicaciones que describimos más arriba, en 1841, se elaboró un “Estado de los alumnos que habiendo recibido la enseñanza en el Conservatorio están colocados en la carrera y memoria presentada a los Sres. diputados que a la discusión de los presupuestos tuviesen una idea del Establecimiento”, en el cual se reconocen carencias, dada la dificultad para localizar a todos los interesados. Después de apenas diez años de existencia, aparecen 151 alumnos, de los cuáles 32 eran mujeres; un número bastante relevante. De ellas, once están escrituradas como cantantes, una es la maestra de arpa del Conservatorio, trece han estudiado declamación y trabajan en diversos teatros, y siete se encuentran bajo el epígrafe “Alumnos que ejercen eventualmente en lecciones, funciones, etc.”. En 1866 realizan otro estado similar, en el cual se añaden, a las cifras anteriores, cuarenta y siete cantantes femeninas (y cincuenta masculinos) y veintidós mujeres pianistas (y cuarenta y nueve hombres). En el apartado de instrumentistas aparecen cuatro mujeres (dos eran arpistas; las otras dos, de las cuales no disponemos de más datos, probablemente también) y ciento veintinueve hombres, datos que reflejan las disciplinas en las que destacaba la presencia femenina²⁶.

Otra iniciativa que pone de manifiesto la importancia del centro se nos presenta en los ya citados apuntes que realizó Rafael Hernando sobre la conveniencia y necesidad del Conservatorio en 1855, con la propuesta de un nuevo reglamento (que no fue aprobado), para enviarlos al gobierno. Extraemos algunos fragmentos. Tras comparar el presupuesto asignado al establecimiento con el de otros centros europeos, dice que la cantidad no puede considerarse excesiva, ya que “la educación que en él se dispensa recae en jóvenes pertenecientes a las

²⁵ Doc. Bca.1/18: “Instrucciones particulares para los empleados, maestros y alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid. 1830”, Cap. X. Estas instrucciones incluyen lo expuesto en el Reglamento, más numerosas normas y exhaustivas disposiciones, que no sabemos hasta qué punto fueron aplicadas.

²⁶ *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en este establecimiento.* Madrid, Imprenta del centro general de administración, 1866.

clases poco acomodadas de la sociedad”. Cita los beneficios que disfrutaban los artistas que al centro deben su carrera “honrosa y lucrativa”, estando éste representado tanto en los teatros como en todas las instituciones relacionadas con el arte. Recuerda que la zarzuela, nuevo y exitoso género nacional, fue instaurado por él mismo y Barbieri, alumnos del Conservatorio, y enumera famosos cantantes salidos del centro, entre ellos numerosas mujeres: la Moscoso, Latorre, Istúriz, Aparicio y Ramírez o Josefa Santafé. También en la ópera han triunfado voces salidas del Conservatorio como las “Lemas, Campos, Villós y últimamente la Anglés-Fortuni [...]”²⁷. Enumera a continuación a otros cantantes e instrumentistas que han dado fama al establecimiento, y recuerda, como ya dijimos, que la mayoría de los profesores buenos que hay en Madrid deben sus conocimientos al mismo.

Que muchas jóvenes estudiaban con el objetivo de ejercer una profesión lo prueban las numerosas peticiones de ayudas para finalizar sus estudios, lo que también demuestra que no todo el alumnado del centro pertenecía a clases pudientes. Además de las pensiones concedidas durante los primeros años, una vez eliminado el internado hubo otras iniciativas, no sólo surgidas del centro. En 1879 el Ministerio de Hacienda creó unas ayudas, concediendo 1500 pesetas anuales durante tres años a los afortunados, con cargo al arrendamiento del Teatro Real. Por Real Orden de 19 de mayo de 1882 se otorgaron unas pensiones, dotadas por el Ministerio de Fomento, para que los alumnos y alumnas más sobresalientes y que hubieran obtenido premio en la Escuela pudieran perfeccionar sus estudios en el extranjero. Se obtenían por oposición en las enseñanzas de canto, piano, violín, violoncello, trompa y declamación. También hubo iniciativas particulares: la célebre cantante Christina Nilsson crea un premio para auxilio de alumnas que hubieran obtenido premio o nota de sobresaliente en los exámenes oficiales, que fueran pobres e hijas de artistas músicos. Estas ayudas, de las que las afortunadas disfrutaban durante tres años, no estaban limitadas a las cantantes, presentándose también pianistas e incluso violinistas.

En el Conservatorio, además, con frecuencia se dispensaba del pago de matrícula a familias necesitadas y se facilitaban diferentes cantidades de dinero a alumnos de ambos sexos para que pudieran continuar sus estudios, lo cual prueba el interés del centro en la adecuada formación de sus alumnas. De hecho, se prohibía al alumnado, especialmente a los beneficiarios de estas ayudas, a ejercer su profesión sin previo permiso antes de haber finalizado sus estudios. Era ésta una situación habitual, ya que se les ofrecían abundantes oportunidades, a las cuáles solían responder muchos alumnos y alumnas, dadas sus carencias económicas. Es evidente que existía una profunda preocupación por la formación de estas jóvenes²⁸.

La mayoría de las alumnas que recibieron estas ayudas se dedicaron profesionalmente a la música. También fueron muy numerosas las que lo hicieron sin haber recibido ningún apoyo económico. Las más numerosas fueron las cantantes, seguidas de las profesoras, pero encontramos un significativo número de intérpretes y de compositoras. Entre las cantantes

²⁷ Leg. 10/21: 3-2-1855. Tras mostrar los beneficios artísticos y la utilidad pública del centro, continúa con el valor político y civilizador de la música: habla de su efecto moralizador, como las marchas guerreras “inflaman el valor”, los cantos religiosos “elevan el espíritu”, los teatros líricos “proporcionan la más grata distracción derramando en nuestros corazones un bálsamo que mitiga nuestras penas”, la música de conciertos y de salones “es uno de los estímulos principales para que se reúna y la ameniza noblemente”, gracias a las sociedades corales centenares de obreros encuentran “un estímulo para hacerles amar más su trabajo, para aumentar su amor a la familia, su respeto y veneración a todo lo que hay de grande y benéfico en la humanidad” y “mejorando su condición individual”.

²⁸ Si bien este interés es evidente, también lo es que en documentos del centro se muestra inquietud ante la perspectiva de que los alumnos ejercieran sin estar suficientemente preparados, lo cual, además de perjudicarles, mostraría una mala imagen del Conservatorio. No se puede negar el interés propagandístico, lo que no merma el valor del apoyo prestado a los alumnos.

destacan los nombres de Manuela Oreiro de Lema, María Carmona, Amalia Anglés, Antonia Plañol, las hermanas Villó, Josefa Mora (también arpista), Manuela Checa, Trinidad de Castro, Mariana Aguado, Mercedes Ortiz, Romualda Moriones, Enriqueta de la Incera, Isabel Petrolani, Emilia Tajonera, Fidela Gardeta, Avelina Corona y un largo etcétera. Entre las intérpretes, Teresa Viñas e Isabel Espeso (arpistas), María Luisa Chevallier (pianista, profesora del Conservatorio y compositora), Luisa Terzi y Adelina Domingo (violinistas), Luisa Vega Ritter (pianista y compositora). Entre las profesoras, muchas de ellas también dedicadas a la interpretación e incluso a la composición, encontramos Sofía Alegre, Teotista Urrutia, Dolores García, Dolores Carretero, Josefa Pieri, Elisa del Rey o María Landi entre otras muchas. En cuanto a la composición, además de las citadas, y la mayoría ejerciendo otras actividades interpretativas o docentes, podemos citar a Ascensión Martínez, Blanca Llisó, Cesárea Zafra y Mora (también organista) o Guadalupe Gallud. La mayoría de las profesoras del propio centro (repetidoras, honorarias, auxiliares y supernumerarias), muchas de las cuales han sido citadas, habían sido alumnas del mismo, aunque no es un dato alentador que de las pocas profesoras numerarias que hubo a lo largo del siglo XIX la mayoría no hubieran realizado sus estudios en el mismo.

FINALIZANDO

Este es un brevísimo trabajo que apenas puede mostrar el alcance de las premisas que planteamos. Aunque tan sólo hayamos apuntado algunos ejemplos, pobre reflejo de todos los casos encontrados, son útiles para iluminar algunas de las ideas que proponemos. Quedan fuera muchas otras imágenes, entre las que destacamos las ideas acerca de la formación recibida por las alumnas, a menudo considerada inferior a la recibida por los hombres, o el aún controvertido tema de la capacidad de las mujeres para el estudio de la composición, entre otros puntos no menos importantes. Pero consideramos que estos ejemplos demuestran, una vez más, no sólo que las mujeres han jugado un papel en la música más relevante del que hasta no hace mucho les ha sido atribuido, sino que esta idea ha sido construida sobre una sesgada y manipulada transmisión e interpretación de las fuentes originales.

BIBLIOGRAFÍA

Labajo Valdés, Joaquina (1988): *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Ediciones Endymión. Madrid.

Laffite, María, Condesa de Campo Alegre (1964): *La mujer en España. Cien años de su historia*. Aguilar. Madrid.

Sole Romeo, Gloria (1990): *La instrucción de la mujer en la Restauración: la Asociación para la enseñanza de la mujer*. Universidad Complutense. Madrid.

Sopeña Ibáñez, Federico (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.

Subirá, José (1917): "Fantasía Musical. Una alumna del conservatorio", *Arte Musical*, Año III, N° 70.

Viñuela, Eduardo y Laura (2008): "Música popular y género". En Isabel Clúa (ed.). *Género y cultura popular*. Edicions UAB. Barcelona.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883 a 1884 en la Escuela de Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1884.

Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 a 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1889.

Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1890 a 1891 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1891 por su director Don Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1891.

Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1891 a 1892 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1892 por su director Don Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1892.

Doc. Bca.1/18: "Instrucciones particulares para los empleados, maestros y alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid. 1830", Cap. X.

Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en este establecimiento, Madrid, Imprenta del centro general de administración, 1866.

Legajos 4/18, 10/21, 32/88, 33/28, 33/29.

Libro de actas del claustro. 1868-1900. Acta de la sesión del 14-9-1876.

Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892, Madrid, Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina. 9 de enero de 1831.

PRENSA SIGLO XIX

Diarios de Avisos de Madrid, Año CXXXI, Núm. 266, 23-9-1889.

La Constitución, Núm. 176, 25-6-1841.

La Gran Vía, Año III, Núm. 127, 14-12-1895.

La Ilustración española y americana, Año XXXI, Núm. 45, 8-12-1887

El Norte de Castilla, Valladolid, Núm. 11380, 31-6-1894.

Ilustración Musical Hispano-Americana, Año I, Núm. 6, 15-4-1888.