

LOS GOBIERNOS DE ESPAÑA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO (1812-1956)

Autor: Fernando Delgado García

Directora: Isabel Corts Giner

Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad de Sevilla

Sevilla, 2003

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres su indispensable colaboración y comprensión en los años que he dedicado a la realización de esa tarea.

Quiero dar las gracias públicamente a la profesora Isabel Corts, directora de este proyecto, por el respaldo y la orientación que he encontrado siempre en ella. Hago extensivo la expresión de mi agradecimiento al Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, que tan amablemente me ha acogido en su seno.

Es difícil y quizás innecesario nombrar a todos los archiveros y bibliotecarios que me han ayudado en mi trabajo. Sin embargo, no quiero dejar de destacar el sincero interés y profesionalidad con que el director de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Carlos Gosálvez Lara, y su archivera, Elena Magallanes, me han ayudado.

Por último, quiero recordar a tantos amigos (Amanda, Celia, Alexander, ...) que, con su generosidad y su acogida, han hecho posible la realización de esta tesis.

La finalización de este trabajo no hubiera sido posible sin la licencia por estudio concedida por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	15
I. LA FORMACIÓN DEL MÚSICO EN LA EUROPA CONTEMPORÁNEA.....	41
- La institución-clave: el Conservatorio.....	43
I.1. Las raíces de un modelo: los conservatorios antes de 1790.....	45
- Primeros conservatorios italianos.....	45
· El <i>Ospedale della Pietà</i> en tiempos de Vivaldi.....	49
- La extensión de la idea a otros países.....	51
I.2. La difusión de los conservatorios (1790-1945).....	52
- Transformaciones de un mundo y un modelo.....	52
- Los conservatorios en la Europa latina.....	55
· Francia 1900: un modelo de red nacional de conservatorios.....	60
- Los conservatorios en Centroeuropa.....	67
· Orígenes y primeros modelos (1790-1843).....	67
· El esplendor del modelo alemán (1843-1918).....	70
- Mendelssohn y la fundación del Conservatorio de Leipzig.....	72
· Transformaciones de entreguerras (1918-1945).....	76
- Los conservatorios en la Europa oriental.....	77
- Los conservatorio en el mundo anglosajón.....	81
I.3. Líneas de desarrollo después de 1945.....	86
• Recapitulación I.....	89
II. LOS GOBIERNOS DE ESPAÑA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO: APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	95
II.0. LA EDUCACIÓN MUSICAL PROFESIONAL EN LA ESPAÑA DEL ANTIGUO RÉGIMEN.....	97
- El Real Colegio de Cantores de la Real Capilla.....	102
- Las Capillas Musicales en el Nuevo Régimen.....	105
- Inicios de la modernidad: iniciativas educativas del teatro.....	106
· La “escuela de cantar Tonadillas” de Blas de Laserna.....	108
• Recapitulación II.0.....	111

II.1. FERNANDO VII.....	115
II.1.1. Los Gobiernos de José I y la formación del músico.....	118
- El proyecto de Conservatorio de Ronzi (1810).....	121
II.1.2. Los liberales: la formación del músico en el sistema general de enseñanza.....	125
- Trienio constitucional.....	136
II.1.3. Los absolutistas en el poder: el Conservatorio de María Cristina.....	138
- Razones y justificaciones de una creación.....	139
- Reglamento interior del Real Conservatorio de Música María Cristina.....	145
- Primeros años de vida, primeras actividades.....	153
• Recapitulación II.1.....	157
II.2. ISABEL II.....	161
II.2.1. España en guerra 1833-1843.....	164
- Sistema educativo y música: ocultamiento o desaparición.....	164
· Plan del Duque de Rivas 1836.....	165
· Plan Someruelos de 1838.....	166
· Proyecto Infante de 1841.....	167
· Plan Pidal de 1845.....	168
- Conservatorio.....	169
· Crisis 1833-1838.....	169
· Reorganización 1838-1846.....	172
· Justificación y expansión.....	176
- El primer intento de extensión del modelo: la Habana.....	180
· Proyecto de Reglamento del Real Conservatorio de Música de Isabel II de La Habana.....	182
II.2.2. La monarquía burguesa 1843-1868.....	186
- Establecimiento del marco: Ley Moyano y de Escuelas Especiales.....	186
- Conservatorio.....	191
· Mejoras.....	191
· Largo camino a un nuevo Reglamento.....	195
· Proyecto de Reglamento orgánico para el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (1854).....	198

· Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación de 5 de marzo de 1857.....	202
· Adaptación a la Ley Moyano: el Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación de 14 de diciembre de 1857.....	207
· Adaptación a la Ley de Escuelas Especiales: Decretos de nueva planta y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación (15 y 17 de junio 1868).....	213
- Extensión del sistema de conservatorios.....	216
• Recapitulación II.2.....	222
II.3. REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN.....	227
II.3.1. Revoluciones.....	230
- Significado ideológico de la revolución.....	231
- Libertad educativa como consecuencia revolucionaria.....	233
- La revolución en el Conservatorio de Madrid.....	237
- Los reglamentos de la Gloriosa.....	241
· Decreto y reglamento de la Escuela Nacional de Música de diciembre de 1868.....	242
· Reglamento de la Escuela Nacional de Música de julio de 1871.....	246
- Apoyos.....	251
II.3.2. El devenir tranquilo de la Restauración.....	253
- Conservatorio de Madrid: crecimiento y nuevo papel social.....	255
- Incorporaciones.....	261
· Primera incorporación: Academia de Santa Cecilia de Cádiz.....	262
· Más incorporaciones: Sevilla, Málaga, Santiago y San Sebastián.....	264
· Limitaciones de un sistema.....	266
• Recapitulación II.3.....	269
II.4. REGENERACIÓN.....	273
· Opinión pública musical.....	278
· Responsabilidad del Estado.....	282
- Buscando una organización de las enseñanzas para el siglo XX.....	286

· Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación de 14 de septiembre de 1901.....	286
· Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación de 11 de septiembre de 1911.....	292
· Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid de 25 de agosto de 1917.....	298
- El origen de un sistema educativo-musical nacional: el decreto de 1905.....	305
· Precedentes y génesis de un decreto.....	306
· El impulso: la solicitud de Córdoba.....	308
· El Decreto.....	312
· Consecuencias del Decreto.....	314
· La primera concesión de validez: el Conservatorio de Valencia.....	317
· El último paso: la incorporación del Conservatorio valenciano.....	320
· Otras solicitudes, concesiones y denegaciones.....	322
• Recapitulación II.4.....	323
II.5. DICTADURA Y REPÚBLICA.....	327
II.5.1. La creación de un sistema nacional de Conservatorios.....	332
- La extensión de los Conservatorios por las provincias.....	333
- La creación de un cuerpo de funcionarios.....	336
- Un balance desde la República.....	338
II.5.2. Un régimen de debates y proyectos: la República.....	341
- El primer impulso republicano.....	342
· La renovación.....	342
· La postura del Conservatorio de Madrid.....	345
- Un curso decisivo 1931-1932.....	351
· Cambio de estrategia del Conservatorio: la creación de la cátedra de Folklore.....	352
· Las Escuelas Nacionales.....	355
· El Decreto de febrero de 1932.....	359
- Curso 1932-1933.....	361
· El plan Esplá.....	361
· La Asamblea de Conservatorios.....	365

- Calma después de la tempestad.....	367
- La política republicana durante la Guerra Civil.....	373
• Recapitulación II.5.....	375
II.6. NUEVO ESTADO.....	379
II.6.1. Las bases del Nuevo Estado (1939-1945).....	383
- Ideas y discurso.....	385
- Organización de los Conservatorios.....	390
· El camino hacia el decreto.....	393
· Decreto de 15 de junio de 1942.....	398
· Después del Decreto.....	403
- Realizaciones.....	404
· Sede de Imperio.....	405
· Nación, Movimiento y Religión.....	408
- La Asamblea de Conservatorios.....	412
II.6.2. El desarrollo histórico del Franquismo.....	414
· El ministerio Ruiz-Giménez 1951-1956.....	415
· Nuevas voces de 1956: las raíces de nuestro mundo.....	421
• Recapitulación II.6.....	422
III. LOS GOBIERNOS DE ESPAÑA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO: CLAVES PARA UNA INTERPRETACIÓN.....	427
III.1. MÚSICA Y ECONOMÍA.....	431
- <i>El Gobierno y las Bellas Artes</i> , un punto de partida.....	434
- Autarquía musical.....	436
- Beneficencia y rentabilidad social.....	440
- Música, lujo, cambio social y Estado.....	441
•Recapitulación III.1.....	443
III.2. MÚSICA Y CIVILIZACIÓN.....	445
- Música, civilización y progreso.....	450
- Universalidad de la música: la pasión musical de los salvajes.....	454
- Poderes mágicos de la música: animales y alienados.....	456

- España, ¿país civilizado?.....	458
- Música, potencia civilizadora y garantía de civilización.....	459
• Recapitulación III.2.....	460
III.3. FORMACIÓN MUSICAL Y NACIÓN.....	463
- Nacionalismo musical.....	468
- Ideas nacionales.....	470
- Escuela española de educación musical.....	474
- Conservatorios y músicos para una nación.....	476
• Recapitulación III.3.....	477
III.4. MUJERES Y EDUCACIÓN MUSICAL.....	479
- Mujeres profesionales: artistas.....	486
· Manuela Oreiro y Lema: la formación de una mujer y artista romántica.....	487
- Mujeres profesionales: maestras.....	491
· María Rodrigo Bellido: una músico pionera del siglo XX.....	495
- Límites de acceso.....	496
- Música y libertad femenina.....	498
• Recapitulación III.4.....	499
III.5. EDUCACIÓN Y MUNDO MUSICAL.....	501
- Música y Sociedad Burguesa: el universo musical decimonónico.....	504
- Música y Sociedad de Masas: el origen del mundo musical contemporáneo.....	506
· La crisis de la música en España.....	508
· Novedades para una crisis.....	511
· Respuestas al desafío del nuevo mundo.....	515
- Sociedad, música, conservatorios y Estado.....	518
• Recapitulación III.5.....	518
CONCLUSIONES.....	521

FUENTES.....	533
BIBLIOGRAFÍA.....	539
APÉNDICES DOCUMENTALES.....	557

ÍNDICE DE LOS APÉNDICES DOCUMENTALES

Nota.....	559
1. Legislación fundamental sobre la formación del músico (1812-1956).....	561
2. Fernando VII.....	569
· Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de música vocal e instrumental por Melchor Ronzi (1810).....	571
· Justificación oficial del Conservatorio (1830).....	581
· Bases del reglamento de 1830.....	585
3. Isabel II.....	589
· Exposición de la Junta General de Profesores del Conservatorio María Cristina al Ministerio de lo Interior (1835).....	591
· Carta de Trespuntas a Piermarini presentando el proyecto del Conservatorio de La Habana (1834).....	593
· Bases generales para el reglamento del Conservatorio de Música de Isabel II de La Habana (1835).....	596
· Bases y discurso de reorganización del Conservatorio (1838).....	600
· Discurso de Carnicer tras la aprobación del presupuesto del Conservatorio por las Cortes (1841).....	603
· Opiniones de Indalecio Soriano (1842).....	605
· Música como elemento civilizador (1842).....	608
· Opiniones de Espín y Guillén (1843).....	611
· El Gobierno y las Bellas Artes (1848).....	614
· Proyecto de reglamento orgánico para el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (1854).....	622
· Defensa del Conservatorio y propuesta de escuelas de música provinciales de Hernando (1855).....	630
· Plan de escuelas musicales de Hilarión Eslava (1855).....	635
· Memoria del Conservatorio y proyecto de escuelas sucursales de Hernando (1859).....	640
· El Conservatorio y la ley Moyano (1866).....	644

4. Revolución y Restauración	647
· Acta del claustro de Madrid tras la revolución (1868).....	649
· Mujeres en el Conservatorio de Madrid (1888).....	655
· Solicitud y concesión de incorporación de la Academia de música de Santa Cecilia de Cádiz (1892).....	656
· Limitaciones del sistema de incorporaciones: un caso práctico (1900).....	659
5. Regeneración	663
· Informe de Bretón previo al decreto de 1905 (1905).....	665
· El decreto de 1905 en el claustro del Conservatorio de Madrid (1905).....	669
· Primeros expedientes rechazados solicitando la validez de estudios (1906).....	672
· Expediente de validez de estudio para Sevilla (1908).....	677
· Informe sobre validez de estudios superiores en Valencia (1916).....	679
6. Dictadura y República	681
· El Grupo de los Ocho por una nueva formación musical (1931).....	683
· Opiniones de Salazar I (1931).....	685
· Opiniones de Salazar II (1931).....	689
· Opiniones de Salazar III (1932).....	693
· Opinión de José Fornés sobre el sistema de conservatorios (1931).....	696
· El Conservatorio de Madrid contra la Junta republicana (1931).....	699
· Críticas de Julio Gómez al Conservatorio (1933).....	702
7. Nuevo Estado	705
· Notas de Nemesio Otaño sobre un borrador del decreto de reorganización de Conservatorios (¿1941?).....	707
· La formación del músico en el marco general de la política musical del Nuevo Estado (1943).....	715
· Transformaciones de la vida musical en la sociedad de masas (1948).....	718
· Programa musical del Ministerio Ruiz-Giménez (1952).....	719
· Nuevas críticas, nuevas perspectivas (1956).....	724

ABREVIATURAS UTILIZADAS

- AGA: Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)
- BN: Biblioteca Nacional
- DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
- NGDM: The New Grove Dictionary of Music and Musicians
- NHDM: The New Harvard Dictionary of Music
- RCSMM: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

INTRODUCCIÓN

TIEMPO SIN HUELLAS

*Tú, tiempo, dame tu secreto
que te hace más nuevo cuanto
más envejeces.*

*Día tras día, tu pasado
es mayor y tu porvenir más grande
y en el centro
lo mismo siempre que el instante
de la flor del diamante.*

*Tiempo sin huellas
dame el secreto con que invade
cada día tu espíritu a tu cuerpo.*

Juan Ramón Jiménez, Tiempo, 1941

En cualquier estudio que se acerque a la educación musical, hay que tener muy en cuenta la naturaleza especial de la materia de la que se trata. El hecho musical es un fenómeno humano especialmente resbaladizo y, en un acercamiento que desconozca la riqueza que atesora, se pueden perder puntos de vista fundamentales. En principio, la música no es más que una serie de sonidos ordenados a partir de un código lingüístico, cultural y variable, que tiene un significado social. Pero ese significado social es, al menos en nuestra cultura, un valor de cambio, un producto que se integra en el mercado. El principal valor económico de la música viene dado por su significado social, su capacidad de reunir identidades sociales en torno suyo; si es un producto es por su capacidad de significado, a través de un código lingüístico común.

La música está tan estrechamente unida a la sociedad que la produce y consume que las transformaciones sociales comportan las musicales. Como hemos de ver en el transcurso de estas páginas, durante la edad contemporánea, la construcción de la sociedad burguesa y la irrupción de la de masas supuso un cambio radical de significado social de la música.

En este sentido, la importancia de la educación musical no ha sido calibrada en su justa medida. Al ser la música una tradición cultural, un conjunto de costumbres y habilidades transmitidas y transformadas de generación en generación, es en el proceso de transmisión, en el proceso educativo, dónde vemos reflejado de manera extraordinariamente viva el conflicto permanente entre cambio y conservación propio de todo momento histórico, pero tan acusado, tan agónico, en la tumultuosa contemporaneidad. Si, siguiendo las modernas visiones musicológicas, vemos el fenómeno musical en toda su amplitud, considerándolo como algo más que el producto físico de la tarea del compositor, que en nuestra cultura es la partitura, nos daremos cuenta de la importancia capital de la educación musical: clave de la pervivencia de toda tradición, es el mecanismo necesario para asegurar la existencia misma de la riqueza patrimonial musical comunitaria. Una Musicología que ignore la educación está condenada a no entender los elementos de continuidad que constituyen la cultura musical de una civilización. Una Historia de la Educación musical que deje de lado las características especiales de la materia musical, jamás podrá enmarcar los datos históricos en su momento de evolución social y estético.

Aunque consideremos que la música es esencialmente un conjunto de sonidos generados por seres humanos que son agradables por sí mismos, no por el mensaje que transmiten, lo que la diferencia del habla, no cabe duda de que lleva unida un variado tipo de asociaciones y connotaciones que le dan un lugar muy particular en el seno social. Particularmente, el hecho musical funciona como un instrumento poderoso para reforzar identidades y establecer diferencias entre grupos sociales. De otro lado, la multiplicidad y variedad de actividades y experiencias diversas que se amparan bajo la denominación de música, nos obliga a afirmar que “es sólo el hecho de que las llamemos a todas música lo que hace que parezca obvio que hablamos de una sola cosa”¹.

Ante este panorama, la Musicología debe hablar de lo que la música significa, “de cómo opera la música en cuanto que agente significativo”². Al mismo tiempo, debe procurar insertar los distintos hechos musicales en su tradición respectiva, entendiendo por tradición la continuidad en la reflexión sobre las cosas. Si somos conscientes de la capacidad del lenguaje para construir la realidad, de su función profunda que excede al mero reflejo de unos datos objetivos exteriores y alcanza a su abstracción en estructuras intelectuales nuevas, comprenderemos la potencia y responsabilidad del discurso musicológico: en la relación que en él se establece entre la palabra y la música, se juega una gran parte de la influencia que el hecho sonoro tendrá sobre los seres humanos individuales y la sociedad en su conjunto.

Un claro ejemplo de este poder del discurso científico sobre la música se encuentra en los principios de la musicología tradicional. En ella, derivada de concepciones surgidas en el romanticismo filosófico y estético, el mayor énfasis se pone en la creación como innovación y autenticidad: el centro del discurso es la obra, entendida como producto, marginando o ignorando la mayor parte del hecho musical. Esta filosofía nace de una determinada tradición, la de la música culta occidental, en la que las cuestiones de escritura han ocupado el lugar predominante. Así, de la preocupación por la notación ha derivado la atención preferente sobre la obra musical abstracta, entendida fuera del tiempo, en un mundo propio de genios y evoluciones formales desencarnadas, paralelo al real. Este tipo de acercamiento musicológico, nuestra reflexión musical tradicional, no puede incluir todos los aspectos que la palabra

¹ COOK, N. (2001): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza Editorial, p. 18.

² *Ibidem*, p. 9.

música contiene hoy. Desde ese punto de vista usual en la musicología tradicional, los problemas de la educación, de la trasmisión del saber musical, han de ocupar un lugar secundario. Sin embargo, si comprendemos la música y las tradiciones musicales en su complejidad, insertas en el proceso de creación-distribución-consumo y en lucha por asegurar su persistencia a través de las generaciones, los procedimientos e instituciones para la formación del músico ocupan un lugar privilegiado. Los puntos de vista más actuales sobre la música, derivados de la Musicología Comparada o Etnomusicología, apuntan en esa dirección.

El día 24 de marzo de 1905, con el título de *Los problemas de la Musicología Comparada*, Erich Maria von Hornbostel imparte una conferencia en la delegación de la Sociedad de Musicología de Viena. El profesor Hornbostel (1877-1935), que desempeñaba tareas docentes en la Universidad de Berlín y será el director del *Berlin Phonogramm-Archiv*, fue, junto con Carl Stumpf y Otto Abraham, padre de un nuevo modo de reflexión sobre el hecho musical. Este nuevo punto de vista, que surge de la toma de conciencia de la diversidad musical del mundo, se denominará en principio Musicología Comparada, posteriormente Etnomusicología y, en la actualidad, impregna toda la reflexión sobre el fenómeno musical habiendo transformado los puntos de vista generales de la entera Musicología.

Aquel día de primavera de 1905, el profesor Hornbostel expone ante su auditorio las líneas básicas que habían de guiar la reflexiones de la nueva ciencia, enumerando los aspectos de la música que, ignorados por la musicología tradicional, iban a incorporarse a través del método comparativo que propugnaba. En este contexto, armado con todas las ideas propias de la Europa colonialista que vivía su apogeo, pero lleno de intenciones audaces, afirma:

“Los estudios comparativos deberían hacerse extensivos a los mismos músicos. Además de los estudios antropométricos, se han empezado a llevar a cabo análisis sistemáticos de tipo fisiológico y psicológico sobre varios pueblos. Sería muy sencillo extender este tipo de trabajos al ámbito musical y examinar no tan sólo la agudeza auditiva y la sensibilidad para diferenciar los tonos musicales sino también el oído absoluto, la conciencia interválica, etc. Además, el estatus social de los músicos profesionales y virtuosos, la presencia del diletantismo y *la educación musical*

constituyen aspectos dignos de consideración, ya que el fomento de la música no posee sólo una importancia cultural sino también económica.”³

El nuevo programa de trabajo para la ciencia de la música se ha desarrollado parcialmente en el último siglo, variando nuestra visión del fenómeno sonoro. Sin embargo, no todos los aspectos han sido tratados al mismo nivel: si los estudiosos, que se centraron primero en las culturas musicales no occidentales, últimamente han vuelto la mirada a las europeas tanto populares como cultas⁴, hay aún muchos aspectos del programa primigenio que aún no se han tratado en profundidad. Uno de ellos se trata de desarrollar en este trabajo: la educación musical del músico, la formación del músico profesional, la transmisión del saber musical entre las diferentes generaciones. Parafraseando a Bruno Nettl que afirmó, respecto a los padres de la Musicología Comparada, que “los grandes hombres del pasado tenían la respuesta”, podemos decir que los grandes hombres del pasado nos han planteado las preguntas que debemos resolver.

Existente una tendencia académica muy clara que orienta a la Etnomusicología hacia el estudio de las culturas musicales no occidentales. Los enfoques etnomusicólogos suelen aplicarse a la música culta occidental bajo la etiqueta de Sociología de la Música que, pese a una esencial comunión de intereses, tiene algunos rasgos diferenciadores. Como toda Sociología del Arte, se utiliza una amplia definición de cultura como “conjunto de significados, valores y normas que las personas poseen en interacción, y conjunto de medios que objetivan, socializan y transmiten esos significados”⁵. Los estudios de Sociología musical tienen un punto de partida primario y común: “saber lo que las expresiones artísticas representan para el hombre”⁶. En el fondo, se trata de focalizar el interés en el ser humano, en su producción y consumo del hecho artístico y, a través de él, en su relación social con otros hombres. Al definir los objetivos de la Sociología del Arte, una de cuyas ramas es la musical, Silbermann afirma:

“Lejos de toda cogitación y análisis de teoría artística, lejos de todo acercamiento “comprensivo” del conocimiento, la sociología del arte trata de encontrar

³ HORNBOSTEL, E. M. von : “Los problemas de la musicología comparada” en CRUCES, F. y otros, edits. (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, p.55. Las cursivas son nuestras.

⁴ Como explica MYERS, H. P.: “Etnomusicología” en ibidem, p. 19 y ss.

⁵ SOROKIN, P. (1947): *Society, Culture and Personality*, Nueva York, p. 63, citado en ibidem, p. 125.

⁶ SILBERMANN, A. (1968): *Les Principes de la Sociologie de la Musique*, Ginebra, Librairie Droz, p. 179.

y dar descripciones precisas y generalizaciones demostrables concernientes a grupos humanos que se encuentran en interacción e interdependencia recíprocas por el hecho de que contribuyen a la formación del hecho musical.”⁷

Así, la Sociología de la Música debe preguntarse a qué se parece una sociedad musical específica, de qué se compone, y cómo funciona. Sólo de ese modo se puede ilustrar el carácter dinámico del fenómeno social “música”, en sus diversas formas de expresión. Tal enfoque aparta el estudio de la música de la esterilidad de caminos de acercamiento tradicionales, ya envejecidos, siendo también útil para el conocimiento del hombre mismo, fin y medio de todo arte, en su ser musical comprendido con toda su riqueza global.

El presente trabajo expone la intervención del Estado en la educación musical profesional y busca las diferentes razones que explican esta actividad. El tema está limitado geográficamente a España y cronológicamente al periodo comprendido entre 1812 y 1956. Aunque en párrafos posteriores de esta introducción se justifiquen con amplitud las limitaciones que nos hemos impuesto, es útil que, desde un primer momento, se aclaren los diversos aspectos que quedan fuera de nuestro campo de estudio, lo que nuestra tesis no es.

- No se trata de una investigación histórica sobre la educación musical general: en la tradición occidental, la música tiene dos facetas educativas que, al menos en teoría, pueden diferenciarse. De un lado, partiendo del pensamiento de la Grecia Clásica, la música se utiliza como *instrumento educativo*, como vehículo privilegiado para la trasmisión de valores y habilidades personales y sociales. En este sentido, se incluye la formación musical en los currículos de las enseñanzas generales, como medio para alcanzar un desarrollo pleno de la personalidad del educando. Pero, por otro lado, la música puede ser enseñada como conjunto de destrezas y habilidades que posibilitan para el desempeño de una profesión, como *fin profesional*. En este trabajo, se ha centrado la atención en este segundo aspecto, la educación musical profesional, ignorando, salvo alguna breve referencia, el primero.

- No se trata de una investigación histórica sobre el Conservatorio de Madrid: aunque la institución capitalina sea, durante una larga etapa del estudio, la única intervención efectiva y directa del Estado en el mundo educativo-musical profesional y, por consiguiente, hagamos extensas referencias a su devenir histórico, no hemos

⁷ Ibidem, p. 182.

querido escribir la historia del centro. Para ello, se hubiese requerido un enfoque diferente y una atención a aspectos de funcionamiento interno que, para nuestro trabajo, no nos han interesado.

- No se trata de una investigación histórica general sobre los conservatorios en España: como se ha dicho para el párrafo anterior, tanto el punto de vista como los centros de atención no se corresponden con la idea de dibujar la historia de los centros de educación musical profesional españoles. Éstos nos interesan en su relación con el Gobierno y su política, como elementos en la realidad y el debate de la intervención estatal, no como entidades autónomas en su desarrollo histórico.

Por otro lado, se utiliza un uso restrictivo del concepto de Estado: centramos nuestra atención en las iniciativas emprendidas por el Gobierno central, dejando a un lado las de otras administraciones o niveles del aparato estatal. Las tareas educativo-musicales de los gobiernos locales o provinciales quedan fuera del objeto de este estudio, así como las de origen particular

Pese a estas limitaciones temáticas, este trabajo no deja de tener el aspecto de lo que, en los tratados de metodología e investigación, se llama una tesis panorámica. Según advierte Eco, “una tesis demasiado panorámica constituye siempre un acto de soberbia”⁸. Sin embargo, quizás por la benevolencia que siempre despiertan en nosotros nuestros propios actos, pensamos que, este caso, es más de necesidad que de soberbia: una necesidad a la vez personal y de la propia materia estudiada.

Para comprender los objetivos de este estudio, hay que recordar el camino particular por el que se ha llegado a ellos. Al iniciar la tarea investigadora, el tema escogido era la historia de una institución educativa que aparece brevemente en el transcurso del trabajo, el Conservatorio de Sevilla. Estudiando el proceso por el que se fundó esta institución, vimos con claridad que sería incomprendible sin enmarcarlo en la política educativo-musical de la Segunda República, en el que se crea. Era pues necesario un acercamiento a esos años y a sus realidades políticas. Sin embargo, al tratar de reconstruir las iniciativas políticas en el campo general de la música, de las que surgían las propiamente educativo-musicales, se evidenciaba que, para comprenderlas, había que describir el particular momento social y estético en el que se desarrollaba la música española de aquel periodo. Así, lo que en origen parecía un tema estrictamente local, se transformó en un asunto nacional, con variadas implicaciones sociológicas y

⁸ ECO, U. (1993): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, p. 28.

políticas. Ese fue el tema de nuestro trabajo de investigación en los primeros años de doctorado. Pero, indudablemente, no se cerraba en sí mismo sino que, en ese mismo nivel nacional y social, se abrían nuevas incógnitas y vías de interpretación que se extendían hacia el pasado y el futuro. De esta manera, llegamos a la conclusión de que quizás mereciese la pena realizar el mismo tipo de investigación extendiéndolo a toda la edad contemporánea o, al menos, al periodo de ésta que no lindase directamente con nuestro presente. Ante un panorama temporal tan extenso se imponía el cambio de perspectiva, el desarrollo de unas estrategias de trabajo e indagación acordes con la extensión de los objetivos. La ausencia de bibliografía también animaba a este tipo de acercamiento panorámico: se trataba de dibujar, huyendo de toda soberbia, un marco general para el desarrollo de investigaciones posteriores más localizadas. Este marco, como todo trabajo científico, no aspira a ser definitivo sino que es, en el fondo, una propuesta que espera ser reafirmada, modificada o refutada en investigaciones sectoriales más detalladas.

Se apuntaba en un párrafo anterior que la delimitación del trabajo nacía de una necesidad personal. Ésta se encuentra también presente en la interdisciplinariedad que caracteriza el acercamiento a la materia. Así pues, el trabajo que se presenta es interdisciplinario por necesidad, por biografía. El autor, por su formación e intereses heterogéneos, ha tenido que esforzarse para realizar un acercamiento al hecho educativo-musical desde varios puntos de vista. Como consecuencia, en estas páginas se advertirán las ventajas y desventajas de la interdisciplinariedad, su capacidad de aportar perspectivas nuevas y, al mismo tiempo, la imprecisión y exigencia de sus límites científicos.

El concepto de interdisciplinariedad y la palabra misma tienen un origen relativamente reciente. Con anterioridad, no se requería tal idea pues la visión del mundo que aportaban las ciencias humanas era, de suyo, global. En nuestros días, sin embargo, se habla con insistencia de interdisciplinariedad. A mi juicio, la explicación de este fenómeno es bien sencilla: en el momento en el que la especialización ha alcanzado su desarrollo más extremo, parece echarse de menos la visión multilateral, más de conjunto, que, se cree, sólo puede conseguirse recurriendo a los distintos puntos de vista aportados por las diversas ramas del saber que se ocupan del hombre y su circunstancia. Hoy, la realidad se percibe como un sistema complejo en el que todo está en relación con todo y los acercamientos a ella que ignoren esta riqueza están condenados a dar una visión deformada de la misma. Sin embargo, pese a las declaraciones y las buenas

palabras, el desarrollo de las disciplinas, la organización de los estudios universitarios y la crisis de la educación humanista hacen de la interdisciplinariedad un fenómeno escaso y raro.

En la mezcla de disciplinas que van a encontrarse en este trabajo, destacan claramente dos: la Historia de la Educación y la Musicología. En realidad, por el tema escogido, estas investigaciones se situaron plenamente en el campo de la Historia de la Educación. Pero, la educación musical profesional, como otras especialidades educativas laterales que implican conocimientos fronterizos, no ha sido objeto de interés preferente en la Historia de la Educación en España. Además, el objetivo fue lograr un acercamiento no exclusivamente descriptivo, sino justificativo, explicativo, que se centrara en la materia de estudio, una materia viva como la música, con todo un complejo sistema de implicaciones socio-políticas y económicas.

El acercamiento musicológico es, por fuerza, también original. Se trata la música como proceso, proceso educativo, no como producto, partiendo de una amplia definición de música que pretende comprender todos los matices del fenómeno. En el marco de una musicología española que da aún la espalda a acercamientos que se salgan del positivismo más simple, nuestro acercamiento tiene rasgos novedosos de índole sociológica y política. En consecuencia, enmarcadas dentro de las dos disciplinas, estas páginas las aborda complementariamente y con libertad, en la consecución de sus objetivos.

En 1991, al traducir al español el *Compendio de Musicología* de Chailley, se encargó al profesor Fernández de la Cuesta la elaboración de un directorio bibliográfico que recogiese las aportaciones de la musicología española y sobre la música de España, descuidadas en el original francés. Para este trabajo se siguió el esquema de la obra original. Al llegar al capítulo titulado *Pedagogía y Educación Musical*, el apéndice español afirma sorprendentemente:

“La educación musical o más bien la enseñanza de la música en España durante los siglos pasados no presenta particularidad alguna digna de hacerse notar.”⁹

Lo cual no impide que, unas líneas más abajo se lea que “no existen monografías específicas sobre la enseñanza de la música en España en el curso de los siglos”¹⁰. Tras lo que se cita una mínima lista de artículos y apuntes biográficos sobre algunos autores

⁹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y MARTÍNEZ GIL, C. (1991): “Directorio bibliográfico de musicología española”, en CHAILLEY, J., dir.: *Compendio de Musicología*, Madrid, Alianza Música, p. 561.

¹⁰ Ibidem.

de métodos de enseñanza. Aquella bibliografía, de hace un poco más de una década, dejaba ver tanto la insignificancia de la investigación en asuntos de Historia de la Educación musical españoles como los prejuicios con los que, desde la musicología oficial, se miraban estos temas.

En realidad, en 1991 había una cierta literatura, ignorada en este directorio bibliográfico, que ya podía ser consultada. Se trataba de libros de investigación locales, dedicados a describir la historia de distintos conservatorios de España: así Joaquín Zamaçois había dedicado unas páginas a la Escuela Municipal de Música de Barcelona¹¹ en 1963; Manuel del Campo al Conservatorio de Málaga¹² en 1970; Eduardo López-Chavarri al de Valencia¹³ en 1979; José María de Mena, en 1984, al de Sevilla¹⁴. Junto a estas historias locales, con el mismo planteamiento pero distinguiéndose de ellas por la trascendencia nacional de la institución descrita, Federico Sopena había dedicado un libro al Real Conservatorio de Madrid¹⁵ en 1967. Pero la omisión de estas obras, ocupadas sobre todo en describir las anécdotas históricas de instituciones particulares, no es argumento suficiente para rebatir las ideas y creencias de Fernández de la Cuesta: no existían monografías sobre la educación musical en España y tampoco demasiada conciencia de su necesidad.

En los últimos años la situación no ha variado de manera sustancial. Aún así, se han registrado los primeros intentos de abordar el asunto de la educación musical profesional en España de manera global. El pionero en este campo fue el profesor Pérez Gutiérrez que, como historiador de la música preocupado por la pedagogía musical, abordó en diversos escritos un acercamiento general al tema. Pérez Gutiérrez, fundador, en 1988, y director hasta su muerte de la revista *Música y Educación*, tiene una serie de escritos póstumos en los que sintetiza su trabajo, condicionado por dos circunstancias: su voluntad de incidir directamente en la realidad educativo-musical española y la escasa utilización de fuentes primarias. En un artículo de 1994, divide la enseñanza musical profesional en España en tres etapas muy desiguales:

¹¹ ZAMACOIS, J. (1963): *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música de 1963*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.

¹² CAMPO, M. del (1970): *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga.

¹³ LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1979): *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia.

¹⁴ MENA, J. M. de (1984): *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Editorial Alpuerto.

¹⁵ SOPEÑA IBAÑEZ, F. (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

-Primera etapa o Romántica (de 1830 a 1965-70): que califica periodo de penuria y de miseria, “herencia del romanticismo en la que los estudios musicales son el lujo que solamente se pueden permitir las “hijas de papá”.(...) Los Conservatorios se debatían entre una penuria de medios, profesorado mal pagado y una despreocupación política que consideraba como un despilfarro el destinar dinero para música”¹⁶.

- Segunda etapa (de 1965 a 1990): en la que la educación quiere empezar a organizarse, al ver su retraso con el resto de Europa. El periodo se caracteriza también por la masificación del alumnado y la Ley de Educación de Villar Palasí, entrada de la enseñanza musical en la educación general. En el terreno de los conservatorios, a juicio de Pérez Gutiérrez, el Decreto de 1966 constituye el primer intento de organización moderna de las enseñanzas musicales profesionales.

- Tercera etapa o periodo Logse (a partir de 1990): por primera vez, según el autor, la música entra seriamente en la enseñanza general como cualquier otra materia y “la enseñanza profesional de la música se hace verdaderamente profesional”¹⁷.

Cuando en 1999 se edita el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, se encarga a Pérez Gutiérrez el artículo “Conservatorios”¹⁸, en lo que se refiere a España, que es el único que se ocupa de asuntos de educación musical profesional general. La voz se elabora a partir de las historias locales mencionadas anteriormente, la reglamentación básica sobre conservatorios y un artículo anterior del mismo autor¹⁹, publicado en 1993. La estructura de este escrito tiene dos partes fundamentales: de un lado, historias particulares, muy resumidas, de los diversos conservatorios; de otro, un recorrido sucinto por la legislación educativo-musical profesional del XX. Los dos aspectos no se relacionan en ningún momento e, independientes, no son capaces de ofrecer una visión de conjunto del proceso de creación del sistema de conservatorios en España²⁰. La acumulación de datos no

¹⁶ PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1994): “Breve reseña histórica sobre la Educación Musical en España”, en *Música y Educación*, año VII-1, núm. 17, abril, p. 22-23.

¹⁷ Ibidem, p. 21.

¹⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1999): “Conservatorios”, en CASARES RODICIO, E., dir.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 3, Madrid, SGAE.

¹⁹ PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1993): “Los Conservatorios españoles. Historia, reglamentación, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, en *Música y Educación*, año VI-3, núm. 15, octubre, p. 17-48.

²⁰ El índice del mencionado trabajo es el siguiente: 1. Antecedentes 2. Creación del Real Conservatorio María Cristina de Madrid 2.1. La segunda mitad del siglo XIX 2.2. El Siglo XX 3. El Liceo y la Escuela Municipal de Música de Barcelona 4. Los conservatorios de Valencia, Granada y Málaga 5. Los conservatorios de Bilbao, Oviedo, Alicante y Sevilla 6. Los conservatorios de San Sebastián, Navarra y Tenerife 7. Otros conservatorios 8. Estadística de centros, alumnado y profesorado 9. Reglamentaciones y planes de estudio de los conservatorios 9.1 El decreto de 1905 9.2 El reglamento del Conservatorio de

cristaliza en ninguna conclusión, en el dibujo de ninguna tendencia. Significativamente, la última entrada bibliográfica que se recoge es del año 1985.

Posteriormente, pese a la publicación de artículos que han abordado aspectos parciales de la historia de la formación del músico en España, no ha habido intentos de describir globalmente el proceso en periodos históricos prolongados. Sólo en la primera parte de la tesis doctoral de Sarget Ros²¹, que tiene como objeto un tema más concreto, se encuentra un acercamiento global diferente al anterior, aunque compartiendo muchos planteamientos básicos. A juicio de la autora, la historia de los Conservatorios en España se puede dividir en cuatro periodos²²:

1º. Etapa del Conservatorio de Madrid (1831-1905): “el Conservatorio de la capital es el único que posee el reconocimiento oficial de las enseñanzas musicales”²³.

2º. Etapa de Expansión (1905-1966): en la que “progresivamente se validan las enseñanzas de los Conservatorios de música de distintas provincias”²⁴.

3º. Etapa de Regulación (1966-1990): durante este periodo, “el Estado comienza a asumir bajo su tutela algunos de ellos”; en el terreno legislativo, “el decreto 2618/1966 será la primera normativa que regule el plan de estudios de los Conservatorios de Música en todo el territorio”²⁵.

4º. Etapa de Integración (a partir de 1990): a partir de la nueva disposición de la LOGSE, “la desvinculación del sistema educativo es reemplazada por la integración en el marco educativo general”²⁶.

Como veremos en el transcurso del trabajo, al basarse sólo en la legislación principal, las afirmaciones de Sarget Ros son, cuanto menos, matizables en varios de sus puntos. En todo caso, la investigación histórica española no parece haber ido más allá en este terreno, dejando aún un amplio campo para la indagación y el estudio.

Con este panorama, empezamos a trabajar marcándonos dos objetivos principales para nuestro trabajo:

Madrid de 1917 9.3. Reorganización y clasificación de 1942 9.4. Reglamento de 1966 9.5 Otras disposiciones oficiales 9.6. La LOGSE. El capítulo 8 de estadísticas se refiere a cifras de 1978.

²¹ SARGET ROS, M. Á. (2000): *Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: la Comunidad de Castilla-La Mancha*, Madrid, UNED, tesis doctoral inédita.

²² Esta división se realiza a partir “del análisis de las disposiciones legales que han reglamentado los Conservatorios de Música desde sus orígenes hasta la actualidad”. Ibidem, p.241.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, p. 242.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, 244.

1º.- Describir la intervención del Estado español en la formación del músico, durante la edad contemporánea. Las pesquisas comienzan con el final del siglo XVIII y principios del XIX, periodo en el que se opera la mutación social y política que abre la contemporaneidad, para finalizar en el momento histórico que consideramos como base de la situación actual, segunda mitad de los años cincuenta del XX.

2º.- Indagar en las razones de esa actividad estatal. Una vez descrita la intervención gubernamental, se pretende llegar más lejos y ofrecer algunas claves que nos ayuden a comprender los orígenes sociales e ideológicos de esas actuaciones, de la literatura legislativa y las partidas presupuestarias dedicadas a la formación del músico.

Junto con estas dos metas fundamentales, se trabajó teniendo presentes otros tres objetivos secundarios, que complementan y sitúan a los anteriores:

3º.- Comparar la intervención estatal en España con el marco europeo en el que se desenvuelve. Así podríamos evaluar el grado de retraso con el que los gobiernos de nuestro país abordaron los retos que la educación del músico les suponen a los Estados contemporáneos.

4º.- Enmarcar la actividad gubernamental en su momento histórico y político, tratando de encontrar relaciones de causa-efecto entre ellos.

5º.- Mostrar la interacción entre la actividad educativo-musical del Estado y la sociedad, tanto general como musical.

En las conclusiones de este trabajo, se tratará de ver en qué medida los cinco objetivos establecidos como punto de partida han podido ser cubiertos y cómo éstos se abren hacia nuevas cuestiones y planteamientos.

Como se dijo al principio, este trabajo puede ser calificado de tesis panorámica, con un acercamiento histórico-teórico al sujeto de estudio. Trata de un asunto puramente temporal, histórico, pero, en tanto que busca explicaciones de un problema abstracto, no disimula su punto de vista teórico, reflexivo, sobre los hechos descritos. En todo caso, la cuestión abstracta de la que se ocupa se desarrolla y modula en el tiempo, como todo fenómeno humano.

Según vimos en párrafos anteriores, si la literatura musicológica rigurosa es casi una novedad en España, la que trata en conjunto de temas considerados “lateralmente” musicales, como el de la educación musical, es prácticamente inexistente. De otro lado, la Historia de la Educación no se ha ocupado en demasía de aspectos educativos particulares, como las enseñanzas de las artes, dirigiendo especialmente sus estudios a la educación general. Por consiguiente, nuestro trabajo ha tenido que basarse en una

laboriosa búsqueda de fuentes primarias en archivos, legislación, prensa y revistas especializadas contemporáneas. Junto a las disposiciones legislativas y la documentación emanada de los distintos organismos gubernamentales, se creyó necesario completar la visión del proceso consultando la literatura periodística, general y específicamente musical, de los periodos estudiados. Esta tarea, dada la naturaleza del tema, es prácticamente inagotable y, en ningún caso, se ha agotado el terreno, dejando abiertas muchas posibilidades de profundización en trabajos sucesivos.

Las fuentes secundarias utilizadas han sido localizadas y consultadas en distintas bibliotecas de Sevilla y Madrid: Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de Filosofía y Psicología de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, Biblioteca de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, Biblioteca Pública “Infanta Elena” de Sevilla, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En cuanto a las fuentes primarias de archivo, hemos recurrido a la documentación existente en los siguientes centros: Archivo del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, Biblioteca-Archivo de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y Archivo “Manuel de Falla” de Granada.

Por su parte, las fuentes primarias periodísticas se han consultado en: Hemeroteca Municipal de Sevilla, Biblioteca de Fondo Antigo y Archivo de la Universidad de Sevilla, Hemeroteca Municipal de Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Biblioteca-Hemeroteca del Boletín Oficial del Estado de Madrid.

Hubiese sido imposible realizar esta investigación sin la consulta de las fuentes primarias conservadas en el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid. Esta documentación, inaccesible hasta la actualidad, está siendo progresivamente puesta al alcance de los investigadores y constituye una base fundamental para cualquier trabajo sobre educación musical española. Cuando todo el Archivo pueda ser consultado por los investigadores se aclararán muchas de las incógnitas y lagunas que aún permanecen.

Inexcusablemente, uno de los puntos que el trabajo debe tratar es el estudio de los diversos reglamentos con que el gobierno dotó al Conservatorio de Madrid y, por extensión, a los conservatorios dependientes o influidos por el capitalino. Frente a la posibilidad de analizar cada texto de manera distinta, independiente, se ha optado por someter a todas las disposiciones reglamentarias a un único tamiz o descriptor que permite una mejor comparación y un análisis más ordenado de los contenidos. La idea, tomada de Sarget Ros²⁷, se concreta en la siguiente estructura:

1º. Organización y funcionamiento:

- a) Órganos unipersonales de gobierno.
- b) Órganos colegiados.
- c) Requisitos de ingreso.
- d) Régimen de matriculación

2º. Currículo:

- a) Organización de las asignaturas y especialidades.
- b) Organización de los tiempos lectivos.
- c) Titulaciones.
- d) Régimen de exámenes.

3º. Profesorado:

- a) Categorías de profesorado.
- b) Requisitos de acceso.

A partir de estos puntos, se hace más sencilla la distinción y descripción de la evolución reglamentaria en los centros de educación musical profesional.

Nuestro trabajo se divide en tres apartados fundamentales: en el primero tratamos de ofrecer un panorama general de la formación del músico en el mundo contemporáneo; en el segundo, constituyendo el centro de gravedad de la investigación, exponemos la intervención del Estado español en la educación musical profesional, desde el reinado de Fernando VII hasta la mitad del periodo franquista; finalmente, en el tercero ofrecemos cinco líneas de interpretación que tratan de explicar las razones por las que los distintos gobiernos del periodo estudiado sostuvieron iniciativas para la formación del músico.

²⁷ Ibidem.

El primer apartado debe partir necesariamente de una definición de conservatorio. El conservatorio es la institución fundamental para la transmisión del saber musical en el mundo occidental, desde la desaparición del Antiguo Régimen hasta nuestros días. Sin embargo, como todo fenómeno en el tiempo, sólo podemos conocer en realidad lo que es un conservatorio haciendo la historia del mismo. Por consiguiente, dedicamos tres capítulos a describir la evolución de estos centros educativos: antes de 1790, en su periodo de apogeo clásico entre 1790 y 1945 y, finalmente, sus líneas de evolución tras la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, junto con esta división cronológica, en el interior de cada capítulo se realizan diversas divisiones geográficas del fenómeno que nos permiten acercarnos mejor a la diversidad de experiencias que contiene. Pese a tratarse de un apartado que, dada su naturaleza, se ha realizado enteramente con fuentes secundarias, se puede afirmar que contiene la primera exposición global del tema en nuestra lengua.

A la hora de escribir la historia de la intervención de los gobiernos de España en la formación del músico, hemos optado también por hacer una división cronológica. Dividimos el discurso en seis capítulos, precedidos de un capítulo cero, introductorio. Frente a la opción tomada por Pérez Gutiérrez y Sarget Ros²⁸ de utilizar como articulación temporal los hitos legislativos de conservatorios, se han seguido las divisiones cronológico-políticas ya establecidas en la Historia general, para acentuar así la relación entre las iniciativas educativo-musicales y los distintos gobiernos. Al mismo tiempo, se ha pretendido que los capítulos se ocupen de periodos temporalmente homogéneos, de entre quince y treinta y cinco años, para asegurar el equilibrio de las distintas partes. De esta manera, resultan seis divisiones: Fernando VII (1808-1833), Isabel II (1833-1868), Revolución y Restauración (1868-1898), Regeneración (1898-1923), Dictadura y República (1923-1939) y Nuevo Estado (1936-1956). El capítulo cero se ha dedicado a presentar brevemente la situación de la educación profesional del músico en el Antiguo Régimen, como base de las transformaciones posteriores.

Las razones de los límites cronológicos del trabajo están claras: en el reinado de Fernando VII, pese a todas las resistencias y calamidades, y quizás también por ellas, se da comienzo al trabajo de desmontaje de las estructuras sociales, políticas y culturales de la edad moderna; por el otro extremo, a partir de los cambios sociales que se producen en España a mediados de los años cincuenta del siglo XX, se ponen las bases

²⁸ Ver más arriba, páginas 28-30.

de la actual situación nacional. En el terreno de la educación musical profesional, ambas fechas son igualmente significativas: en los años fernandinos aparecen los primeros proyectos que integran la formación del músico en sistemas educativos modernos y el primer conservatorio financiado por el Estado del país; en el periodo medio del franquismo, comienzan a constituirse los elementos que, a través del decreto de conservatorios de 1966, determinarán la realidad musical nacional, legalmente, hasta 1990, con la aprobación de la LOGSE, y, en la práctica, hasta el día de hoy.

En el capítulo introductorio, dedicado a la situación de la educación musical profesional en la España del Antiguo Régimen, describimos tanto la Capilla Musical, institución formativa básica de aquel periodo que sería reemplazada por los modernos conservatorios, como las iniciativas renovadoras y modernizadoras que iban apareciendo tímidamente, prefigurando la nueva realidad.

Los tres apartados del capítulo de Fernando VII, dedicados respectivamente a las iniciativas educativo-musicales de afrancesados, liberales y absolutistas, muestran que la inquietud sobre el asunto de nuestro estudio era universal. Por otro lado, en este primer capítulo encontramos ya dos temas que serán importantes en el resto del discurso: la inclusión de la formación del artista músico en el sistema general de enseñanza y los avatares históricos del que será único centro de formación musical profesional sostenido por el Estado en el XIX, el Conservatorio de Madrid.

Para tratar el largo reinado isabelino se ha creído conveniente desarrollar por separado el periodo de la guerra civil y la mayoría de edad de la reina. En ambos casos, la estructura del trabajo ha sido la misma: tras estudiar la posición de la música en las distintas leyes y proyectos legislativos educativos que caracterizaron este momento fundacional del Estado liberal, se pasa a describir las vicisitudes de la única institución oficial de formación de músicos y, finalmente, se revisan los intentos e ideas encaminadas a expandir la actividad educativo-musical del gobierno fuera de Madrid, a crear una red nacional de centros de educación musical profesional.

En el capítulo siguiente, estudiamos en conjunto la Revolución de 1868 y la Restauración canovista. Aunque son evidentes las diferencias de los dos regímenes, hay suficiente coherencia y continuidad ideológica entre ambos como para que puedan ser tratados a la vez. En nuestro terreno, vemos como la septembrina supuso el establecimiento de las bases y los principios que habían de regir la educación musical profesional y su desarrollo en los años posteriores. La Restauración recoge ese legado y

lo expande en el primer, y en muchos aspectos, fracasado intento de ampliar la influencia real del Conservatorio matritense hacia el resto de las provincias españolas.

Tras constatar el nuevo protagonismo de la opinión pública y las nuevas demandas al Estado que caracterizan a la España regeneracionista, el capítulo cuarto se dedica a analizar los esfuerzos para poner al día la organización interna de los sistemas de formación musical profesional heredados del XIX y describe, pormenorizadamente, el origen de la red nacional de conservatorios surgida a partir del decreto de validez de estudios de 1905.

Desde el punto precedente arranca el capítulo quinto, narrando la expansión y consolidación de la red citada en dos direcciones: la creación o absorción por parte del Estado de un buen número de conservatorios y escuelas de música provinciales y la promulgación de disposiciones legales que tendían a la constitución de un cuerpo de funcionarios docentes con plazas en los anteriormente citados centros. La Dictadura primorriverista y la Segunda República, dos salidas diferentes para la crisis de la monarquía liberal-canovista, impulsarán decididamente la intervención del Estado en muchos aspectos del mundo musical. Además, la Segunda República abrirá un profundo e interesante debate sobre la formación del músico y la posición de los conservatorios que, descrito en las páginas del capítulo, será origen de proyectos llevados a la práctica en periodos posteriores.

El último capítulo de narración histórica está dedicado al Nuevo Estado nacido de la Guerra Civil. Un régimen político tan ideológicamente determinado transformará los términos del discurso sobre formación musical y, paradójicamente, dispondrá de la libertad suficiente para llevar a cabo proyectos de etapas anteriores, difíciles de poner en práctica en situaciones de normalidad. La organización centralizada y nacional de la red de conservatorios dependientes del Estado y la inmersión del sistema en la ideología y retórica del régimen, serán los temas del primer apartado del capítulo dedicado a los años 1939-1945, los de mayor ambición política en las ideas fascistas dominantes. El desarrollo histórico del franquismo, que va eliminando sus contenidos ideológicos más extremos, se relata en el segundo apartado con las políticas sobre educación musical del Ministerio Ruiz-Giménez y el establecimiento de las bases de nuestra realidad actual.

Tras la descripción de la actividad de los diferentes gobiernos de España en la formación del músico, el apartado tercero lo dedicamos a esbozar cinco líneas de interpretación que buscan justificar esta tarea gubernativa. Se parte de la hipótesis de que existen razones que explican todas las acciones del hombre y de las instituciones

emanadas de las comunidades humanas. Ningún acto es gratuito, todos responden a razones que pueden ser comprendidas y que, al comprenderlas, nos iluminan el significado profundo de la actividad analizada. Para encontrar las líneas de interpretación, las justificaciones de la intervención, no sólo hay que buscar en la literatura interpretativa contemporánea, que nos daría una visión tan sólo de las razones conscientes o de la propaganda oficial. Se trata de completar estas informaciones con literatura musical indirecta, de deducir, a partir de ella, algunas razones ocultas o ignoradas, por intrínsecas de la situación musical.

A partir de estas fuentes variadas, se han distinguido cinco razones principales. Estas razones no se excluyen y, en muchos aspectos se solapan y complementan. De otro lado, en el transcurrir histórico que cubre nuestro trabajo, estas cinco líneas de interpretación intervienen de modo variable, no siempre con la misma intensidad. Sin embargo, se puede afirmar que, pese a su influencia cambiante a lo largo del tiempo, ninguna de las líneas presentadas desaparece totalmente en los años de nuestro trabajo. En el apartado segundo de la tesis, el discurso histórico sobre la intervención estatal en la formación del músico, se evidencia la preeminencia de uno u otro razonamiento, según el periodo estudiado.

Las cinco líneas de interpretación, que se presentan en otros tantos capítulos independientes, son:

1.- Música como interés económico: la música constituye un sector económico considerable en una sociedad contemporánea y cualquier gobierno consciente debe promover y proteger esta industria nacional.

2.- Música como factor civilizador: las ideas sobre la música y la peculiar situación cultural y política de España en el XIX impulsa a los gobiernos a considerar la necesidad de fomentar la música y el mundo musical, como fuente de fuerzas civilizadoras y nexo de unión con los países destacados de Europa.

3.- Música como elemento de nacionalización: toda nación requiere la construcción de ciertos materiales e instituciones nacionalizadoras, entre las que la música ocupa un lugar destacado; un Estado responsable debe alentar y financiar los centros en los que se construyen estos significados culturales, en interés de su propia supervivencia.

4.- Música como vía de expansión para la mujer: en una sociedad en la que el papel de la mujer estaba drásticamente limitado, la música y las profesiones derivadas de la práctica musical suponían una posibilidad de desarrollo personal y profesional

femenino; pese a los límites de acceso existentes a ciertos sectores de la actividad musical, las mujeres artistas y profesoras o las que, sin dedicarse profesionalmente a ello, encontraron en la música una expansión intelectual y personal constituían un sector de la población que el gobierno debía atender.

5.- Mundo musical, prestigio y cambio social: dentro de la complejidad que encierra cualquier sociedad, el mundo musical constituye un subconjunto que interacciona con el resto, influyéndose y siendo influido por él. La música, como portadora de significados, tiene evidentes valores de legitimación para el poder y grandes posibilidades de ayudar a configurar conciencias colectivas por identificación o distinción. Las transformaciones sociales que conllevan los siglos XIX y XX, cambian la posición de la música en la sociedad: una nueva música, un nuevo marco social y unos irremediables cambios en la manera de educar a los profesionales, de transmitir el saber musical. La música de tradición culta occidental tuvo el peso suficiente en el mundo que la acoge, como para obligar al Estado a ocuparse directamente de adaptar y sostener sus sistemas de enseñanza y afrontar así los nuevos retos a la que la someten las sociedades burguesa y de masas.

Todos los capítulos finalizan con una recapitulación que resume las informaciones principales ofrecidas en el texto.

Terminamos nuestro trabajo con la elaboración de unas conclusiones que pretenden hacer balance de lo desarrollado en las páginas de la tesis y poner de manifiesto las ideas principales que de ella se desprenden. Tras ellas hemos incluido un Apéndice documental, las Fuentes principales y la Bibliografía utilizada. El Apéndice ha querido ser muy selectivo, presentando sólo documentos inéditos y fuentes periodísticas de difícil localización.

Para acabar esta introducción, creemos que, como en el transcurso de este trabajo van a aparecer con insistencia conceptos propios del lenguaje sociológico, convendría aclararlos desde el principio. Entendemos por grupo social el conjunto de individuos unidos entre ellos –y distinguidos de los demás- por relaciones sociales positivas y complementarias, encontrándose en un estado de interacción social. Los distintos grupos sociales, operando dentro de una misma sociedad compleja, se caracterizan por rasgos específicos: grado de existencia, intensidad de las relaciones, permanencia, cercanía al poder, motivos del agrupamiento... y, en lo que nos interesa fundamentalmente, la existencia de unos objetivos compartidos.

Así, la razón de ser del nacimiento y perpetuación de muchos grupos sociales es la necesidad de organizarse para la consecución de un fin común. Se puede formar y organizar un grupo social alrededor de los intereses superiores que se encuentran en el hecho social “acontecimiento musical”, en la complejidad y riqueza del fenómeno musical. Por consiguiente, cuando en el texto aparezca la expresión sociedad musical nos estaremos refiriendo al grupo social que, simplificando al máximo, se reúne alrededor de una de las tradiciones incluidas en el fenómeno complejo que es la música y tiene como objetivo su desarrollo y perpetuación. En todo caso, hay que señalar que un grupo socio-musical no se constituye solamente cuando un determinado conjunto de individuos se reúnen alrededor de una particular manera de pensamiento musical, es decir, proceden de un cierto estilo de pensamiento y sentimiento, sino que también, en un sentido más amplio, “cuando se asocian con ese estilo, independientemente de su origen”²⁹. La Sociología musical se ocupa de la productividad del grupo, de sus procedimientos de pertenencia, su moralidad, su vida, su dirección, su comportamiento, sus mecanismos de control, su trabajo, su pedagogía, su terapéutica, su modificación, sus medios de comunicación, su dinámica, sus conflictos...

Dentro de la sociedad musical, ya definida, existen agrupaciones menores, comunidades humanas que, trabajando sobre el mismo terreno, con idénticos intereses, se especializan por características propias. Al analizar estas unidades menores, nos servimos de un procedimiento sociológico que se ha venido a llamar análisis estructural-funcional. Se entiende por función “el tipo de acción que es posible dentro de una estructura dada”³⁰, por lo que la manera de analizar los fenómenos sociales es tratar de comprenderlos en su relación con un sistema determinado. Siguiendo este planteamiento, dentro de la sociedad musical, actuarían fundamentalmente dos subgrupos: productores y consumidores. A su vez, tanto entre los productores como entre los consumidores podría realizarse una taxonomía detallada, según componentes estructurales, tecnológicos o ideológicos, y muy compleja. Todos los subgrupos comparten, en su unidad como sociedad musical, los objetivos fundamentales de perpetuación y difusión. Como fuerza cuentan con el valor significativo del material musical y el peso que tiene en la sociedad humana completa. A lo largo de las páginas de nuestro trabajo, se descubrirá cómo la sociedad musical hará valer la fuerza

²⁹ SILBERMANN, A. (1968): *Les Principes de la Sociologie de la Musique*, Ginebra, Librairie Droz, p. 89.

³⁰ *Ibidem*, p. 124.

ideológica de la música para lograr que el Estado se implique e intervenga en la perpetuación de sus tradiciones, en la formación de sus músicos.

Queda finalmente hacer una advertencia: en las sociedades modernas y complejas como la que es objeto de nuestro análisis, coexisten varias sociedades musicales en el tiempo; sólo nos interesaremos por una de ellas, la que se organiza en torno a lo que podemos calificar como música culta occidental porque, en realidad, es la única con la potencia suficiente como para hacer intervenir al Estado en sus necesidades. Junto con la tradición culta occidental han convivido siempre expresiones musicales extraordinariamente vigorosas que se han calificado de folklóricas o populares. En la Sociedad de masas, el peso de estas músicas alternativas adquirirá un peso comercial e industrial apabullante. Sin embargo, en el juego de identidades e ideologías que desata todo discurso musical, las estrechas relaciones de la música culta occidental con las élites y el poder la hacen objeto único de un tipo de indagación como la que nos hemos propuesto. Como se ha podido entrever en esta introducción nuestro tema se abre necesariamente a una amplia red de connotaciones ideológicas, económicas, sociales e identitarias que trataremos de abordar.

I. LA FORMACIÓN DEL MÚSICO EN LA EUROPA CONTEMPORÁNEA

“De niño entré en vuestras clases; mi Espíritu estaba tan tierno que no supisteis entenderlo; y mi paso asombraba a las flores, pues creían ver a la Cebra artificial (tomada por la llegada de un ser simpático).

Y a pesar de mi extrema juventud y mi Agilidad deliciosa, con vuestra ininteligencia me hicisteis detestar el Arte grosero que enseñáis; por vuestra dureza inexplicable, me hicisteis despreciaros hace tiempo”

Erik Satie, Carta abierta al Conservatorio, en el margen del manuscrito de *Uspud*, 1892.³¹

La institución-clave: el conservatorio

Cualquier acercamiento a la formación del músico en la Europa contemporánea debe partir de la definición y estudio del Conservatorio, la institución educativa básica y peculiar del periodo. Escuelas en las que la música era una de las principales o la única materia de estudios, se pueden encontrar desde las capillas musicales de la Edad Media. Sin embargo, el concepto de conservatorio contemporáneo difiere del modelo medieval y moderno en muchos aspectos. Podemos señalar tres diferencias fundamentales:

1º) Ausencia de función litúrgica: aunque en algunos conservatorios tempranos los estudiantes participaban en las ceremonias religiosas, nunca fue ésa su ocupación principal.

2º) Formación musical general: en los conservatorios se recibía una educación musical general, no sólo encaminada a la música religiosa.

3º) Laicidad: los conservatorios debían rendir cuentas de su actividad ante laicos, de manera directa, ante gobernadores laicos, o indirecta, siendo parcialmente controlados por el Estado o las autoridades municipales.

Antes del nacimiento de los conservatorios y además de las escuelas mencionadas, los músicos solían recibir su formación en el ámbito familiar o a través de las tradicionales relaciones gremiales de maestro/ aprendiz. La institución social del aprendizaje –cuyos contratos se siguieron realizando en algunas regiones hasta las primeras décadas del siglo XX- tomaba normalmente a alumnos con ocho años que podía seguir siendo tutelados prácticamente por un familiar. Con una duración de tres a

³¹ SATIE, E. (1999): *Cuadernos de un mamífero*, edición de Ornella Volta, Barcelona, El Acantilado, p.159.

doce años, el acuerdo de aprendizaje entre el profesor y la familia del niño o incluía el pago los servicios docentes durante el periodo de estudios o un porcentaje de los ingresos del alumno en los comienzos de su carrera profesional: el maestro hacía las veces de mentor e incluso agente para el joven músico. Prácticas similares se daban con las niñas o muchachas, pero el contrato de aprendizaje era menos común que en los varones.

El establecimiento de compañías de ópera en las cortes y ciudades del siglo XVII, y el surgimiento de los conciertos públicos en el XVIII, incrementó la demanda de músicos por encima de lo que los sistemas tradicionales de formación podían proveer. Los primeros conservatorios italianos fueron orfanatos en los que las compañías de ópera buscaban proveerse de cantantes prometedores. Para familias humildes, formar a una hijo para “castrato” era una buena inversión. Estas primeras escuelas produjeron generaciones de compositores e intérpretes que, diseminados por todas las capitales europeas, hicieron de la ópera italiana el idioma musical internacional.

Otro impulso hacia la fundación de conservatorios fue la transformación de las ideas sobre la formación musical adecuada. La competencia entre los distintos centros musicales estimuló la erección de conservatorios que mejorasen la calidad musical en sus regiones. Los Conservatorios también servían como fuente de músicos para interpretaciones en domicilios y salones particulares, un sector creciente de la actividad musical.

El cierre de escuelas de música de monasterios e iglesias que comenzó en los últimos años del XVIII, dio lugar a una edad dorada de fundación de conservatorios. Con la separación de la Iglesia del Estado, los gobiernos y la iniciativa privada tomaron muchas de las funciones de educación musical que desarrollaban las instituciones religiosas. En París, Londres, Leipzig y otras ciudades los músicos se formaban para tomar parte en la vida musical de la sociedad burguesa. Sin embargo, la música religiosa seguía manteniendo un lugar destacado en el currículo de los conservatorios y el movimiento de reforma de la música eclesial animó posteriormente la creación de escuelas especializadas en la educación de músicos para el culto.

Los conservatorios respondieron a la creciente profesionalización de la vida musical en la última parte del siglo XIX distinguiendo la formación del profesional y del amateur. También dirigieron sus recursos para atender la demanda de músicos de orquesta bien formados, solistas instrumentales y cantantes de ópera. Al mismo tiempo,

existía una gran necesidad de profesores de música, particularmente de piano y canto, para cubrir las aspiraciones educativas de una creciente clase media. Muchos conservatorios se especializaron en la formación de “dilettanti” o mantuvieron cursos elementales junto a sus estructuras de estudio principales.

Durante los siglos XIX y XX, los conservatorios crecieron y se desarrollaron en el contexto de las reformas educativas generales que dieron como resultado un incremento de la diversidad del alumnado, la reducción o eliminación de las matrículas y una gran expansión de la oferta curricular. El gran número de mujeres que estudiaban en los primeros conservatorios –generalmente tantas como hombres, si no más– reflejaba, anticipándola, la expansión de la educación formal. Mientras la mayoría del profesorado era masculino, un grupo de mujeres pioneras alcanzó un puesto destacado como Clara Schumann en Frankfurt o la violinista Nobu Koda que comenzó a enseñar en el Conservatorio de Tokio en la década de los 80 del siglo XIX. Tanto el profesorado como el alumnado fueron internacionalizándose especialmente a partir de la Segunda Guerra Mundial.

La noción de conservatorios como “conservadores” de estilos musicales nacionales o regionales de interpretación o composición, se ha erosionado progresivamente frente a la internacionalización de la vida musical y el impulso de unificación de su pedagogía. Si el siglo XVIII estuvo dominado por los conservatorios italianos y el siglo XIX por los modelos franceses y alemanes, el siglo XX se caracterizó por unas circunstancias más eclécticas. Éstas se reflejan en la difusión de los conservatorios por Rusia y el este de Europa, España, Portugal, Países Bajos, Países Nórdicos, EEUU, los dominios ultramarinos británicos, América Latina y Asia.

I.1. Las raíces de un modelo: los conservatorios antes de 1790

Primeros conservatorios italianos

Los primeros conservatorios italianos no surgieron en el ámbito de instituciones eclesiásticas sino comunitarias. Su justificación teórica se encontraría en el rol social y educativo que tiene la música en el pensamiento humanista y que influyó los currículos de las escuelas y otras instituciones a finales del siglo XV. Esta visión, que parte de Platón, insiste en que la música debe ser enseñada junto con las otras disciplinas que

formaba parte del Trivium y el Quatrivium. Así los expresaba el humanista Alberti (1404-1472):

"Si tuviese un hijo, le enseñaría no sólo lengua e historia sino también música cantada e instrumental, junto con un curso completo de Geografía y Matemáticas."³²

Hay que hacer notar que en la cita precedente aparece la música considerada como saber práctico más que un estudio puramente teórico que era el que se realizaba en los estudios medievales.

En las escuelas de gramática protestantes fueron aplicadas estas ideas a partir de los horarios ideados por Melanchthon en 1528 que incluían una hora diaria dedicada a la música. Esta práctica fue ampliamente seguida al norte de los Alpes. Aunque en las escuelas católicas no fue prescrito tan específicamente, la música fue, con frecuencia, incluida en el currículo.

Aunque, al tratar de un proceso dinámico, no sea posible precisar la fecha, es incuestionable que la música llegó a ser la actividad predominante en algunas instituciones caritativas de Venecia y Nápoles entre el final del siglo XVI y primera mitad del XVII. Se trataba de orfanatos que se ocupaban de recoger niños indigentes y, en sus primeros años, su papel educativo era secundario. Las instituciones venecianas databan del siglo XIV y eran originalmente hospitales fundados para socorrer a enfermos e incapacitados; nacidos por la iniciativa de ciudadanos particulares, sus fondos estaban controlados por administradores³³. En Nápoles los promotores fueron cofradías cuyas dedicaciones eran variadas: enterrar a los muertos, distribuir limosnas o recoger a niños abandonados. Pero alrededor de 1600, las funciones docentes estaban firmemente establecidas y los profesores formaban parte ya de una plantilla más o menos estable. Esta plantilla incluía usualmente a un músico que enseñaba canto y proveía de música a la capilla de la institución. En los primeros años del siglo XVII, estos músicos no sobresalían especialmente, pero a mediados de siglo los miembros de la capilla de la catedral de San Marcos se encargaban ya de la música en los hospitales venecianos y, en Nápoles, varios compositores competentes se ocupaban de esa misma tarea.

En los conservatorios napolitanos se dieron cuenta los primeros de que la música podía ser una actividad provechosa. En Alemania, los profesores de música y sus

³² Citado en ARNOLD D. (2000): "Conservatories", en SADIE, S.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, p. 312.

³³ SAMUEL, H. E. (1986): "Conservatory", en RANDEL, D.M, ed.: *New Harvard Dictionary of Music*, Londres, Belknap Press, p. 196.

alumnos habían completado sus ingresos cantando en bodas y ocasiones festivas similares e, incluso, actuando en diversiones callejeras. Hacia 1600, los pupilos del *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* de Nápoles fueron animados de manera similar a "buscar limosnas para su propio mantenimiento y salir cantando letanías y *laudi spirituali*". Posteriormente se establecerían vínculos más formales con las celebraciones oficiales de la ciudad y eran también contratados en varias iglesias para los días festivos. Como ejemplo, en 1680, hay constancia registrada de que tomaron parte en más de 100 "*concerti*" y procesiones. En Venecia esto era menos común pero durante ese mismo periodo; aún así, los gobernadores del *Ospedale della Pietà* notificaban que la calidad de la música atraía a un mayor número de fieles en los días festivos y, en consecuencia, las colectas, legados y donaciones aumentaban paralelamente. Eso era especialmente significativo en Cuaresma: el cierre de los teatros y la música relativamente más severa en las iglesias permitía a los conservatorios ofrecer a un público ávido oratorios y otros complejos espectáculo musicales. Hacia 1700, las guías de Venecia incluían anuncios señalando los días en que tal música podía ser escuchada en las capillas de los conservatorios, incrementando aún más la audiencia con el público extranjero.

En respuesta a este incentivo financiero, los conservatorios de Nápoles y Venecia trataban de contratar a profesores especializados. El Conservatorio napolitano de *San Onofrio* añadió a su plantilla un profesor de violín y un maestro di capella a mediados del XVII, mientras que el *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* contrató profesores de cuerda *-magister lyrae-* y de instrumentos de viento metal *-magister buccinae-* así como dos de música general en la temprana fecha de 1633. En 1675, la misma institución, contrató a un castrato, dando comienzo a la tradición de emplear y formar a los eunucos, lo que les valió gran fama. Este desarrollo tuvo lugar algo más tardíamente en Venecia. Antonio Vivaldi, contratado alrededor de 1704, fue el primer profesor de violín con renombre.

Pese a las ventajas financieras que traían consigo estas actividades musicales, las instituciones encontraron considerables dificultades para cubrir sus necesidades, especialmente en cuanto mantenían sus responsabilidades como enfermerías y orfanatos. En contra de su propósito original, empezaron, en consecuencia, a admitir *convittori* o alumnos de pago³⁴. En Nápoles, el *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*

³⁴ Ibidem, p. 197.

cobraba por clases y manutención en 1667 y tuvo que aumentar su número de plazas, que era de 100, para atender la demanda. Como esos alumnos formaban ocasionalmente parte de la orquesta o del coro de la institución, lo que hacía llegar ingresos a las arcas del conservatorio, llegaron a solicitar y obtener reducciones en sus aportaciones. Hay testimonios para suponer que en las etapas en las que la admisión de huérfanos era difícil, los niños pobres entraron como alumnos de pago en la esperanza de obtener casi inmediatamente esta reducción. Aún así, existieron permanentemente dos clases de alumnos, especialmente en el siglo XVIII cuando la fama de los conservatorios llevaba a la nobleza extranjera a enviar a ellos a sus músicos jóvenes más prometedores.

Para hacer frente a la demanda de enseñanza, los conservatorios se organizaron más formalmente. El *maestro di capella* era contratado por su fama como compositor y gestor más que como profesor aunque también se ocupase de las asignaturas teóricas. Estaba auxiliado por un grupo de profesores que incluía a especialistas en cuerda, viento-madera, viento-metal y canto, alguno de ellos muy distinguido. Los profesores sólo enseñaban a los alumnos más avanzados, miembros del coro y de la orquesta, quienes a su vez se encargaban de los más jóvenes, obteniendo así ciertos privilegios.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, los conservatorios de Nápoles y Venecia tuvieron una enorme influencia en toda Europa. Entre sus *maestri* se encontraban renombrados compositores como Gasparini, Galuppi, Porpora, Locatelli, Bernasconi, Donatoni y Leo que viajaban frecuentemente al extranjero para producir sus óperas. Muchos de los cantantes de ópera de fama europea se habían educado en los conservatorios: los *castrati* solían proceder de Nápoles y célebres sopranos como Faustina Bordoni-Hasse eran educadas en Venecia, donde el *Conservatorio della Pietà*, una de las pocas escuelas femeninas, era especialmente conocido por sus cantantes. En Venecia fue costumbre que una orquesta formada por los 80 mejores alumnos de los cuatro conservatorios se reuniese para actuar en visitas de estado de monarcas extranjeros. Era una magnífica oportunidad para demostrar el nivel de las instituciones y atraer a estudiantes de fuera de las fronteras. La dominación de la música italiana en la Europa musical de aquellos años fue, en gran parte, debida a la eficiencia pedagógica de sus conservatorios.

El declive de los conservatorios llegó a finales del XVIII. En Nápoles se debió a la mala gestión económica y a eventuales fraudes financieros, al malestar del alumnado resultantes de la oposición de estudiantes gratuitos y de pago y a la pérdida del apoyo real. En Venecia, la decreciente prosperidad en los años finales de la República fue la

causa principal. El relato que hizo el viajero Charles Burney de las condiciones de los conservatorios en 1770, revela un desgraciado estado de cosas: hacinamiento sustancial, todos los alumnos estudiando en la misma habitación en Santa Maria di Loreto y, con demasiada frecuencia, interpretaciones musicales de baja calidad en las escuelas venecianas. A pesar de esta situación, Cimarosa, Zingarelli y Sacchini estuvieron entre los alumnos que los conservatorios produjeron en aquellos años, mientras algunos de los mejores músicos de Venecia seguían enseñando en *la Pietà* y en los *Incurabili*.

• ***El Ospedale della Pietà en tiempos de Vivaldi***³⁵

De los cuatro *ospedali* venecianos³⁶, fijaremos nuestra atención en el de la *Pietà* por dos razones: de una lado fue el que ganó entre sus contemporáneos más fama por su calidad musical; de otro, es el que está más detalladamente investigado ya que, en grandes periodos de la primera mitad del siglo XVIII, estuvo a él vinculado el compositor Antonio Vivaldi.

Fundado en 1346, en aquella época se localizaba en la *Riva degli Schiavoni*, frente a la isla de *San Giorgio Maggiore*, en el otro lado del Canal de San Marcos. Contaba con una capilla adjunta que fue reconstruida entre 1745 y 1760 y que aún se conserva convertida en iglesia de la *Pietà*. Se trataba de una institución subvencionada con fondos públicos de la República véneta y regida por un consejo de gobernadores nombrados por el Senado, con la característica especial de estar destinada exclusivamente a la atención social de muchachas necesitadas.

Si a mediados del XVII el número de atendidas oscilaba entre cuatrocientas y quinientas, en el momento histórico que nos ocupa se había alcanzado el millar de internas. Las muchachas se dividían en dos categorías: las *figlie di comun*, que recibían una educación general, y las *figlie di coro*, cuya formación era específicamente musical. Aunque no hay datos que nos permitan conocer el número de éstas últimas, tan alta fue su repercusión social que nos permite afirmar su primacía en la institución caritativa. Aunque la denominación de *figlie di coro* puede inducir a error, debemos saber que no todas las chicas clasificadas con ese nombre se encargaban de atender el servicio religioso de la capilla: según las regulaciones de 1745, sólo treinta y dos alumnas

³⁵ Seguimos la información ofrecida por TALBOT, M. (1990): *Vivaldi*, Madrid, Alianza, p. 32-37.

³⁶ *Ospedale della Pietà, Ospedaletto, Ospedale dei Mendicanti y Ospedale dei Incurabili*.

*attive*³⁷ actuaban ante el público y otras catorce, las llamadas *iniziante*, quedaban como auxiliares y suplentes. Esta disposición no era rígida y, según las necesidades de la música a interpretar o los adelantos de alguna *figlia di coro*, había variaciones de número y persona.

El mundo de las *figlie di coro* era muy variado y tendía a ser autosuficiente. Bajo la misma denominación se incluían a niñas que iniciaban su educación musical y mujeres maduras, músicos experimentados, principales responsables de las actuaciones públicas, la disciplina, organización y la mayor parte de la enseñanza. Como puede deducirse de lo afirmado, la enseñanza de los rudimentos teóricos, el canto y la ejecución instrumental³⁸ estaba organizada según una estructura piramidal, de manera que las más avanzadas enseñaban a las menos avanzadas, y éstas a las principiantes. La culminación de esta pirámide, las internas realmente expertas, que no se habían retirado al convento o al matrimonio en la edad madura, contaban con un cierto número de privilegios por su labor: podían tener alumnas particulares de fuera de la institución o tomar parte en actividades musicales fuera de la *Pietà* e incluso fuera de la ciudad de Venecia.

A la vista de esta estructura, los gestores de la institución consideraban a su reducido número de profesores y cuidadores de instrumentos como un mal necesario: se hacían indispensables cuando había que introducir nuevos instrumentos, se producía un descenso en la calidad de las interpretaciones o había que repararlos. Los contratos se realizaban por un año y sólo se renovaban si obtenían dos tercios de los votos de los gobernadores. En la primera mitad del siglo XVIII, fueron contratados, con diversos grados de continuidad, un maestro de violín o cello, otro de flauta u oboe, otro de canto, un profesor de *solfeggio* y dos cuidadores del órgano y los claves. Además existía la figura de *Maestro de Concerti*, primer violín y director de la orquesta, y *Maestro di Coro*, máximo responsable musical y compositor residente.

El inicio de la relación de Vivaldi con la *Pietà* puede fecharse en 1703, cuando el recientemente elegido *Maestro di Coro*, Francesco Gasparini, quiso mejorar la calidad los instrumentistas de cuerda y viento, y se incorporó al claustro de profesores

³⁷ Dieciocho cantantes, ocho instrumentistas de cuerda, dos organistas, dos solistas vocales y dos *maestre*, directoras para cada una de las secciones.

³⁸ La gama de instrumentos que se enseñaban en la *Pietà* era extraordinaria: clave, violín, cello, *viola d'amore*, laúd, tiorba, mandolina, flauta alemana, órgano, oboe, fagot, salterio, *chaluveau*, *viola all'inglese*... Excluidos los instrumentos de viento metal, considerados demasiado profanos y poco femeninos, las funciones musicales del hospital acrecentaban su interés público por ser un muestrario de rarezas organológicas.

como maestro de violín. Durante este primer periodo, “con toda probabilidad, era también *Maestro de Concerto* no oficial y dirigía ejecuciones orquestales, así como componía música instrumental tanto para consumo público como privado”³⁹.

Con la marcha de Gasparini en 1713, aunque Vivaldi nunca llegó a ocupar el cargo de *Maestro di Coro*, se encargó de soportar el peso mayor de las obligaciones compositivas de la institución. Pese a los múltiples viajes al extranjero y las varias veces que los gobernadores prescindieron de sus servicios, Antonio Vivaldi, nombrado *Maestro de Concerti* en 1716, vivió una fecunda relación con la *Pietà* que coincidió con la edad dorada de la cultura musical veneciana y sus *ospedali*. El paso de los años, la irrefrenable decadencia de la ciudad y los cambios sociales que se operaron en Europa harían desaparecer el mundo original y fecundo de estos primitivos conservatorio italianos.

La extensión de la idea a otros países

Las novedades que se fraguaron en Italia sirvieron de modelo y acicate para otras iniciativas por toda Europa. En Leipzig, se fundó una academia de canto privada en 1771. En Inglaterra, se habían promovido dos proyectos para la constitución de escuelas de música: uno de John Potter en 1762 y otro de Charles Burney, ideado tras el regreso de su viaje a Italia en 1774. En su *Sketch of a Plan for a Public Music School*, Burney postulaba una fundación a partir de los *foundling hospitals* (el equivalente inglés de los *ospedali* venecianos) siguiendo el modelo italiano, con dos clases: una para muchachas “principalmente de canto” y otra para chicos “con talento para la composición y la interpretación en diferentes instrumentos”. El curso básico habría durar siete años por lo que los alumnos no abandonarían la institución con más de 21. Los fondos provendrían de la actividad de los alumnos “individual o en conjunto, para actuaciones musicales en iglesias, oratorios y conciertos públicos y privados; así como en la atención a personas de rango en el país, a precios estables y fijados”. El plan estaba claramente basado en modelos napolitanos y la docencia se organiza de manera similar, con dos *maestri* y cuatro asistentes y señalando la preferencia a talentos nativos más que extranjeros. Nada de estos planes fue llevado a la práctica y debieron escribirse otros muchos proyectos antes de Inglaterra tuviera su primer conservatorio.

³⁹ TALBOT (1990): ob. cit., p. 52.

En Francia, la Iglesia era la principal institución de educación musical antes de los acontecimientos políticos y sociales de 1789. Más de 500 *maîtrises*, denominación francesa de las capillas musicales, escuelas corales asociadas a las principales catedrales e instituciones religiosas, existían antes de la revolución. Las debilidades de las *maîtrises* eran numerosas: sólo admitían estudiantes masculinos y su programa educativo, aunque variaba notablemente en contenido y calidad de una a otra, se centraba en el canto llano y, de manera excepcional, incluía rudimentos de contrapunto o enseñanza de instrumentos usados en el servicio religioso (serpentón, bajón, violoncello u órgano).

En los años anteriores a la revolución, la demanda de cantantes de ópera bien formados de ambos sexos dio un importante impulso a la reconsideración de la educación musical institucional en Francia. La *École Royale de Musique et de Déclamation*, dirigida por Gossec, se estableció un real decreto de 1784 como “una escuela en el estilo de los conservatorios de Italia”. Estaba completamente supeditada a la ópera y tuvo inicialmente 15 alumnos (ocho chicos y siete chicas) con un claustro formado por un director (Gossec), un profesor de canto (Piccini) e instructores de solfeo, declamación, gramática, “clavecín y acompañamiento”, baile y “armas”. Llegó a contar con un cuerpo docente de 16 maestros, pero nunca contó con más de 30 alumnos, casi todos discípulos particulares. No tuvo un gran éxito y sufrió muchas críticas por extravagante e incompetente pero supuso el primer intento de fundación de una academia nacional enteramente sostenida por fondos públicos. Se realizó un esfuerzo para reorganizarla en 1791 y, sorprendentemente, sobrevivió a los levantamientos políticos más o menos intacta hasta julio de 1795 como el primer intento para fundar una academia nacional enteramente financiada por fondos públicos.

I.2. La difusión de los conservatorios (1790-1945)

Transformaciones de un mundo y un modelo

Los revolucionarios cambios socio-políticos que se operaron en la transición del XVIII y XIX, tuvieron un paralelo en el plano de la educación musical profesional. La fundación de conservatorios entre 1793 y 1850 recondujo el centro de la autoridad política y cultural desde la Iglesia y la monarquía a nuevas asociaciones estatales y

privadas. El crecimiento de las ciudades y la toma del poder por parte de la burguesía rehicieron profundamente los fundamentos de la vida musical. El Conservatorio de París se constituyó rápidamente en modelo de las nuevas instituciones por el papel central que reservaba a la ópera y a la música instrumental junto con el inusitado apoyo gubernamental. Otros conservatorios de la misma época se establecieron y mantuvieron por iniciativa privada, aristocrática o burguesa: el sostenimiento estatal de las instituciones musicales no se generalizó hasta el siglo XX. Como pocas escuelas ofrecían un número amplio de especialidades, muchos de sus estudiantes carecían de la ambición de desarrollar una carrera profesional. De hecho, durante este periodo el término “conservatorio” designaba a una escuela de música tanto para amateurs como para futuros profesionales, reflejando así la extraordinaria expansión del mundo y cultura musicales. Los alumnos iniciaban sus estudios desde edades muy tempranas: el Conservatorio de París, por ejemplo, admitía alumnos a partir de los ocho años.

Durante todo el siglo XIX, la formación musical formal e informal coexistían. Los estudiantes con frecuencia se formaban privadamente con profesores fuera de sus conservatorios. Algunos conservatorios no eran más que puntos de encuentro entre profesores y alumnos, y no era infrecuente que músicos profesionales jóvenes – cantantes, en particular- alcanzaran sus éxitos profesionales tras brevísimos periodos de educación musical formal. La mayor parte de los solistas destacados carecieron de formación musical amplia hasta que la financiación pública de los centros permitió un número alto de matrículas gratuitas. Sólo después de 1945 llegó a ser esencial para los profesionales de la música el haber obtenido una educación musical formal.

No obstante, la idea de que los conservatorios principales preparaban a los cantantes e instrumentistas de más nivel sólo llegó a asumirse en las décadas centrales del siglo XX. El Conservatorio de París fue la excepción principal de esta regla, ya que desde el comienzo del siglo XIX se formaban en él los mejores instrumentistas de orquesta de la ciudad. El cambio de objetivo de los conservatorios, con la idea de formar a los músicos de mayor nivel, comenzó a finales del siglo XIX en ciudades como Leipzig, Colonia, Moscú o San Petersburgo y se estableció firmemente tras la Segunda Guerra Mundial con la proliferación de programas de educación musical estatales en todos los niveles de la enseñanza⁴⁰. Si la formación musical de niños y adolescentes se llevaba a cabo en escuelas especiales y clases informales, los

⁴⁰ SAMUEL (1986): ob. cit., p. 196.

conservatorios habían de ser estrictamente instituciones educativas con objetivos superiores. En este mismo proceso, sobre todo en el mundo anglosajón, las universidades llegaron a jugar un papel de creciente importancia en la educación musical. El establecimiento de escuelas musicales en las universidades participaba de una amplia corriente que elevaba la consideración y la calidad de la formación musical profesional.

Los Conservatorios difirieron grandemente en el énfasis relativo con el que miraban la música instrumental, vocal o pianística. El Conservatorio de París estuvo, en sus orígenes, centrado en la música instrumental pero, a partir de 1830, se reorientó hacia la ópera. El Conservatorio fundado en Viena por la *Gesellschaft der Musikfreunde* se esforzaba en preparar cantores para la interpretación de oratorios, mientras que el de Praga enfatizaba la formación de instrumentistas orquestales. La mayor parte de los conservatorios del siglo XIX incluían en sus currícula enseñanzas de Armonía, Contrapunto, Repentización y Educación auditiva, pero, hasta finales de siglo, pocos se ocupaban de la Composición y casi ninguno de Historia de la Música. Algunas instituciones, principalmente en Alemania y los EEUU, crearon también cátedras para la enseñanza de la Teoría musical. La actividad concertística generada por los conservatorios fue fundamental en el panorama musical de París, Bruselas, Londres y muchas otras ciudades.

La enseñanza del piano se convirtió en el centro de las actividades de los conservatorios durante la segunda mitad del siglo XIX, expansión imparable aún coincidiendo cronológicamente con el desarrollo de la moderna orquesta sinfónica. El desarrollo de los recitales de solista como nuevo tipo de concierto, en los que el piano solía ser la estrella, fue paralelo a la creciente importancia y renombre de profesores como Antón Rubinstein en San Petersburgo, Liszt en Ginebra y Weimar o Clara Schumann en Frankfurt. La omnipresencia del piano en las casas burguesas de clase media condujo a que los conservatorios se dedicasen a formar profesores de piano y pianistas amateurs. Los Conservatorios británicos se preocuparon especialmente en examinar y titular a los nuevos profesores; en Alemania y Francia, el desarrollo de métodos uniformes de pedagogía pianística fue el objetivo principal.

A finales del XIX y primeros del XX se alzaron voces que pedían el incremento de la calidad docente en los conservatorios. Algunas escuelas respondieron centrando sus esfuerzos en producir solistas y músicos orquestales y cameristas de excepción; otras optaron por cultivar niveles más altos de cultura musical. La enseñanza de la

Composición vino a ocupar un lugar central en el currículo y muchos conservatorios elegían a sus directores entre los compositores más destacados del momento. Los currícula llegaron a ser más variados y especializados para atender las demandas de formación; se establecieron nuevos programas en disciplinas como música contemporánea, música de cámara, música antigua, musicoterapia o tecnología musical. Nuevas escuelas, con innovadoras tendencias, rivalizaban con las instituciones tradicionales: en Londres, el *Royal College of Music* competía con la *Royal Academy of Music*; en París, la *Schola Cantorum* desafiaba al Conservatorio. Conservatorios diseñados para atender necesidades específicas de formación –organistas o instrumentistas de música antigua-, ampliaron el campo de oportunidades a disposición del joven músico.

Los conservatorios en la Europa latina

Con la invasión napoleónica de Italia en 1796, las condiciones políticas cambiaron tan radicalmente que la mayor parte de los conservatorios cerraron y, aunque algunos fueron reabiertos años después, no se logró recuperar la anterior estabilidad y fama. El cierre de los conventos ayudó a alterar la actividad de las fundaciones de caridad y forzó la reorganización de las escuelas de música. En París, la *École Royale de Musique et de Déclamation* fue reorganizada como una escuela musical más general centrada en el canto y la representación teatral. En 1792, Bernard Sarrette, capitán de la Guardia Nacional, fundó la *École de Musique de la Garde Nationale* para formar instrumentistas de viento que participasen en las grandiosas *fêtes* revolucionarias – rituales diseñados para la educación de las masas- y otras ceremonias cívicas, así como para expandir la música en los ejércitos de la república. En 1793, se cambió el nombre de esta nueva institución por el de *Institut National de Chant et Déclamation*.

Las críticas recibidas por los objetivos, métodos y organización de ambas escuelas produjeron un examen de sus proyectos y que, el 3 de agosto de 1795, la *Convention Nationale* estableciese el *Conservatoire National de Musique et Déclamation*, fundiendo ambas instituciones. La nueva escuela, gratuita para todos los alumnos calificados, es el resultado de las reformas educativas generales iniciadas en el periodo revolucionario. El Conservatorio de París tenía que ser un centro de formación musical práctica, como lo era el recientemente establecido *Conservatoire des Arts et*

Métiers, un centro intelectual para la formación de todos los ciudadanos franceses, al estilo del nuevo *Institut National des Sciences et des Arts*, y una institución que conservase la música de la nación francesa, como la Biblioteca Nacional hacía con la cultura literaria. Se proveyeron plazas de formación instrumental y vocal, se ofrecieron también cursos de Teoría, Composición e Historia de la Música y se crearon depósitos de instrumentos, partituras y libros musicales. El Conservatorio de París fue la primera institución de educación musical verdaderamente moderna, organizada a partir de una idea nacional, libre de propósitos caritativos y plenamente seglar. Pronto se convertirá en el modelo para todos los conservatorios de nueva creación occidentales.

Las discusiones revolucionarias conducían a asignarle dos funciones primordiales: proporcionar música para las ceremonias públicas, por lo que el profesorado de ser principalmente cantantes o personal de la ópera pasó a constituirse por una mayoría de instrumentistas de viento, con no menos de 19 profesores de clarinete y 12 de fagot; y, al mismo tiempo, debía ser una academia de enseñanza en la que todos los instrumentos usuales, canto, “*chant déclamé*” y habilidades en el teclado estuviesen incluidas.

Entre las innovaciones que aportaba el Conservatorio sobresalía la creación y diseminación de métodos uniformes de pedagogía musical, ordenados ya en 1796. Tanto el currículo como los sistemas de exámenes se establecieron oficialmente en detalle⁴¹. Se admitían alumnos entre ocho y trece años y sólo si tenían cualidades que pudiesen hacer pensar que progresarían. Estos alumnos se escogían en función de bases geográficas: seis por cada departamento de la república con el mismo número de chicas y de chicos. Debían progresar a través de tres niveles básicos, examinados en cada uno de ellos por inspectores, con exámenes intermedios a cargo de los profesores dos veces al año para comprobar el desarrollo del aprendizaje en cada nivel. El primer nivel se dedicaba principalmente al solfeo; el segundo se expandía hacia las variadas ramas del canto y interpretación instrumental; el tercero, ofrecía conocimientos teóricos, historia de la música y acompañamiento de cantantes así como destrezas superiores de interpretación, orientando a los alumnos en lo que debía ser su estudio principal o secundario. El horario estaba diseñado para asegurar lecciones regulares en un patrón de diez días como base y los alumnos debían estudiar un número fijado de horas⁴². Los

⁴¹ MONGRÉDIEN, J (1986): *La musique en France des lumières au romantisme (1789-1830)*, París, Flammarion, p.44.

⁴² *Ibidem*, p. 46.

métodos instrumentales y textos de Armonía se publicaban en la editorial que poseía el mismo Conservatorios hasta 1826, y posteriormente, en editoriales privadas. Estaba previsto que los padres acompañasen a sus hijas en las lecciones y varias disposiciones reglamentarias que contenían la expulsión por “la manifestación de principios anti-republicanos”.

Después de problemas iniciales, el modelo transformó la educación musical en Francia y, hacia 1806, el claustro comprendía más de 40 profesores, incluyendo a los administradores, con por encima de 400 alumnos. El profesorado era de lo más distinguido, incluyendo figuras como Gossec, Méhul, Cherubini y Boieldieu, mientras que los estudiantes ocupaban importantes puestos en la capilla imperial y en los teatros de ópera. En 1811 se erigió un nuevo edificio con sala de conciertos y, aunque, hubo cambios de personal tras la caída del régimen napoleónico, la institución sobrevivió para dominar el mundo musical francés hasta los años finales del siglo XIX.

La expansión de la esfera de influencia del Conservatorio de París fue acompañada por una ampliación del currículo y una mejora de sus condiciones materiales⁴³. Bajo la dirección de Cherubini (1822-1842), el piano alcanzó una posición privilegiada en el plano interpretativo y como instrumento pedagógico en las clases de canto y armonía. Como los instrumentos de orquesta cambiaban y las mismas orquestas crecían en plantilla, se añadieron nuevas disciplinas como Arpa, Contrabajo, Trompeta, Trompa con pistones o Trombón. La *Société des Concerts*, fundada en 1828 en el seno del Conservatorio, se convirtió en uno de los conjuntos instrumentales más destacados de París y fue la base de la vida orquestal capitalina. En 1864 se inauguró un museo de instrumentos musicales.

El conservatorio extraía su claustro de profesores de las instituciones parisinas de música -teatros de ópera y orquestas- y, preparando a sus alumnos para llegar a formar parte de esas organizaciones, ejercía una gran influencia en toda la comunidad musical local. Esta circunstancia alimentó la sensación, durante largos periodos del siglo XIX, de que promovía actitudes artísticamente conservadoras contra lo que pusieron objeciones algunos alumnos: por ejemplo, el conflicto que mantuvo Berlioz con el director del establecimiento, Cherubini, y que afectó seriamente la difusión de sus obras. El resultado fue la tendencia a la fundación de organismo de enseñanza musical alternativos al sistema establecido, para proporcionar una educación musical

⁴³ CHASSAIN-DOLLIU, L. (1995): *Le Conservatoire de Paris, ou les voies de la création*, París, Gallimard, p. 12.

basada en un punto de vista diferente o para complementar la formación en algún campo determinado. Así, aunque el Conservatorio dominó la vida musical francesa hasta el final del XIX, su posición de preeminencia fue puesta en cuestión por una sucesión de conservatorios menores fuera del sistema⁴⁴.

La escuela fundada por Choron en 1817 se especializaba en el estudio y la interpretación de la música vocal antigua; cerró pronto cuando el gobierno retiró su apoyo en 1830 pero fue recuperada por Niedermeyer, quien compartía con Choron su preocupación por la música religiosa y la decadencia de las *maîtrises*. La Escuela Niedermeyer se convirtió en escuela general de música en 1895. Un año antes D'Indy, Bordes y Guilmant habían fundado la *Schola Cantorum* con un currículo orientado igualmente hacia la música sacra antigua. La *Schola* fue reconocida como escuela superior de música y se constituyó en serio rival del Conservatorio hasta después de la muerte de D'Indy en 1931. Otros importantes centros de educación musical en París fueron la *École Normale de Musique*, creada en 1919 bajo la dirección de Cortot, y el Conservatorio Americano de Fontainebleau, donde Nadia Boulanger formó a una generación de compositores ingleses y norteamericanos. Sin embargo, el alto grado de centralización de la vida musical francesa aseguró que el Conservatorio de París conservase su posición destacada: hacia 1930 era el centro de un sistema nacional de escuelas musicales que incluía 23 sucursales, 21 escuelas nacionales y 20 escuelas municipales.

El Conservatorio de París era sólo una parte de un grandioso esquema de las autoridades revolucionarias para instalar escuelas de música de tamaños diferentes por toda Francia y, en consecuencia, por todos los estados conquistados de Europa. Estas instituciones más pequeñas debían tener un claustro menor acorde con el tamaño y la importancia de la ciudad pero estaban esencialmente concebidas siguiendo el mismo modelo. Muchos proyectos se redactaron para extender el modelo del Conservatorio fuera de la capital, pero hasta 1826 las escuelas musicales ya existentes en Lille y Toulouse no se conectaron a la institución parisina como sucursales. Siguiendo el modelo francés se establecieron en Bruselas (1813) y Lieja (1826) centros de educación musical destacados. Bajo la dirección de Fétis (1833-1871), el Conservatorio Real de Bruselas se convirtió en el centro de la vida musical belga.

Aunque la corta vida del imperio napoleónico y las condiciones de guerra en la

⁴⁴ Ibidem, p. 19.

que éste se desarrolló impidieron la materialización del esquema de conservatorios imperial, las influencias de las ideas se difundieron emanadas desde París especialmente en Italia. Los planes para establecer una escuela de música dependiente de la Universidad de Turín quedaron en nada, pero en Milán una facultad fue establecida en un decreto de 1807 por el que el Ministerio de Interior trataba de adaptar a Italia las características de la institución parisina junto con la de los viejos conservatorios napolitanos. En Bolonia, una comisión de expertos procuró en 1797 crear un Instituto Nacional que contenía una academia de música como una de sus secciones, pero intereses personales retrasaron el proyecto hasta la aparición de una escuela de música a tiempo parcial en 1806 con un reducido número de profesores y asignaturas musicales. El escenario fue más propicio para estos intentos de reorganización después de la etapa napoleónica cuando nacieron o tomaron nueva estabilidad las escuelas de música. Entre ellas destacó el *Reggio Conservatorio di Musica* de Milán firmemente establecido en 1824. Su curriculum modifica el de París manteniendo su amplitud (incluso añadiendo el estudio de letras, historia y geografía a la vez que el de la música) y entre sus estudiantes convivían los de pago y los sostenidos por subvenciones estatales, viviendo en el establecimiento.

La unificación de Italia condujo a un resurgimiento de nuevas o remozadas instituciones: Florencia contó con un conservatorio en 1861, cuando estuvo en la ciudad la sede del gobierno; lo mismo pasó en Turín, en 1867, tras años de proyectos y discusiones; Venecia convirtió una pequeña escuela, aneja al teatro de La Fenice, en un conservatorio más completo en 1877; el mismo año, tras el definitivo establecimiento de la capital en Roma, la Academia de Santa Cecilia llegó a convertirse en el principal conservatorio de Italia⁴⁵. Estas instituciones fueron la base de una completa red nacional de escuelas de música, financiadas en su mayor parte por las autoridades locales y otras por los fondos nacionales, que quedó establecida en la última década del siglo XIX. Esta red, sometida a reorganizaciones periódicas, sigue básicamente existiendo y seguía el concepto adoptado por otros países centralizados como Francia, Alemania o Gran Bretaña.

⁴⁵ SAMUEL (1986): ob. cit., p. 196.

- **Francia 1900: un modelo de red nacional de conservatorios**

Es indudable de áreas de influencias culturales que recorrían la Europa del siglo XIX. Aunque es aventurado hacer afirmaciones tajantes, nadie duda de que existía una comunidad más estrecha, en el mundo cultural general, de las artes y de las costumbres, entre los países que podemos denominar latinos (Francia, Italia, España, Portugal). En esta zona, el polo de lanzamiento de ideas más poderoso fue indudablemente la ciudad de París con todo lo que ella significaba en el centralizado esquema nacional francés.

En el campo de la música y en el de la educación musical es evidente la fuerza de la influencia gala. Así, repasando ahora el modelo de red nacional de Conservatorios existente en Francia al comienzo del siglo XX, podremos cotejar después, en el desarrollo de nuestro trabajo, las similitudes y diferencias que se dieron en el caso particular español. Francia y su modelo de sistema de educación musical profesional nos servirá de referencia para calificar y juzgar lo realizado en nuestro país.

Orígenes

Desde los primeros momentos en que la revolución conmovió las bases del sistema político y social francés, y paralelamente a la iniciativa de creación del Conservatorio Nacional en París, existieron propuestas e ideas para formar un sistema educativo-musical laico en toda la nación que supliese las desaparecidas estructuras de capillas musicales y escolanías. El mismo Bernard Sarrette, primer director del Conservatorio revolucionario y figura clave de la educación musical de esos años, redactó un proyecto para crear una red de escuelas preparatorias por toda Francia que proveyesen de alumnos brillantes a la naciente institución parisina.

Hay que señalar que la iniciativa de Sarrete no fue la primera: anteriormente ya se habían presentado proyectos en este sentido como el del ciudadano Daunou, que incluía la constitución de doce escuelas, calificadas como especiales de música⁴⁶. Sin embargo, el plan del director revolucionario era más ambicioso: se pretendía crear 55 escuelas por toda Francia, divididas en tres grupos:

⁴⁶ PIERRE, C. (1895): *Bernard de Sarrette et les origines du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Paris, Librairie Delalain Frères, p. 54.

- Escuelas de primer grado: en número de 30, con un solo profesor de solfeo a cargo de quince alumnos.
- Escuelas de segundo grado: 15 en total, con cuatro profesores⁴⁷ y cuarenta plazas de alumnos
- Escuelas de tercer grado: las 10 restantes, que contarían con una plantilla de quince profesores⁴⁸ para educar a 120 alumnos.

El proyecto no salió adelante y la creación de centros de educación musical laica en provincias hubo de realizarse por medio de iniciativas locales.

Como una distinción fundamentalmente honorífica, el duque de Doudeauville concede el título de escuelas sucursales, por el decreto de 20 de diciembre de 1826, a las de Lille y Toulouse. Con anterioridad, ya había subvenciones del Ministerio del Interior para escuelas de música, como las recibidas, por ejemplo, por la de Lille desde 1816. El decreto de escuelas sucursales no reconocía más que el derecho a utilizar el título de sucursal y añadía:

“Les directeurs ou administrateurs de ce deux établissements correspondront avec le directeur de l'École Royale⁴⁹, et tiendront à sa disposition les élèves qui, désirant se vouer à la profession théâtrale, lui paraîtront susceptibles d'être appelés à Paris, pour y perfectionner leur éducation musicale et dramatique.”⁵⁰

El Régimen de Julio y el Segundo Imperio se encargaría de publicar un reglamento para las seis escuelas sucursales ya constituidas, instrucciones sobre la enseñanza y el reglamento de funcionamiento interno. Sin embargo, el presupuesto de subvención a estas entidades, aunque existente, era mínimo y nada organizado, de una cuantía de 22.600 francos.

Al principiar la década de los 80 del siglo XIX, se creó una comisión ministerial para realizar un informe sobre el estado de la enseñanza musical en provincias que

⁴⁷ Solfeo, Canto, Violín y Violoncello.

⁴⁸ Dos de Solfeo y de Canto, junto con uno para Clavecín, Armonía, Composición, Violín, Violoncello, Oboe, Flauta, Clarinete, Trompa, Fagot y Serpentón)

⁴⁹ Denominación que se utilizó durante la Restauración para el Conservatorio.

⁵⁰ “Los directores o administradores de estos dos establecimientos tendrá correspondencia con el Director de la Escuela Real, y tendrán a su disposición los alumnos que, queriendo dedicarse a la profesión teatral, le parecerán susceptible de ser llamados a París, para perfeccionar allí su educación musical y dramática” en MAURAT, E.: “L'enseignement de la musique en France et les Conservatoires de province”, en LAVIGNAC, A. y LAURENCIE, L. de la (1931): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, tomo 6, Paris, Librairie Delagrave, p. 3587.

determinaría la política francesa en este campo en las décadas siguientes⁵¹. En aquella comisión participaron, además de políticos, los compositores Ambroise Thomas y Charles Gounod. La visión que los comisionados dibujaron de la realidad educativo-musical provinciana era muy negativa: el número de escuelas se creía insuficientes y, las existentes, no cumplían los mínimos objetivos de dinamizar la vida teatral en las regiones y proveer con buenos alumnos al Conservatorio de París. Asimismo el informe advertía que el Estado, por la escasez de su aportación económica, no tenía demasiada autoridad en la organización de estas instituciones.

“... la situation générale est des plus précaires; sous peine de la voir s’aggraver encore, il est urgent de relever la dotation des sucursales. (...) Aucune de ces écoles n’est organisé de manière à pouvoir faire face aux besoins en vue desquels elle a été créée... (...) toutes... implorent l’assistance de l’État.”⁵²

El informe también abogaba por subvencionar algunas escolanías catedralicias, que acababan de perder su apoyo económico por la nueva política republicana con la Iglesia, argumentándolo por su interés histórico y su utilidad musical práctica.

Citando como autoridad los proyecto e ideas de Sarrette, el comisión finalizaba su comunicación afirmando rotundamente que la centralización de la enseñanza había de conducir a la descentralización del arte; creía indispensable unidad en la dirección y un fuerte control estatal, ejercido por inspectores competentes; preconiza la relación de las escuelas de provincia con el conservatorio parisino, su división en establecimientos de enseñanza primaria y secundaria y la reserva de una parte de los subvenciones para becas a los alumnos.

Este informe, como acabamos de señalar, coincidió con la supresión de los 300.000 francos que el presupuestos para cultos dedicaba a las escolanías. Aprovechando esta ocasión, se solicitó que la subvención suprimida se invirtiese en las escuelas musicales. Finalmente, se aprobó un presupuesto de 200.000 francos, se puso en marcha el sistema de inspectores, que cada año, según las necesidades y resultados

⁵¹ RÉGNIER, H. de (1883): *Rapport fait le 13 juin 1883 au nom de la comission chargée d’organiser l’enseignement musical*, Paris, Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-arts, Imprimerie Nationale.

⁵² “La situación general es de lo más precario; con riesgo de agravamiento, es urgente renovar la dotación de las sucursales (...) ninguna de estas escuelas se organiza de modo que pueda hacer frente a las necesidades por las que fueron creadas... (...) todas imploran la asistencia del Estado” en MAURAT, E.: “L’enseignement de la musique en France et les Conservatoires de province”, en LAVIGNAC, A. y LAURENCIE, L. de la (1931): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, tomo 6, Paris, Librairie Delagrave, p. 3589-3590.

de cada escuela, aprobaban el presupuesto, y se renovó toda la estructura de escuelas musicales en Francia.

Descripción

La red nacional de conservatorios existente en Francia al iniciarse el siglo XX, constaba de tres niveles fundamentales: el Conservatorio Nacional de París, las Escuelas Sucursales y las Escuelas Nacionales. Paralelamente, ejercían labores de formación musical otras instituciones que, sin bien no dependían directamente del Gobierno, solían tener cierta vinculación con el aparato del Estado: las Escuelas Municipales y las Escuelas Privadas.

A la cabeza del sistema se encontraba, indudablemente, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París. Éste se hallaba dividido en nueve secciones o departamentos:

- 1.- Solfeo y teoría musical.
- 2.- Armonía, Órgano, Contrapunto y fuga y Composición.
- 3.- Canto y Declamación lírica.
- 4.- Piano y Arpa.
- 5.- Instrumentos de arco.
- 6.- Instrumentos de viento.
- 7.- Clases de conjunto.
- 8.- Lectura en voz alta, Dicción y declamación dramática.
- 9.- Historia general de la música e Historia y literatura dramática.

Todos los alumnos accedían al centro por examen o concurso y el número de alumnos extranjeros estaba limitado. La enseñanza era absolutamente gratuita y solamente existían alumnos externos. En cuanto al régimen de estudios, afirma Dubois:

“La liberté la plus entière est laissée aux professeurs pour le choix et l’emploi des méthodes qu’ils leurs convient d’adopter. En cela, l’autorité n’intervient pas. Elle constate les résultats et fait des observations s’il y a lieu.

Le Conservatoire de Paris a toujours eu à se féliciter de ce régime de liberté, qui laisse à chaque professeur une large initiative et entretient ainsi una grande et bienfaisante émulation entre les diverses classes d’enseignement similaire.”⁵³

⁵³ “Los profesores gozan de la más completa libertad para elegir los métodos que les conviene. En esto, la autoridad no interviene. Constata los resultados y hace observaciones si ha lugar./ El Conservatorio de

Las Escuelas Sucursales surgieron en 1826 con su institución en Lille y Toulouse; se extendieron en 1841 a Marsella y Metz, en 1845 a Dijon, en 1846 Nantes, en 1874 a Lyon y en 1884 a Avignon. Desde 1884, tras el informe de la Comisión, coexistieron con las llamadas Escuelas Nacionales. Estas Escuelas Nacionales eran en realidad Escuelas Municipales patrocinadas, controladas y, generalmente, escasamente subvencionadas por el Gobierno. Si al principio de su constitución, la subvención gubernamental alcanzaba el 20 o 30 por ciento del presupuesto, con los años esa proporción se redujo.

Cuando una Escuela Nacional presenta un conjunto homogéneo de cursos y un nivel de estudios elevado, el Ministro, tras propuesta del inspector correspondiente, la declara Sucursal del Conservatorio. En realidad, esta relación con la institución parisina era puramente verbal, no obligaba a nada en la práctica educativa.

En todo caso, tanto en las Escuelas Sucursales como en las Nacionales, la subvención principal provenía de los fondos municipales y se completaba con otras del Gobierno y, en ocasiones, de la Prefectura. Cada año recibían la visita de un Inspector del Ministerio de Bellas Artes que informaba al Ministro de los adelantos y necesidades de cada una. Su dependencia jerárquica estaba clara, como explicaba perfectamente Constant Pierre en 1900:

“Les Écoles de musique succursales du Conservatoire et les Écoles nationales ne dépendent pas du Conservatoire national de Musique. Elles ressortissent directement du Ministère de l’Instruction publique et des Beux-Arts qui les fait inspecter périodiquement. Elles ont des règlements spéciaux approuvés par le Ministre et reçoivent une subvention proportionnée à leur importance.”⁵⁴

Sin embargo, la enseñanza, siempre gratuita, se modela partir de la del Conservatorio parisino en tanto lo permiten la calidad y el número de alumnos y profesores.

París siempre se felicitó de este régimen de libertad, que deja una amplia iniciativa a cada profesor y anima así una gran y bienhechora emulación entre las distintas clases de las mismas enseñanzas”, DUBOIS, T.: “L’enseignement musical”, en LAVIGNAC, A. y LAURENCIE, L. de la (1931): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, tomo 6, Paris, Librairie Delagrave, p. 3451.

⁵⁴ “Las escuelas de música sucursales del Conservatorio y las escuelas nacionales no dependen del Conservatorio nacional de música. Derivan directamente del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes que las inspecciona periódicamente. Tienen reglamentos especiales aprobados por el Ministros y reciben subvenciones proporcionales a su importancia”, PIERRE, C. (1900): *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale.

En 1884, tras el consejo contenido en el informe de la Comisión, algunas Escuelas fueron asimiladas a Escuelas Nacionales y comenzaron a recibir una subvención del estado. El nivel de calidad, según Dubois, de todas estas escuelas es “sensiblemente inferior al del Conservatorio de París”.

“En somme, il en est de la musique en France comme des autres arts: Paris absorbe tout, et malgré les efforts faits en vue de la décentralisation, celle-ci n'existe réellement pas à l'égal de ce qu'on voit par exemple en Allemagne, en Italie, et même en Belgique. Il est permis de le regretter.”⁵⁵

● **Escuelas musicales provinciales francesas subvencionadas por el Estado hasta 1900**⁵⁶

<u>Tipo de escuela</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Fecha de inicio</u>
Sucursal	Lille	20-XII-1826
Sucursal	Toulouse	20-XII-1826
Sucursal	Marsella	30-V-1841 ⁵⁷
Sucursal	Metz	16-VIII-1841 ⁵⁸
Sucursal	Dijon	15-III-1845
Sucursal	Nantes	1-IX-1846
Sucursal	Lyon	2-IV-1874
Sucursal	Avignon	29-III-1884 ⁵⁹
Sucursal	Nancy	29-III-1884
Sucursal	Rennes	29-III-1884
Sucursal	Le Havre	8-IV-1884 ⁶⁰
Sucursal	Perpignan	28-IV-1884 ⁶¹

⁵⁵ “En suma, pasa en la música en Francia como en las otras artes: París lo absorbe todo, y pese a los esfuerzos de descentralización, ésta no existe realmente como ocurre en Alemania, Italia e incluso en Bélgica. Podemos lamentarnos de ello.” DUBOIS, T.: “L'enseignement musical”, en LAVIGNAC, A. y LAURENCIE, L. de la (1931): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Segunda parte, tomo 6, Paris, Librairie Delagrave, p. 3452.

⁵⁶ Datos tomados de PIERRE, C. (1900): *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale.

⁵⁷ Renunció, por decisión del ayuntamiento, el 9 de septiembre de 1872; se restableció como sucursal, por decisión ministerial, el 14 de enero de 1876; volvió a renunciar, por acuerdo municipal, el 1 de febrero de 1878.

⁵⁸ Suprimida por la anexión tras la guerra franco-prusiana de 1871.

⁵⁹ Anulada el 10 de octubre de 1889.

⁶⁰ Anulada el 23 de enero de 1891.

⁶¹ Como escuela nacional. El 23 de diciembre de 1891 fue declarada sucursal.

Nacional	Douai	20-III-1884
Nacional	Le Mans	20-III-1884
Nacional	Nîmes	20-III-1884
Nacional	Digne	26-III-1884
Nacional	Aix	31-III-1884
Nacional	Chambéry	31-III-1884
Nacional	Caen	31-III-1884
Nacional	Valenciennes	31-III-1884
Nacional	Saint-Étienne	31-III-1884 ⁶²
Nacional	Roubaix	6-V-1884
Nacional	Boulogne-sur-Mer	10-VI-1884
Nacional	Bayona	12-VII-1884
Nacional	Saint-Omer	12-VII-1884
Nacional	Tours	19-I-1885
Nacional	Cette	5-XII-1885
Nacional	Angoulême	6-I-1887
Nacional	Montpellier	15-X-1889
Nacional	Amiens	22-I-1891
Nacional	Moulins	30-IX-1893
Escolanía	Moulins	7-IV-1884
Escolanía	Langres	15-VII-1884
Escolanía	Montpellier	17-VII-1884
Escolanía	Rodez	29-VII-1884
Escolanía	Nevers	26-VIII-1884
Escolanía	Reims	9-V-1885

Asimismo, florecían multitud de Escuelas Municipales de vida absolutamente autónoma con respecto al Estado central. Cuando éstas querían incorporarse a los beneficios del Estado, a petición de la autoridad municipal y previo informe de la inspección, se firmaba un convenio entre ambas administraciones que obligaba a las partes a cumplir los siguientes compromisos:

⁶² Anulada el 3 de febrero de 1891.

- Ayuntamiento: debía mantener la subvención presupuestada, proporcionar el local y enviar cada tres meses un estado de personal y alumnado, situación financiera y gastos.
- Estado: contribuía a la financiación del centro con una cantidad acordada entre ambos, aprobaba los presupuestos y el plan de estudios, propuestos previamente por la autoridad local. El Ministro nombraba al Director, presentado por el Prefecto con la opinión del Alcalde; el Prefecto nombraba a los profesores presentados por el Alcalde. Finalmente, la escuela se sometía al control de delegados ministeriales.

Además de las Municipales, en la Francia de 1900, existían otras escuelas libres o privadas, pujantes y muy prestigiosas, como la Escuela Niedermeyer con subvención estatal, en origen dedicada a la música religiosa o la Schola Cantorum fundada en 1896 también de orientación religiosa inicial y luego dedicada a todas las ramas de la música.

Este panorama rico y complejo, con todas las carencias que se puedan detectar, habría de ser el modelo latino que, se seguiría, quizás inconscientemente en España.

Los conservatorios en Centroeuropa

Orígenes y primeros modelos (1790-1843)

A finales del siglo XVIII el Racionalismo y la Ilustración propiciaron el declive de la música sacra y del estudio de la música en las *Lateinschulen* (Escuelas de gramática latina). En muchos lugares, las donaciones civiles para la financiación de la música religiosa desapareció pronto completamente. Esto, unido al cierre de muchos monasterios y la práctica abolición de los principados eclesiásticos en el proceso de secularización creciente entre 1803 y 1806, tuvo consecuencias de largo alcance en la educación musical. En muchos casos, las capillas de las cortes principescas y las casas nobiliarias habían formado sus propios músicos y, cuando fueron disueltas, desapareció otra base de la educación musical. Finalmente, aunque la vieja práctica gremial de formación de músicos en los *Stadtfeiferereien* no había terminado definitivamente, ya mostraba su incapacidad para colmar las exigencias que se encontraban en las músicas de los clásicos vieneses. La falta de cantantes jóvenes cualificados y músicos de orquesta era cada día más evidente. H. C. Koch, en su *Musikalisches Lexikon* de 1802,

describía los objetivos del Conservatorio de París y aprobaba enfáticamente la preocupación del Estado francés por la educación musical.

En 1808, un grupo de nobles bohemios fueron convocados para fundar “una sociedad que promoviese el arte musical en Bohemia”. La sociedad se constituyó en Praga en 1810 y cada miembro se comprometía a hacer una contribución anual mínima de 100 gulden. Inmediatamente fundaron el Conservatorio de Praga en 1811 y se designó a Dyonis Weber como director. El Conservatorio estaba claramente concebido como una escuela orquestal. Las variadas disciplinas –para todos los instrumentos de la orquesta- se diseñaron con ese propósito en mente, así como la duración del periodo formativo –seis años, divididos en dos niveles de tres años cada uno- y el modo en que el alumnado era seleccionado cada tres años: se buscaba equilibrar la composición del mismo para que una orquesta equilibrada estuviese siempre lista. Los alumnos extranjeros debían pagar 60 gulden anuales como matrícula; los bohemios tenían matrícula gratuita, con la obligación de participar en conciertos organizados por la sociedad o en casas particulares. Así, el Conservatorio fue para la nobleza bohemía una extensión o sustitución de las desaparecidas capillas musicales particulares⁶³. Como los alumnos ingresaban entre los diez y trece años, recibían también una educación general. Desde 1815, el Conservatorio tuvo una sección de canto y, a partir de 1826, un departamento específicamente de ópera; no se creó un departamento de piano hasta 1888. Queda así claro que el principal objetivo de este centro no era formar virtuosos o compositores sino músicos de orquesta.

Iniciativas similares en otras ciudades fundaron escuelas para cantantes, instrumentistas, músicos de iglesia y, posteriormente, compositores. Estaban financiadas por asociaciones musicales, bien nuevas sociedades de promoción musical creadas por las clases medias amantes de la música o, como en el caso de Praga, por la nobleza. Sólo ocasionalmente, cuando los conservatorios estaban relacionados con universidades o academias, los estados seguían el ejemplo francés y proporcionaban soporte económico: así hizo el gobierno bávaro con la *Akademisches Musikinstitut*, fundada por Joseph Fröhlich en Wuzburgo en 1804, dependiente del *Collegium Musicum* de la universidad; o Prusia con la *Akademisches Musikinstitut für Kirchenmusik*, nacida por la iniciativa de Zelter en Breslau (1815), Berlín (1822) y

⁶³ GESSELE C. M. (2000): “Conservatories”, en SADIE, S.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, p. 316.

Königsberg (1824)⁶⁴. La institución berlinesa tenía como objetivo formar tanto profesores como músicos de iglesia. Un *Meisterschule* para la enseñanza de la composición fue añadido en 1833: posteriormente, esta prestigiosa cátedra fue ocupada entre otros por Busoni, Schoenberg, Strauss y Pfitzner.

El florecimiento de la vida musical de las clases medias fomentó el crecimiento de los conservatorios en los primeros años del siglo XIX. En 1817, la *Gesellschaft der Musikfreunde*, creada cinco años antes en Viena, abrió una escuela de canto dirigida por Antonio Salieri para satisfacer la demanda de cantantes para los grandes oratorios. Las clases instrumentales se introdujeron a partir de 1819, empezando con la enseñanza del violín, después el violoncello y, finalmente, los otros instrumentos de la orquesta. Hacia 1834, el Conservatorio de Viena ya poseía un claustro completo y, significativamente, uno de sus propósitos declarados era “producir coros e instrumentistas de orquesta dignos”. Los libros de texto firmados por los profesores del Conservatorio de París estaban recomendados. Pronto se fundaron conservatorios en otras ciudades del imperio habsburgo: Graz en 1817, Innsbruck en 1819, Linz en 1823 y Klagenfurt en 1828. Posteriormente, nació el Conservatorio de Pest en 1840 y Brno en 1862. Todos ellos estaban financiados por sociedades musicales locales y a veces por asociaciones musicales eclesiásticas como en la ciudad episcopal de Passau en 1812. En Salzburgo, el *Mozarteum*, fundado en 1841, se desarrolló a partir del *Dommusikverein*.

La enseñanza del piano jugó un papel menor en la mayoría de estos primeros conservatorios. Los motivos de esta realidad no están sólo en la proliferación de escuelas de piano privadas –algunas de gran importancia como, por ejemplo, la de Joseph Proksch en Praga- sino también por la extendida utilización después de 1820 de sistemas de instrucción pianística como el de Logier. Regularmente, la Teoría musical se consideraba como disciplina auxiliar consistente en una introducción al bajo continuo y elementos de armonía, descritos con frecuencia como Composición. El estudio de la composición sólo se convirtió en el principal propósito de una institución musical en la *Musikschule* de Friedrich Schneider en Dessau (1829) y en la *Meisterschule* berlinesa mencionada más arriba. En la misma línea trabajaba la *Mozart-Stiftung*, establecida en Frankfurt en 1838, concediendo becas de estudio a jóvenes compositores.

El conservatorio más antiguo de Holanda fue fundado en 1826 por el rey Guillermo I en la ciudad de La Haya. En Rotterdam la iniciativa de crear un

⁶⁴ Ibidem.

conservatorio en 1844 vino de la *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*, una de las sociedades de promoción musical que también se encontraba en Amsterdam y otras ciudades del país.

El primer conservatorio suizo fue fundado en Ginebra en 1835 y atrajo a muchos estudiantes en sus primeros años al dar en él Franz Liszt cursos de piano.

El esplendor del modelo alemán (1843-1918)

Los Conservatorios fundados a mediados del siglo XIX diferían en muchos aspectos de las primeras *Musikschulen*. Podemos señalar en estas nuevas instituciones tres rasgos novedosos:

- A) El prestigio reconocido como compositores, teóricos o intérpretes de los encargados de la fundación, dirección o enseñanza en estos conservatorios⁶⁵.
- B) La dependencia menor de sociedades de promoción musical y su sostenimiento a través de su propio capital, subsidios cívicos o, en un menor número de casos, subvenciones estatales.
- C) Objetivos educativos más ambiciosos, yendo más allá de la pura transmisión artesanal de las técnicas musicales hacia una comprensión profundamente intelectual de los principios del arte.

La fundación más importante se produjo de este periodo tuvo lugar en Leipzig, donde Mendelssohn y el violinista David habían atraído a muchos alumnos privados que formaron el núcleo en la apertura del conservatorio en 1843. La preocupación fundamental de Mendelssohn al fundar el Conservatorio de Leipzig no era la formación de músicos jóvenes para orquestas, teatros de ópera o coros sino, como afirmaba en el prospecto de presentación de la institución el año de su fundación, proporcionar “educación musical superior tanto teórica como práctica: en todas las ramas de la música considerada como ciencia y como arte” y, más en concreto, crear compositores y solistas virtuosos. En consecuencia, los estudiantes ya no ingresaban en su infancia sino entre los catorce y diecisiete años: Theodor Kirchner, el primer alumno matriculado,

⁶⁵ Uno de los proyectos más sugerentes del periodo, que no llegó a realizarse según las ideas iniciales, fue la Akademie der Tonkunst planeada por Richard Wagner y Hans von Bülow para la ciudad de Munich en 1874. La institución abrió sus puertas dieciocho años después.

tenía diecinueve. El diseño de los planes de estudio permitía que los alumnos adquiriesen una sólida educación musical general: todos los estudiantes debían estudiar bajo cifrado, piano y canto, a la vez que formaban parte de clases de conjunto y actuaciones solistas. Se podía acceder a un amplio conjunto de enseñanzas teóricas que incluían composición, historia de la música, estética, lectura de partituras de orquesta, dirección e italiano. Con Mendelssohn, Schumann, Hauptmann y David, y más tarde, Gade, Moscheles, Joachim y Franz Brendel, Leipzig ofrecía un claustro de profesores de extraordinario nivel que atrajo a estudiantes de todo el mundo: de los 6.000 alumnos que pasaron por la institución en sus primeros cincuenta años, sólo 3.300 eran alemanes, 1.800 provenían de otras partes de Europa y 1.000 del resto del mundo. El Conservatorio no contó con orquesta propia hasta 1881, pero los ensayos y conciertos estaban a cargo de la Orquesta de la *Gewandhaus*, estrechamente conectada con el centro a nivel artístico y administrativo.

En años posteriores a la fundación sajona, nacieron conservatorios en muchas ciudades alemanas y centroeuropeas como Colonia (1845), Munich (1846), Berlín (1850, 1855, 1869), Estrasburgo (1855), Dresde (1856), Stuttgart (1857), Berna (1858), Lausana (1861), Basilea (1866), Weimar (1872), Hamburgo (1873), Budapest (1875), Zurich (1876), Frankfurt (1878, 1883), Brno (1882) y Karlsruhe (1884). El gran número de estudiantes que afluían a estos y otros centros de enseñanza musical pronto provocaron, en muchos casos, problemas de espacio y de financiación. Sólo unas pocas instituciones, como Munich, Wuzburgo o Karlsruhe, tenían generosas financiaciones estatales. Si las ciudades contribuían con alguna ayuda económica, era, por lo general, pequeña. En vista de esta situación y para aumentar los ingresos, los conservatorios abrieron sus puertas a los amateurs. Stuttgart tuvo un departamento dedicado a los diletantes desde el principio; en Karlsruhe se establecieron tres niveles, preparatorio, medio y superior. En 1884, Frankfurt inició un seminario en el que mujeres estudiantes daban clase a niños de ocho a doce años bajo la supervisión de profesores experimentados. Dos años más tarde, esta experiencia dio lugar a la *Vorschule* donde cualificadas mujeres ya graduadas intervenían como profesores auxiliares.

El método usual de enseñanza en los conservatorios, con los estudiantes agrupados en clases, comenzó a presentar numerosas dificultades. Una clase tenía dos lecciones de una hora semanales y el director determinaba el número de alumnos por clase. Así, con tres estudiantes por grupo la duración de la lección era de veinte minutos; a mayor número de alumnos menos tiempo. Era la práctica, un alumno podía

estar recibiendo lección durante toda la hora, mientras los demás solamente escuchaban. En 1847, Hauptmann desaprobaba este método para enseñar composición porque “dividía la lección en tantas partes como estudiantes”. En la enseñanza instrumental, consideraba que, por el contrario, la audición de las lecciones podía ser de utilidad pero se quejaba de la poca atención individual que recibían los alumnos en los conservatorios y del retraso que a los estudiantes brillantes causaban los menos dotados. Cincuenta años más tarde, Riemann centraba sus críticas en la “formación exclusiva para la práctica instrumental” en la mayoría de los conservatorios y en la falta de profundidad y disciplina del trabajo intelectual. Deseaba que los estudiantes fuesen introducidos en ciertos conceptos básicos de educación general y conocimiento histórico y estético.

El número de plazas gratuitas decreció considerablemente con el transcurso de los años y las tasas de matrícula variaban mucho de unos conservatorios a otros. En 1881, el Conservatorio de Karlsruhe cobraba 100 marcos para los estudios elementales, 200 para los medios y 300 los superiores; en Frankfurt, el precio era de 300 marcos en todas las clases. En centros más pequeños, las tasas variaban dependiendo de las materias estudiadas: en Wuzburgo desde los 40 a los 100 marcos y en Sondershausen de 150 a 200.

La mayor parte de los conservatorios se caracterizaban por un marcado sentido de la tradición y miraban con sospecha cualquier nuevo desarrollo del arte musical. El sentido primitivo de conservatorio, como lugar en el que se protegía a los huérfanos, fue reinterpretado pasando a significar que el programa artístico y educativo de los mismo estaba marcado por una tendencia conservadora. Se consideraba la música desde Bach a Beethoven como modelo para todos los tiempos y base comprobada y sólida de la educación musical. Otras tendencias modernas no podían ser ignoradas en las clases de piano u ópera pero, como afirma Scholz en un informe del curso 1883-1884 del Conservatorio de Frankfurt, “los alumnos deben formar su gusto y construir sus opiniones sobre las obras de Bach, Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven”.

• *Mendelssohn y la fundación del Conservatorio de Leipzig*⁶⁶

⁶⁶ Los datos se toman de BARBEDETTE, H (1868): *Félix Mendelssohn. Sa vie et ses oeuvres*, París, Heugel et Cie.; ERSKINE, J. (1945): *Canción sin palabras. La vida de Félix Mendelssohn*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte; RADCLIFF, P.(1976): *Mendelssohn*, Londres, J. M. Dent & Sons.

La personalidad intelectual y humana de Felix Mendelssohn-Bartholdy parecía predestinarle para la fundación del Conservatorio de Leipzig, una iniciativa educativo-musical de enorme influencia y prestigio. Hijo de uno de las familias más destacadas de la alta burguesía intelectual judía berlinesa, fue educado en un ambiente de amor al conocimiento y a las artes por una serie de escogidos profesores privados. No obstante, tuvo un conocimiento directo de la enseñanza pública pues dedicó algunos años al estudio en la Universidad de Berlín y se doctoró en Filosofía en la de Leipzig en 1836. Como compositor cosmopolita conocía la situación musical en las principales ciudades europeas: París, Londres, Roma....

Al iniciar la década de 1840, Mendelssohn era un influyente personaje en la cultura musical alemana: organizador habitual de los Festivales del Alto Rin, era director de Conciertos de la *Gewandhaus* de Leipzig y pronto sería nombrado *Kapellmeister* del rey de Sajonia.

El impulso inicial para su proyecto institucional parece que vino de fuera de la capital sajona: el recién nombrado rey Federico Guillermo IV de Prusia, quiso reorganizar la Academia de Artes de Berlín, estableciendo cuatro secciones de pintura, escultura, arquitectura y música. Para dirigir esta última se pensó en nuestro compositor al que se le propuso a finales de 1840. Las relaciones de Mendelssohn con su ciudad estaban entretejidas de satisfacciones y fracasos. Parecía que ahora se le iba a dar el lugar que merecía y partió hacia la capital prusiana para atar los últimos cabos.

A pesar de haber redactado un esquema para la organización del Departamento de Música, Mendelssohn veía cómo la inercia burocrática y cierto desinterés por el asunto iba haciéndose más denso. Decepcionado, a finales de 1841, escribió a su amigo, el violinista Ferdinand David:

“El rey parece tener un plan para reorganizar la Academia de Arte; eso no se hará efectivo sin un cambio total de su actual forma en otra, a lo que no parecen estar preparados; (...) no espero mucho provecho para la música de la Academia, ni en su forma presente ni futura.”⁶⁷

De regreso a Leipzig, se retoma el proyecto en esa ciudad. Aprovechando la autorización que acababa de concederse para el establecimiento de una escuela de arte y ciencia, Mendelssohn escribe, el 8 de abril de 1840, una carta al Ministro del Interior de

⁶⁷ RADCLIFF, P. (1976): *Mendelssohn*, Londres, Dent & Sons, p. 44, la traducción del inglés es nuestra.

Sajonia para solicitar la creación de la escuela de música. En esta carta presenta un interesante razonamiento que aclara las ideas y proyectos del compositor berlinés:

“Habiéndose convertido la música en una fuerza importante, -no como mero pasatiempo o entrenamiento-, debe ser elevada a su verdadera categoría, como lo exigen nuestras necesidades culturales. Quienes consideren indispensable la superación de este arte, deben desear ansiosamente que sus futuras perspectivas en nuestro país descansen sobre sólidas bases.

Las circunstancias positivas, técnicas y materiales que prevalecen hoy, permiten la sustentación de un genuino sentido del arte y su futuro desarrollo, que tendrá doble importancia pero también una doble finalidad. Sólo una sólida base puede cumplir este propósito; y como la instrucción completa es el mejor modo de suscitar todas las formas de perfeccionamiento moral, ocurre lo mismo con la música. Si tuviéramos una buena academia de música –que comprendiera las diversas materias que la integran, sujetas a un plan pedagógico uniforme y de acuerdo con una sola finalidad ulterior- entonces los objetivos exclusivamente materiales, que tienen ¡ay! muchas preferencias entre nuestros artistas más influyentes, sin duda podrían ser reprimidos de modo eficaz.”⁶⁸

En su alegato en defensa de la constitución de la escuela, Mendelssohn expone cómo las antiguas instituciones de transmisión del saber musical no son ya válidas para el mundo moderno:

“La mera instrucción privada, que alguna vez logró dar buenos frutos al mundo, ya no puede ser considerada de provecho general. Antiguamente se podían encontrar estudiantes de diversos instrumentos en todas las clases sociales, en cambio, ahora la afición musical se ha limitado o está restringida principalmente al piano.

Estudiantes deseosos de obtener una formación musical completa, son siempre aquellos artistas vocacionales por excelencia, que nunca tienen suficientes medios para pagar lecciones privadas. (...) Un instituto público sería, en este momento, de la más vital importancia tanto para los profesores como para los estudiantes... ese plan de acción combinada desde un solo punto de vista y en procura de un solo objetivo será ventajoso y el mejor remedio contra la indiferencia y el aislamiento infecundo.”⁶⁹

Finalmente, el compositor resalta las ventajas de la capital sajona para albergar una institución de las características que tenía en mente, evidenciando su particular

⁶⁸ ERSKINE, J. (1945): *Canción sin palabras. La vida de Félix Mendelssohn*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, p. 111.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 112

visión profundamente humanista y social de la enseñanza musical y de la misma música:

“... Leipzig es el lugar más apropiado para implantar un organismo de esta naturaleza. La universidad es ya un centro local para los jóvenes intelectuales que tiene aspiraciones elevadas y ese centro de saber podría estar, en muchos aspectos, vinculado a la escuela de música... Leipzig por sus numerosos conciertos y oratorios, posee los medios de cultivar el gusto de sus jóvenes artistas en una extensión que muy pocas ciudades alemanas pueden ofrecer.”⁷⁰

Con un presupuesto de 20.000 táleros financiados íntegramente por la corona, y con la autorización de usar para las clases las instalaciones de la *Gewandhaus* cedidas por la corporación municipal en noviembre de 1842, el Conservatorio de Leipzig abrió sus puertas el 3 de abril de 1843. El claustro era muy reducido, con sólo cinco miembros pertenecientes al mundo musical local: Mendelssohn, director del centro, compartía con Robert Schumann las clases de composición y piano; Moritz Hauptmann, cantor de la *Thomasschule*, se encargaba de las de armonía y el contrapunto; Ferdinand David, primer violín de la orquesta de la *Gewandhaus*, enseñaba su instrumento; Karl Ferdinand Becker, organista titular de la *Nikolaikirche*, el suyo; finalmente, a Christian August Pohlenz, que había ocupado anteriormente el puesto de cantor en Santo Tomás, se le encargó de la clase de canto, pero falleció antes de iniciarse las clases. En 1846, el director convence a su amigo Ignaz Moscheles, pianista de fama europea, para que cambie su residencia londinense y se establezca en Leipzig para dar clase de piano.

Las clases eran de seis horas y el número de alumnos, reducido⁷¹. El éxito de la institución fue fulminante. En una carta a Moscheles, cuando éste aún no se había incorporado al claustro, Mendelssohn explica sus triunfos y problemas:

“Nuestra escuela de música comienza a marchar maravillosamente, todos los días el número de alumnos aumenta y las clases toman más importancia. Pero hay dos peligros contra los que debo luchar duramente. La dirección quiere ampliar; habla de alquilar, construir, mientras que, en mi opinión, en el primer periodo de diez años, las dos salas de las que disponemos, que pueden usarse simultáneamente, deben ser suficientes; además, todos los alumnos quieren componer pero, otra vez en mi opinión, se debe incidir en el estudio práctico, en la ejecución irreprochable, en el conocimiento

⁷⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁷¹ Como ejemplo, Mendelssohn tenía seis discípulos en sus clases de piano, que se celebraban dos días por semana. El berlinés sólo daba una clase de composición semanal.

perfecto de los buenos maestros: allí está todo lo que se puede enseñar, lo demás no se enseña, más bien es un don de Dios.”⁷²

Transformaciones de entreguerras (1918-1945)

El desarrollo de las instituciones de educación musical en los países de habla alemana se refleja en el cambio de denominaciones. Hasta los primeros años del siglo XIX, fueron llamadas en su mayor parte *Musikschulen*. El nombre de *Konservatorium* o *Conservatorium* fue ganando terreno después de 1843 y, a finales del XIX, se denominaron así a antiguas *Musikschulen*. Sin embargo, durante el siglo XX, la palabra *Konservatorium* se devaluó en Austria y Alemania y se utilizaba cada vez más para instituciones dedicadas a la educación musical no profesional. El Ministerio prusiano de Cultura, con el asesoramiento musical de Leo Kestenberg, fomentó esta tendencia en los años veinte: cuando reformaba la educación musical en las escuelas superiores, exigiendo exámenes nacionales a sus profesores de música, incitó a los principales conservatorios a adoptar la denominación de *Staatliche Hochschulen*. Esta tendencia continuó bajo el Tercer Reich, cuando los conservatorios en Frankfurt (1937) y Leipzig (1941) fueron designados *Hochschulen*. Tras 1945, se hicieron cambios similares tanto en la Alemania occidental como en la oriental. Para los planificadores educativos, los conservatorios eran reliquias de una época pasada que sólo podían sobrevivir adoptando el nivel universitario de las *Hochschulen* o siendo degradados a simples *Musikschulen* o escuelas de música. La educación musical profesional tenía que ser separada claramente de la de los amateurs.

El término *Konservatorium* se evitó normalmente en las instituciones creadas después de la Primera Guerra Mundial. Por ejemplo, la *Westfälische Hochschule für Musik*, fundada en 1919, se transformó en 1925 en la *Akademie für Bewegung, Sprache und Musik*. En 1927, trasladada a Essen como *Folkwang-Schule für Musik, Tanz und Sprachen*, fue una institución pionera en música moderna y danza, bajo la dirección de Rudolf Schulz-Dornburg y Kurt Joos. En muchos casos, no sólo se

⁷² La carta, fechada el 30 de abril de 1843, está tomada y traducida de BARBEDETTE, H. (1868): *Félix Mendelssohn. Sa vie et ses oeuvres*, París, Heugel et Cie., p.95.

cambiaba el término de *Konservatorium* sino todo el concepto de enseñanza, como en la *Schola Cantorum Basiliensis*, una academia para la música antigua fundada en 1933.

En 1919, el recién creado estado checoslovaco organizó conservatorios financiados por el erario público en Praga, Bratislava y Brno. Cuando se impuso el checo como única lengua de enseñanza en el anteriormente bilingüe conservatorio de Praga, una sociedad musical praguense creó la *Deutsche Akademie Für Musik und Darstellende Künste* en la ciudad bohemia, bajo la dirección de Zemlinsky, en 1922. El Conservatorio de Viena, sostenido por fondos públicos desde 1872, fue rebautizado como *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* en 1909, *Staatsakademie* en 1920 y *Reichshochschule* –como el *Mozarteum* de Salzburgo- en 1939, para volver a *Staatakademie* en 1945.

Los conservatorios en la Europa oriental

La educación musical profesional llegó tarde a Rusia. En el siglo XVIII se contrataban profesores de música extranjeros para dar clases a los hijos de los aristócratas y formar a los instrumentistas profesionales que habían de servir en las mansiones nobiliarias. A principios del siglo XIX también se implantaron clases de música en las universidades de Moscú y Kharkiv.

El Conservatorio de San Petersburgo abrió sus puertas oficialmente septiembre de 1862. La asociación que lo engendró, la Sociedad Musical Rusa, había ya organizado clases de música desde la primavera de 1860. El motor tanto de la Sociedad como del Conservatorio era el pianista y compositor Anton Rubinstein que quería establecer una vida musical en Rusia de alto nivel en la que los músicos disfrutasen de la misma consideración social y privilegios que otros artistas del país. Nada más comenzadas las clases en la Sociedad Musical, Rubinstein elevó al Ministerio de Educación un proyecto de escuela de música financiada por el Estado que fue rechazado con la consideración de que se trataba de algo innecesario. Entonces, Rubinstein buscó el apoyo de la Gran Duquesa Yelena Pavlovna, tía por matrimonio del Zar Alejandro II y amante de las artes, que ya le había ayudado en la creación de la Sociedad. Seis meses después de que le entregase un “Informe sobre la necesidad de abrir una escuela de música en San Petersburgo”, el gobierno dio la licencia para la apertura del primer conservatorio en Rusia, dependiente de la Sociedad Musical Rusa, bajo el patronato de la Gran Duquesa

y con una ayuda del Ministerio de la Corte Imperial.

El Conservatorio de San Petersburgo ofrecía instrucción en canto, interpretación al piano y todos los instrumentos de la orquesta, composición y estética e historia de la música. El programa académico se extendía durante seis cursos. Las clases de solfeo, piano, estética e historia de la música y literatura eran obligatorias para todos los alumnos, así como la participación en el coro del centro. Al avanzar los primeros estudiantes en su programa académico se añadieron al currículo nuevas clases de armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación y lectura de partituras de orquesta. También se ofrecían cursos de historia, literatura, geografía y lengua rusas y, para los alumnos a los que se juzgaba con una educación básica deficiente, de religión, matemáticas, lenguas (alemán e italiano) e historia y geografía universales. El currículo se completó en 1865 y, en diciembre de ese mismo año, los que empezaron sus clases bajo los auspicios de la Sociedad Musical, pudieron realizar sus exámenes finales. Siete de ellos –entre los que se encontraba Tchaikovsky- aprobaron y se les concedió el título de “artista libre”, un privilegio legal especial que declaraba exento a su propietario del servicio militar y de los impuestos municipales. Rubinstein permaneció al frente del Conservatorio y de la Sociedad Musical hasta 1867, estableciendo y manteniendo los más altos niveles de exigencia durante todo su mandato.

Mientras tanto, Nikolay Rubinstein, hermano Anton, había establecido en 1860 una extensión de la Sociedad Musical Rusa en Moscú. En ella se dieron desde un primer momento clases y, en diciembre de 1865, recibió el permiso de abrir un segundo conservatorio con Nikolay Rubinstein como director. El Conservatorio de Moscú abrió oficialmente sus puertas en septiembre de 1866, contando en su claustro con el joven Tchaikovsky como profesor de composición y jefe del departamento de teoría: el objetivo de Anton Rubinstein empezaba a cumplirse porque Rusia había comenzado la producción de profesionales y profesores del más alto nivel. De la misma manera que en San Petersburgo y Moscú, otras ciudades del Imperio Ruso contaron con escuelas de música antes de la revolución bolchevique. En Kiev, por ejemplo, los conciertos de la Sociedad Musical Rusa comenzaron en 1863 y las clases de música en 1868; un instituto musical las sucedió en 1883 y un conservatorio en 1913. También se establecieron conservatorios en Saratov (1912), Odessa (1913), Kharkiv (1917) y Tbilisi (1918). Todos salvo el último se construyeron sobre instituciones bien asentadas: básicamente fueron promovidos por escuelas o institutos musicales –*uchilishche*- posteriormente transformadas en conservatorios. Con el objetivo de poner la educación

musical al alcance de todos, se fundaron la Escuela Libre de Música –en 1862, por Balakirev y Lomakin- y el Conservatorio del Pueblo –en Moscú, tras la Revolución de 1905.

En 1866, tras el asesinato frustrado de Alejandro II a manos de un estudiante, la política educativa del gobierno se volvió mucho más conservadora. Aunque los conservatorios no estaban en el punto de mira de los responsables del Ministerio de Educación, Yelena Pavlovna quiso conformar una nueva dirección y transformar los centros en escuelas comerciales para instrumentistas. El sucesor de Rubinstein en San Petersburgo, Nikolay Zaremba, se resistió a las nuevas orientaciones de la patrona y fue forzado a abandonar su puesto en 1871. El nuevo responsable de la escuela, Mikhail Azanchevsky, tomó otra táctica, mostrándose formalmente de acuerdo con la Gran Duquesa pero haciendo muy poco por llevar a la práctica las ideas que ésta propugnaba. En el mismo verano en que prometió eliminar las clases más teóricas y concentrar la atención en las de interpretación, dio más vigor a la teoría y la composición contratando al un joven de 27 años, Nikolay Rimsky-Korsakov, como profesor de composición y orquestación. La maniobra de Azanchevsky también contrarrestaba eficazmente la hostilidad de Los Cinco, quienes “desde el principio habían dudado de la habilidad del conservatorio para formar artistas”⁷³, además de acercar al Conservatorio a un compositor que, tras suplir las carencias de su propia formación con un extraordinario programa de autoaprendizaje, llegó a ser uno de los pedagogos musicales rusos más destacados. Muchos de sus discípulos, entre los que se incluían a Arensky, Glazunov, Lyadov y Steinberg –profesor a su vez de Shostakovich-, se convirtieron en docentes de los conservatorios nacionales, basando frecuentemente sus enseñanzas en los libros de texto y métodos de Rimsky-Korsakov.

Después de la revolución bolchevique, el nuevo gobierno soviético nacionalizó los conservatorios designándolos Institutos Estatales de Aprendizaje Superior (decreto de 12 de julio de 1918). Se establecieron departamentos de postgrado en 1925 y la formación de musicólogos y teóricos, encargada en principio al Instituto Estatal para la Investigación Musical de Moscú fundado en 1921, pasó a los conservatorios. Al mismo tiempo, la reforma del currículo estableció tres especialidades –composición y musicología, interpretación y educación- en las que la mayor parte de las especialidades se impartían en cinco años. El nuevo currículo de teoría y composición, ideado por

⁷³ RIDENOUR, R. (1981): *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in 19th-Century Russia*, Nueva York, Ann Arbor, p.47.

Vladimir Scherbachyov, reflejaba un gran interés por la música y el pensamiento modernos. Los profesores más antiguos –incluido Glazunov, rector del Conservatorio de Leningrado desde 1928- se batieron en la defensa del viejo currículo. Pero ambos currículos, con sus partidarios, fueron pronto arrollados por la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, que tenía poco interés en extender la formación profesional del músico y la tradición artística culta, prefiriendo en su lugar canciones y marchas simples para el adoctrinamiento de las masas en la ideología del nuevo régimen. El Partido permitió a la Asociación de Músicos Proletarios controlar la educación musical entre 1929 y 1932: en este breve periodo, los niveles académicos descendieron precipitadamente. El caos provocado por las ideas de la asociación radical terminó en abril de 1932 con la disolución de todas las asociaciones proletarias artísticas y la vuelta, en palabras del comisario de educación de Stalin, “a la educación musical que lleva a la adquisición de la técnica musical y la asimilación de destrezas musicales”⁷⁴.

Con la formulación en 1934 por Andrey Zhadanov de los principios del Realismo socialista, que pedía que el arte reflejase “la realidad en su desarrollo revolucionario”, terminaron los fermentos culturales de los años veinte. En 1945, existían conservatorios en Riga (1919), Tallin (1919), Baku (1920), Yerevan (1923), Minsk (1924), Sverdlovsk (1934), Tashkent (1934), Lvov (1939), Alma-Ata (1944), Vilnius (1944) y Kazan (1945), con currícula y organización generalmente paralela a la de los Conservatorios de Leningrado y Moscú. Sin embargo, los Conservatorios de San Petersburgo y Moscú fueron trasladados lejos del frente en 1941 –el primero a Tashkent, y el segundo a Saratov-, y ambos regresaron a sus ciudades de origen en 1944. Después de la Segunda Guerra Mundial, las escuelas fueron duramente criticadas en las purgas culturales emprendidas por Zhadanov, espoleado por el mismo Stalin, pero las estructuras institucionales establecidas en los años veinte permanecieron intactas hasta 1991.

El movimiento de creación de conservatorios se difundió por el este de Europa en el XIX y principios del XX. El año 1816, en Varsovia, se fundó una escuela de canto y declamación siguiendo el modelo del Conservatorio de París. El promotor de esta iniciativa fue Józef Elsner que había sido profesor de Chopin. Tras el fracaso del movimiento revolucionario de 1830, el centro fue cerrado y se reabrió en 1861. Otros conservatorios surgieron en Lemberg y Cracovia. En Sofía, una escuela privada de

⁷⁴ HAAS, D. (1989): *Form and Line in the Music and Musical Thought of Leningrad 1917-1932*, University of Michigan, p. 29.

música se abrió en 1904, que pasó a ser controlada por el estado en 1908 para convertirse, en 1922, en la Academia Estatal Búlgara de Música. En Rumania, los conservatorios, unidos a las primeras universidades del país, se fundaron en Bucarest (1864) e Iasi (1860). El establecimiento del estado yugoslavo en 1918 condujo a la creación de conservatorios en Zagreb y Liubliana –que ya contaban con escuelas de música particulares desde hacía un siglo- y, más tarde, en Belgrado.

Los conservatorios en el mundo anglosajón

Los conservatorios británicos del siglo XIX y principios del XX sirvieron principalmente para atender la creciente demanda de instrucción pianística y vocal. Proporcionaron una formación sólida para la gran población de profesores y amateurs y desarrollaron sistemas de evaluación y titulación. Mientras tanto, sólo algunos intérpretes de alto nivel asistieron a sus aulas; antes de 1930, la mayoría de cantantes e instrumentistas recibían una formación informal en clases privadas o sistemas de aprendizaje premodernos⁷⁵. Los más destacados instrumentistas de viento se formaban usualmente en la *Military School of Music* en Kneller Hall, fundada en 1857: muchos de los que allí se graduaron ocuparon los atriles de las mejores orquestas. La principal contribución de los conservatorios londinenses –la *Royal Academy of Music* (1822), el *Royal College of Music* (1882), la *Guidhall School of Music* (1880) y el *Trinity College of Music* (1872)- consistió en proveer al mundo amateur y al de los profesores de música de niveles profesionales normalizados.

En 1822, tras algunas discusiones en los diarios, especialmente por el *Plan for the Foundation of an English Conservatory* de F. W. Horncastle publicado en el *Quarterly Magazine*, se creó un comité de caballeros londinenses para establecer una academia de música. Al año siguiente, se había recaudado suficiente dinero a través de suscripciones que la institución se inauguró con el nombre de *Royal Academy of Music* y un impresionantemente amplio claustro de profesores. La *Royal Academy*, que fue fundada por los mismos caballeros de la aristocracia que dirigían el *Concert of Ancient Music* y la *Royal Society of Musicians*, se diseñó para educar cantantes e instrumentistas que actuaran en el *King's Theatre* y para formar musicalmente a los descendientes de

⁷⁵ EHRLICH, C. (1985): *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford, Oxford University Press, p. 39.

las familias más distinguidas. Pese al inicial rechazo gubernamental para ayudar a paliar las dificultades financieras que surgieron enseguida, una cédula real le fue otorgada en 1830. Inicialmente, hasta 1853, hubo alumnos internos. En 1864, una subvención gubernamental de quinientas libras anuales la ayudó en una situación de empobrecimiento y la conservó como una institución nacional. Sin embargo, la imposibilidad de obtener subvenciones públicas o privadas de mayor cuantía obligó al comité gestor, en 1868, a reorientar la institución para servir las necesidades de profesores y público, alejándose de su primigenio objetivo aristocrático.

Los conservatorios de este periodo se financiaban casi completamente por las cuotas de matrículas y títulos de sus alumnos. La subvención gubernamental de quinientas libras anuales, concedida a la *Royal Academy*, se hizo extensiva a cada uno de los centros, comenzándose a recibirse en 1865 y permaneciendo invariable, sin ningún incremento, hasta después de la Segunda Guerra Mundial. La única fundación sustancialmente privada fue la de Lady Barber en la *Birmingham School of Music* en 1932. La circunstancia de que la mayoría de los estudiantes perteneciesen a familias pudientes y no ejerciesen la profesión musical sugiere el papel central que la música jugaba en la sociedad del momento.

La acomodación de las instituciones educativo-musicales y la necesidad de atender a nuevos requerimientos de formación fueron el acicate para la creación de centros alternativos⁷⁶. Los conservatorios atendían así a nuevas necesidades, especialmente las derivadas del renacimiento de la música sacra y coral, surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX. Así, el *Royal College of Organist* (1864) ofrecía formación profesional para músicos de iglesia y el *Tonic Sol-fa College* (1869) y la *Matthay School of Music* (1920) impartían cursos a profesores de los métodos de educación musical propios.

El monopolio de la *Royal Academy of Music* fue desafiado principalmente por una institución también orientada hacia la música religiosa, la *Church Society and College of Church Music*, fundada en 1872 por H. G. Bonavia Hunt. Tres años más tarde pasó a denominarse el *Trinity College of Music*. Esta institución difundió su influencia desarrollando de exámenes locales para calificar alumnos que no habían sido formados en el centro, no sólo en las principales ciudades de Gran Bretaña sino también en Sudáfrica, India, Ceilán y Australia. El *Trinity College* preparó profesores para las

⁷⁶ LONG, N. (1959): *Music in English Education*, Londres, Faber and Faber, p. 13.

sociedades corales de todo el mundo de influencia británica. Los lazos entre la universidad y el mundo de los conservatorios se iniciaron en 1902 con la fundación de la cátedra de música, administrada conjuntamente por el *Trinity College* y la Universidad de Londres.

La ampliación del rango social de los alumnos se evidenció en la creación de dos nuevas instituciones de formación musical inglesas⁷⁷. La *Guidhall School of Music*, que abrió sus puertas en 1880, fue el primer conservatorio en Inglaterra financiado con fondos municipales y pretendía ofrecer educación musical no sólo los que buscaban ser músicos profesionales sino también a los trabajadores londinenses. En otro sentido, la *National Training School of Music* fue diseñada para preparar a sus alumnos para la profesión pero mantenía 300 plazas gratuitas. En su inicio, en 1876, sus finanzas eran inadecuadas para cubrir ese objetivo y una campaña renovada para remediar este estado de cosas fue emprendida por el Príncipe de Gales. De esta iniciativa surgió la fundación, simple cambio de nombre, de la *Royal School of Music* en 1883 bajo la dirección de Sir George Grove.

La *Royal Academy of Music* y el *Royal College* tenían tradiciones y objetivos muy diferentes pero terminaron trabajando muy estrechamente en la evaluación y titulación de profesores y alumnos. El principal propósito que impulsó la creación del *Royal College* fue conseguir en Londres un conservatorio comparable con los de París o Berlín, pero la falta de independencia económica, que sólo un fuerte mecenazgo podía proporcionar, puso trabas a la consecución de este objetivo. El esfuerzo por modelar la institución siguiendo los ejemplos continentales se reflejó en los programas de los conciertos de alumnos, centrados en el canon austro-germánico, mientras la *Academy* ponía el acento en obras más recientes de autores británicos. Estas diferencias de orientación estética se desdibujaron con el tiempo y, hacia 1914, las composiciones de los alumnos de ambos sexos se interpretaron con más frecuencia. La *Society of Women Musicians* trabajaba activamente en ambos centros.

Durante este periodo, los currículos de ambas escuelas de música eran menos globales que lo que lo serían más tarde, en el siglo XX. Tras un año de estudio, se alcanzaba un certificado. En casos de mérito especial, el estudiante se vinculaba al conservatorio como asociado. El piano y el canto centraban la atención y era inusual que hubiese más de un profesor para cualquier instrumento de viento. Eran obligatorios

⁷⁷ EHRlich (1985): ob. cit., p. 43.

realizar estudios de Elementos de Música, Armonía y Contrapunto, así como, más tardíamente, de Composición. Las lecciones de Historia de la Música y las actividades de música de cámara u orquestal fueron opcionales hasta la Primera Guerra Mundial pero, hacia 1920, formaban ya parte del currículo establecido. Lo mismo ocurrió con los cursos de Dirección.

La evaluación y titulación de profesores tomó mayor importancia en el siglo XX. Casi todos los conservatorios realizaban exámenes para proporcionar títulos docentes. En 1889, la *Royal Academy* y el *Royal College* fundaron el *Associated Board of the Royal Schools of Music* con el propósito inicial de unificar las titulaciones del profesorado en Gran Bretaña y sus colonias, estableciendo un sistema general de exámenes contando con representaciones locales honorarias⁷⁸. En el curso 1911-1912, 7.453 centros participaron en el proceso de examen de 21.135 candidatos de los que, dado lo riguroso de la prueba, sólo consiguieron aprobar un tercio. El *Trinity College*, que llevó a cabo el programa de exámenes más amplio, trabajó para que se incluyesen a los profesores de música en el proyecto de ley, presentado al Parlamento en 1912, que ordenaba el registro obligatorio de todos los profesores.

Por otra parte, los conservatorios en Gran Bretaña pasaron de ser clases de música en instituciones culturales a mitad del siglo XIX, a escuelas comprensivas de música en el cambio de siglo y departamentos en universidades en los años treinta del siglo XX. La *Birmingham School of Music* (1859) creció en importancia bajo la dirección de Granville Bantock, su primer responsable asalariado a tiempo completo entre 1900 y 1934. El *Manchester College of Music* (1893), fundado por Charles Hallé y dirigido por Adolph Brodsky desde 1895 hasta 1929, atrajo a un inusual claustro de celebridades musicales como Egon Petri y Wilhem Backhaus. La *Royal Scottish Academy of Music and Drama* se remonta a los tiempos del *Glasgow Athenaeum* (1847) y se denominó originalmente *Athenaeum School of Music* (1890).

En los años treinta del siglo XX, al menguar el mercado de las clases particulares de música, los conservatorios comenzaron a centrar sus atención en la preparación de intérpretes de alto nivel: John Barbirolli y Mira Hess estudiaron en la *Royal Academy* y posteriormente formaron parte de su claustro, mientras que Leopold Stokowski fue alumno del *Royal College*. Después de la Segunda Guerra Mundial, este

⁷⁸ Ibidem, p. 49.

tipo de formación de élite se convirtió en el objetivo principal, especialmente cuando los programas gubernamentales financiaron la educación superior artística.

Los Estados Unidos no contaban con una capital cultural comparable a Londres y los primeros conservatorios norteamericanos se encuentran entre el amplio grupo de escuelas de música fundadas a mediados del siglo XIX, entre las que destacaban el *Peabody's Conservatory* de Baltimore (1857), el *Oberlin College Conservatory* en Ohio (1865) y el Conservatorio de Cincinnati (1867)⁷⁹. El conservatorio más grande del país, el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston (1867), representó un esfuerzo empresarial extraordinario para preparar profesores que expandiesen el mercado de músicos amateurs. En 1885, 4.570 alumnos, mayoritariamente mujeres, recibían lecciones de un claustro de cien profesores. Los estudiantes se alojaban en un amplio edificio de Franklin Square, gracias a la generosidad de la familia Jordan, propietaria de los mayores negocios de venta minorista de la ciudad.

En la última década del XIX, se intentó crear un Conservatorio Nacional de Música con fondos del gobierno. Aunque desarrollaba sus actividades en Nueva York, se tuvo la intención de trasladarla a Washington, pero desapareció tras tres prometedores años bajo la dirección de Antonin Dvorak. A finales del XIX, varias universidades privadas americanas –Harvard y Yale, especialmente–, establecieron currículos musicales bastante parecidos a los de los conservatorios⁸⁰. De hecho, Harvard imponía grados académicos a los titulados en el Conservatorio de Nueva Inglaterra hasta 1929. Importantes escuelas de música surgieron en universidades estatales como Michigan (1880), Indiana (1893) o Illinois (1895). Sin embargo, el mecenazgo privado continuó siendo la principal fuente de financiación de los conservatorios. Así, las tres mayores escuelas fundadas en los años veinte contaron con donaciones sin precedentes ni comparación con otros lugares del mundo; como consecuencia, la enseñanza era gratuita para la casi totalidad de sus alumnos.

En 1921, el magnate de las cámaras George Eastman donó doce millones de dólares para reestablecer un conservatorio ya existente en la Universidad de Rochester, en Nueva York. Aunque originalmente ideada para proporcionar educación general para músicos, la *Eastman School of Music* se convirtió en un centro destacado de formación de intérpretes. En Filadelfia, el *Curtis Institute* se estableció en 1924 con una donación de doce millones y medio de dólares aportada por el editor Cyrus H. K. Curtis y su hija

⁷⁹ “Education in the United States”, en RANDEL, D. M. (1986): *NHDM*, Londres, p. 277.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 278.

Mary Louise Curtis Bok. La señora Curtis fue la presidenta del instituto hasta su muerte en 1970 y, desde el principio, el claustro incluía a prominentes figuras del canto y la interpretación instrumental. También en 1924, la *Juilliard Graduate School* fue fundada en Nueva York, con una aportación de doce millones del magnate textil y banquero Augustus D. Juilliard. Concebido como instituto de postgrado para la formación de jóvenes músicos con talento en la actividad concertística, la escuela pronto necesitó un programa para no titulados y en 1926 adquirió el *Institute of Musical Arts*, creado en 1905, para formar la *Juilliard School of Music*⁸¹.

I.3. Líneas de desarrollo después de 1945

Tras la Segunda Guerra Mundial se inició en todo el mundo un proceso de renovación del sistema de conservatorios. Si con anterioridad los centros de formación musical se habían establecido siguiendo los líneas, relativamente homogéneas, marcadas por las instituciones de las grandes capitales europeas, ahora emergían modelos alternativos y heterogéneos. No existe un modelo único sino que conviven propuestas de origen, propósito, tamaño, y currículo diferente⁸². Este proceso, ya iniciado en décadas anteriores, acabaría materializándose completamente en años posteriores a los que marcan los límites temporales de nuestro trabajo. No obstante, apuntaremos aquí las tendencias internacionales que son contemporáneas del último periodo histórico que estudiamos en el caso español.

Así pues, podemos señalar siete líneas de desarrollo de los conservatorios en el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial:

- 1) Cambio de objetivos: mientras que tradicionalmente la preparación de instrumentistas y la búsqueda del virtuoso era el principal, y casi único, objetivo de los conservatorios, desde 1945 se puso el énfasis en impartir al alumno una completa educación musical que le preparase para un campo más amplio de actividades profesionales. Junto a las ya conocidas opciones de músico de orquesta o de iglesia, surgían nuevas necesidades y propuestas: jazz, música comercial, musicoterapia, gestión artística.... Las necesidades de personal docente cualificado, provocada por los cambios producidos con

⁸¹ Ibidem.

⁸² RITTERMAN, J. (2000): "Conservatories", en *NGDMM*, p. 320.

la inserción decidida de la música en la educación general, reformularon muchos aspectos de los currículos en los conservatorios.

- 2) Ampliación del currículo: como a finales del XIX, el currículo de los conservatorios se amplió considerablemente a partir de 1934. Los diseños curriculares se vieron influenciados por el reconocimiento de la variedad de carreras profesionales y las necesidades de especialización. Mientras que la mayor parte de los conservatorios tiene un currículo básico y común, hay cada vez más optatividad tanto en los años de licenciatura como en los de postgrado. Asignaturas antes no consideradas, reciben la aprobación académica y se abre el acceso a las aulas de músicas antiguas, músicas ajenas a la tradición clásica, instrumentos y prácticas no occidentales, asignaturas teóricas más abstractas... Como consecuencia de esta ampliación, se han aumentado considerablemente las horas de clases presenciales.
- 3) Fortalecimiento de las titulaciones: hasta finales del XX, los conservatorios británicos expedían diplomas de estudios a sus alumnos. Si bien algunos de estos diplomas era legalmente equivalente a una licenciatura, se optó por reemplazarlos, directamente, por grados académicos. Los cursos de postgrado de interpretación y composición han sido una realidad emergente. El mismo proceso se vivió en Francia donde los *premier prix* fueron reemplazados por títulos de licenciatura y en Estados Unidos, que contaba ya con una gran tradición en este aspecto, en donde se han desarrollado mucho el de *Doctor of Musical Arts* . El desarrollo de instituciones dedicadas a estudios de tercer grado es, por lo tanto, una característica distintiva de mundo musical posbélico.
- 4) Relación con los estados: la situación legal de algunas instituciones de dilatada tradición cambió como resultado de la revisión de los sistemas nacionales de educación musical. En este proceso, algunas destacadas instituciones europeas, anteriormente privadas o de titularidad municipal, pasaron a ser controladas o gestionadas por el Estado. Esta realidad pudo comprobarse en toda Europa: la Academia de Música y Arte Dramático de Praga fue reformada en 1946, como lo fueron la Academia de Música de

Budapest y la Real Academia Danesa de Música en 1948. En ciertos países, como Francia y Finlandia, el periodo posterior a la guerra significó el establecimiento de un sistema con dos niveles: una red de conservatorios regionales unidos por diversos modos a un número menor de instituciones nacionales superiores. Uno de los efectos de la definición del nuevo papel de los conservatorios, y su mayor profesionalización, fue el derivar la educación musical de nivel elemental, secundario y de adultos a otras instituciones. No obstante, en Gran Bretaña, Japón, Estados Unidos y Australia, las principales escuelas musicales han mantenido departamentos de educación preparatoria.

- 5) Relación con las universidades: las vinculaciones oficiales entre los conservatorios y las universidades se incrementaron en todo el siglo XX. Aunque la mayoría de los conservatorios fueron planeados como instituciones autónomas, otros nacieron derivados de universidades ya existentes. Tras el precedente australiano, donde el *Melba Conservatorium* (1895) y el *Elder Conservatorium* (1898) habían nacido de las universidades de Melbourne y Adelaida respectivamente, los centros norteamericanos se lanzaron a estrechar sus lazos con las comunidades universitarias. Al acabar el siglo XX, excepto el Curtis y la Juilliard, todos los grandes centros de educación musical de los Estados Unidos estaban asociados a universidades como departamentos especializados⁸³. Asimismo, universidades que, tradicionalmente habían incluido cursos de música con una orientación musicológica, incluyeron asignaturas de formación musical práctica en sus planes de estudio, contratando la docencia necesaria. En Gran Bretaña, excepción hecha del Royal College y la Royal Scottish Academy que pueden dispensar directamente sus títulos, todas las grandes instituciones educativo-musicales se asocian a universidades para validar sus estudios. Este incremento de las relaciones entre ambas instituciones desde 1945 ofrece a los estudiantes mayores oportunidades educativas pero, como contrapartida, quita la independencia necesaria para la que había sido uno de las cualidades del sistema de conservatorios, su relación con el mundo musical profesional. Aunque se corre el riesgo de que los futuros virtuosos tiendan a buscar

⁸³ "Education..." , en RANDEL, D. M. (1986): *NHDM*, Londres, p. 277.

enseñanza particular antes que afrontar un programa diseñado para discípulos de calidad media, al dedicar en el currículo de los estudios para la licenciatura sólo un tercio del tiempo a la actividad principal, insistiendo y poniendo el énfasis en estudios históricos y habilidades musicales generales.

- 6) Expansión mundial del modelo: desde 1945, el ya mundial sistema de conservatorios se extendió aún más por países y regiones que se incorporaban a la civilización europea. Así, en Oriente Próximo, se creó la *Rubin Academy of Music* de Tel-Aviv (1949) y la *Jerusalem Rubin Academy of Music and Dance* (1951); en Australia, el Conservatorio de Queensland (1957) y Tasmania (1965); en Asia, la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio (1949) o la Conservatorio Central de Pekín (1950). En países de gran tradición de conservatorios se crearon nuevos centros en zonas que habían sido anteriormente olvidadas: en Gales, el *Welsh College of Music and Drama* de Cardiff (1949) o la Escuela de Música de Rotterdam.

- 7) Internacionalización de alumnos y profesores: la internacionalización de la vida musical desde 1945 afectó a los conservatorios, tanto en la composición de los claustros como en la procedencia de los alumnos. Aunque los conservatorios prestigiosos del XIX eran polos de atracción para el alumnado del mundo entero, el número de extranjeros era relativamente pequeño. En el periodo de posguerra, los estudios en el extranjero fueron más comunes, especialmente en el nivel de postgrado. Los estilos nacionales de interpretación y composición, como la vida musical en general, reflejaron necesariamente este proceso de globalización estética y cultural.

RECAPITULACIÓN

I. La formación del músico en la Europa contemporánea

Frente a las escuelas musicales eclesiásticas, propias de la edad media y moderna, entendemos por conservatorio una institución educativa laica en la que la música es la materia de estudio única o básica. Antes del nacimiento de los conservatorios, junto con la labor de las escuelas catedralicias, la formación profesional

musical era realizada dentro de una estructura gremial, en la que no era infrecuentes los lazos familiares. La aparición de la actividad operística en el siglo XVII y concertística en el XVIII provocaron un aumento de la demanda que impulsó la creación de los conservatorios. El cierre de las escuelas eclesiásticas a finales del XVIII, por cuestiones políticas y sociales, será el espaldarazo definitivo de las nuevas instituciones.

El origen del movimiento de conservatorio se encuentra en Italia, concretamente en diversas instituciones caritativas de Nápoles y Venecia. Por influjo del pensamiento humanista, la música estaba incluida en el currículo educativo de estos orfanatos y sociedades benéficas. Pero, a finales del siglo XVI y principios del XVII, se convertirá en la actividad predominante, al descubrirse el provecho económico que de ella se extraía para las instituciones y el futuro profesional de los acogidos. Como consecuencia, se fueron incluyendo en las plantillas de los conservatorios más y más prestigiosos profesores de música. Posteriormente, las dificultades económicas crónicas de estas sociedades, obligaron a aceptar alumnos de pago que afluían de toda Europa, convocados por la fama europea de los docentes. Durante la primera mitad del siglo XVIII, se vivió la edad dorada de los conservatorios italianos: a través de los intérpretes y compositores formados en sus aulas, la influencia de la música italiana era universal. La decadencia de los centros vino provocada por los problemas económicos y el descenso de la calidad de su profesorado. La sociedad contemporánea, con su precedente, va a necesitar un modelo distinto para la formación de sus músicos.

En la segunda mitad del XVIII, animados por el éxito de los conservatorios italianos, surgieron por toda Europa proyectos similares. Para satisfacer las necesidades del espectáculo operístico, en 1784, se fundó por iniciativa real, en París, la *École Royale de Musique et de Déclamation* que fue el primer establecimiento de educación musical moderno, financiado enteramente por fondos públicos. Pese a los radicales cambios sociales y políticos que viviría Francia, la institución sobrevivió y, transformada profundamente, se convertiría en un modelo para el siglo XIX.

La Revolución francesa trajo nuevos vientos a la educación musical profesional: en 1792, se fundó la *École de Musique de la Garde Nationale*, diseñada para producir instrumentistas de viento, indispensables en las celebraciones y grandes fiestas republicanas. Tres años más tarde, se fundiría con la *École Royale*, para constituir el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. El Conservatorio de París será fruto de las reformas educativas revolucionarias y la primera escuela de música realmente moderna: nacida de una idea nacional, totalmente laica y sin restos de intenciones

caritativas. Aportará un gran número de novedades de organización entre las que destacan:

- 1) Importancia de la enseñanza instrumental: especialmente de los vientos.
- 2) Métodos de enseñanza uniformes y publicados por la propia institución.
- 3) Sistema de estudio y exámenes detallado.
- 4) Selección del alumnado por todo el país.

El Conservatorio se convirtió en el centro de la vida musical parisina. En oposición a su poder, nacerán, a lo largo del XIX, distintas escuelas privadas que pondrán el acento en la recuperación de la música religiosa: Escuela Choron, Escuela Niedermeyer, *Schola Cantorum*....

La idea napoleónica era convertir al Conservatorio de París en la cúspide de una sistema imperial de escuelas de música, diseminadas por toda la Europa conquistada, siguiendo su modelo. La peripecia histórica del estado napoleónico impidió la realización de estos planes, pero el modelo de conservatorio revolucionario estaba ya diseminado por todo el continente. Así, la semilla germinó en la fundación de los conservatorios de Bruselas (1813), Milán (1824) o Madrid (1830).

El primer director del Conservatorio parisino revolucionario, Bernard Sarrette, escribió un plan para la creación de 55 escuelas preparatorias, de varios niveles, por toda Francia. Este proyecto cayó en el olvido y será la iniciativa local la que desarrollará la enseñanza musical en las provincias francesas. A partir de 1826, se concede a algunos centros provinciales la distinción honorífica de escuelas sucursales, junto con una pequeña subvención y ciertas disposiciones legislativas ordenadoras de sus actividades. Pero en la década de los 80 del XIX, la situación de la formación del músico fuera de París es muy precaria y el Estado impulsó una nueva política para controlar y centralizar las actividades existentes. Para ello, aprueba un presupuesto extraordinario y transforma diversas escuelas municipales en nacionales, sin que pierdan su vinculación local. El calificativo de escuela sucursal se reservará para las nacionales más completas y prestigiosas. En cualquier caso, este esquema dependiente del Ministerio y sus inspectores no guarda relación alguna con el Conservatorio parisino.

Fuera de la Europa latina, los conservatorios se desarrollaron igualmente teniendo presente el modelo francés. Sin embargo, el origen de las iniciativas no siempre fue estatal. De esta manera, la fundación en 1811 del Conservatorio de Praga, respondió a las necesidades de la nobleza checa que deseaba extender o sustituir sus desaparecidas capillas musicales. Por eso, el énfasis se puso desde un principio en los

instrumentos de orquesta. El Conservatorio de Viena (1817), fruto de la voluntad de una asociación de amantes de la música, se orientaba decididamente a la formación de intérpretes para oratorios.

Hasta la mitad del XIX, el piano, el instrumento más difundido, aún ocupaba un puesto secundario en estas instituciones, por el gran papel desempeñado por academias particulares específicas y profesores a domicilio.

Los conservatorios fundados en el área germánica en la segunda mitad del XIX se caracterizaron por el prestigio de su dirección y su claustro, el sostenimiento mayoritario a través de capital propio y los ambiciosos objetivos musicales e intelectuales que los impulsaron. El centro que marcó el camino fue el Conservatorio de Leipzig, fundado en 1843 por el compositor Felix Mendelssohn, para proporcionar a sus estudiantes una completa educación superior: se quería crear artistas de categoría, tanto compositores como virtuosos. La fama de su director y sus profesores provocaron la afluencia de un importante alumnado internacional.

La necesidad de financiación y la fuerte competencia llevó a que los conservatorios alemanes decimonónicos abriesen sus puertas a los amateurs. El sistema de conservatorios favoreció, además, actitudes estéticamente conservadoras, respetuosas a la tradición musical canónica y que sospechaban de las innovaciones.

En Rusia, el movimiento de conservatorios fue animado por el compositor y pianista Anton Rubinstein y su Sociedad Musical Rusa. El objetivo declarado de Rubinstein era elevar la consideración social del músico y del mismo arte musical. Con el patrocinio real, en 1862, se inauguró el Conservatorio de San Petersburgo, dependiente de la Sociedad. Tres años después, nacería el de Moscú y, sucesivamente, en otras ciudades del Imperio.

La revolución soviética trajo consigo la nacionalización de todos los establecimientos en 1918, imprimiéndoles nuevas tendencias estéticas. Posteriormente, la deriva política revolucionaria los dejó en manos de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, en 1929; posteriormente, se giró a los postulados conservadores del Realismo socialista y el férreo control estatal.

Los conservatorios británicos durante los siglos XIX y comienzos del XX se especializaron en instruir en piano y canto a músicos normalmente no profesionales y, en un proceso paralelo, en normalizar y titular a los profesores de todo el Imperio. La primera escuela musical fue la *Royal Academy of Music* de 1823 que se financió principalmente con las cuotas del alumnado. Con otras instituciones de fundación

posterior, se creó la *Associated Board of the Royal Schools of Music* para la realización de exámenes locales y titulaciones para docentes. Conforme avanza el siglo XX, los conservatorios ingleses se convierten, cada vez más, en escuelas profesionales para formar a la elite musical.

Mientras, en los Estados Unidos, se estaba desarrollando un sistema con características propias. Los proyectos de creación de un Conservatorio Nacional financiado, con fondos públicos, no tuvieron éxito, mas que durante un breve periodo a finales del XIX. Lo característico del modelo americano era su origen local, su vinculación estrecha con el potente mundo universitario y la importancia fundamental del mecenazgo privado.

Después de la Segundo Guerra Mundial, se diversificaron extraordinariamente los tipos de conservatorios. Podemos distinguir varias líneas de evolución fundamentales:

1) Especialización del currículo: buscando atender a las diferentes necesidades laborales.

2) Ampliación del currículo: derivado del punto anterior, junto a un tradicional currículo básico, se añadieron asignaturas de distinto tipo (pedagógicas, a partir de músicas no occidentales, populares...)

3) Fortalecimiento de las titulaciones: con la aprobación de estudios de tercer ciclo y oficialización de los anteriormente existentes.

4) Intervención estatal: especialmente en los países orientales, pero también en los occidentales. Sin la intervención de la administración es difícil sostener económicamente a los centros.

5) Vinculación a las Universidades: con la transformación, incluso, de los conservatorios en departamentos.

6) Expansión mundial de los conservatorios: fundación de centros en países no occidentales y en regiones periféricas de los países con tradición de conservatorios.

7) Internacionalización del alumnado y profesorado.

**II. LOS GOBIERNOS DE ESPAÑA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO:
APROXIMACIÓN HISTÓRICA**

II.0. LA EDUCACIÓN MUSICAL PROFESIONAL EN LA ESPAÑA DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Aunque en el transcurso del siglo XVIII la producción de música para el teatro y los espectáculos instrumentales profanos aumentó constantemente, el principal foco de irradiación musical continuó siendo la Iglesia. La razón principal fue que, entonces, se consideraba la música como una necesidad litúrgica, no un adorno prescindible, y, como consecuencia, su implantación en toda la geografía española a través de catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias, proporcionaba el más alto porcentaje de empleo a la profesión musical.

La vida musical religiosa se desarrollaba en torno a la Capilla de Música. La etimología de la palabra capilla comúnmente aceptada, establece su origen en el conjunto de reliquias que acompañaba a los monarcas francos, entre las que destacaba la capa de San Martín. Los capellanes eran los sacerdotes encargados de su custodia. Posteriormente, el nombre de la “capilla” del santo pasó a designar tanto al relicario que la contenía como la sala en la que se encontraba. El término de Capilla Musical deriva a su vez del nombre dado a la parte de una gran iglesia consagrada especialmente a la veneración de un santo; después al lugar en el que se colocaba el coro y, por extensión, al coro mismo, esto es, el grupo de cantores, y más tarde también instrumentistas, al servicio de un cabildo o comunidad o al de un soberano o un noble, para el culto religioso.

El director de este conjunto musical, su principal responsable y el más retribuido, era el maestro de capilla quien, además de componer lo necesario para el culto divino y dirigir la ejecución musical, tenía, entre sus obligaciones fundamentales, la de cuidar e instruir a los niños cantores. La importancia educativa de las capillas musicales en el Antiguo Régimen fue tal que permite afirmar a Martín Moreno que se trataba de “la única vía de acceso a la enseñanza musical”, “una auténtica institución docente en la que se forma al futuro músico no sólo en la música, sino, además, en las humanidades”⁸⁴.

En el caso de que las variadas ocupaciones del maestro de capilla le obligasen a delegar sus funciones educativas, existían otras plazas muy bien remuneradas de “maestro de los mozos de coro”, encargado de enseñar a los niños el canto gregoriano, y de “maestro de canto de órgano”, que se encargaba de educar a los alumnos en las habilidades de la música polifónica y no gregoriana.

⁸⁴ MARTÍN MORENO, A. (1985): *Historia de la Música Española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza editorial, p. 24-25.

Aunque no los únicos, como veremos, los niños cantores eran los principales beneficiarios de estas enseñanzas. Procedían de diversos lugares y debían ser reclutados por el maestro de capilla que los seleccionaba en razón de la bondad de sus voces.

Cada institución recogía en un reglamento los deberes y derechos de los niños y sus maestros, aunque solían ser muy parecidos de un lugar a otro. En la Catedral de Sevilla, según señala Ayarra que se recoge en las Actas Capitulares, se les debía enseñar “a leer y escribir y cantar los responsos, versetes y antifonas y lecciones y calendas (...) canto llano, canto de órgano y contrapunto (...) a componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantoricos”. También se requería que su responsable los tuviese “bien y honestamente vestidos y calzados, (...) con sus camas con toda limpieza (...) y de comer de su ordinario como él comiere”⁸⁵.

La sucinta descripción que hace Pérez Prieto de la educación musical en la Catedral de Salamanca en la primera mitad del siglo XVIII, nos ofrece una imagen muy clara de los mecanismos de funcionamiento de estas instituciones⁸⁶. El autor distingue dos niveles de enseñanza: una enseñanza musical general en la “Escuela del Canto” y otra especializada en la misma capilla musical. Repasemos brevemente todo el proceso.

La selección de los niños se realizaba primero entre aquellos que voluntariamente se presentaban al cabildo para solicitar una plaza; si no había candidatos suficientes o éstos no estaban convenientemente dotados, el maestro de capilla iba por las escuelas ofreciendo las plazas vacantes a los alumnos que tuviesen la edad apropiada, no más de doce años, y poseyesen el requisito necesario para la admisión: una buena voz.

Una vez integrados en el sistema, se comenzaba la preparación profesional del muchacho. Su función había de ser la participación musical en la liturgia y ello requería el conocimiento del canto llano o gregoriano y del canto de órgano o polifonía. Al ser el latín la lengua del ritual católico, se introducían lecciones de esta disciplina tras las nociones básicas de lectura y escritura. En este nivel, que se desarrollaba en la llamada “Escuela del Canto”, los niños cantores compartían enseñanzas con aquellos que entraban a formar parte del cabildo y querían hacer carrera eclesiástica, los capellanes, si bien para éstos la música era una asignatura importante pero no principal.

⁸⁵ AYARRA, J. E. (1976): *La Música en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja San Fernando, p. 73.

⁸⁶ PÉREZ PRIETO, M. (1996): “Modelos de Enseñanza Musical en el pasado: el ejemplo de la Catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII”, en *Música y Educación*, año IX 2, núm. 26, junio, p. 17-26.

Los alumnos o mozos de coro dedicaban los tres primeros años sólo a la música y, después, dos horas de música y una de gramática, si se les veía con dotes musicales, o dos horas de gramática y una de música si no “descubriesen voz proporcionada para la música”. Su educación, que era junto con su asistencia al coro su principal cometido, se completa con el “moribus et vita”. Los preceptores, distintos para cada disciplina, informaban al cabildo cada seis meses de los progresos del alumno; éste premiaba, amonestaba o sancionaba llegando incluso a decretar la máxima pena: la expulsión de su empleo por no aprovechar su tiempo de estudio.

Cuando llegaba el cambio de voz al niño cantor, se producía el momento crucial de su formación musical: debía despedirse de la Capilla y se le proporcionaba una “limosna” para proseguir sus estudios, dependiendo ya de cada uno el futuro de su carrera. En caso de no encontrarse en el sujeto cualidades musicales especiales, los adolescentes debían “ponerse a oficio”, ayudados por el cabildo en sus comienzos.

Toda esta formación general de la “Escuela del Canto”, se completaba con otra especializada, impartida para todos aquellos que necesitaban un conocimiento más profundo de la música, por ser aprendices de los empleos de la capilla musical o miembros de la misma. En este punto, se aprendían los principios de técnica instrumental, sobre la base de las enseñanzas recibidas en los años de enseñanza general. Los mismos instrumentistas de la capilla debían instruir, en una estructura de enseñanza muy gremial, a los discípulos. Por ejemplo, entre las obligaciones recogidas del organista se incluía la de tener “a su cargo la educación y enseñanza de uno, dos o más mozos de coro que se inclinen a aprender a tocar el órgano”.

El número de plazas para la enseñanza musical en el seno de la capilla catedralicia era muy limitado. Los aprendices no eran muchos. Recoge Pérez Prieto que el bajón Juan de la Cuesta, con 46 años de servicio en la seo salmantina, había enseñado a “quatro ministriles, los dos dellos hijos suyos”.

Aparte de esta enseñanza profesional hay noticias de una especie de actividades de formación permanente, los “ejercicios”, tanto de voz como de instrumentos. Celebrados semanalmente para cantores e instrumentistas de forma separada, eran distintos que los ensayos, denominados “pruebas”, y debía tratarse de ejercicios de mantenimiento y profundización de la técnica vocal e instrumental. En la reglamentación que de la capilla musical se hizo en Salamanca en 1722 se recoge que si el maestro de capilla “acaso reconociere que algunos (de los miembros de la capilla)

fueren cortos en Música, los haga bajar todos los días a la Escuela de Canto”. Así, el círculo de formación se cierra.

Aún con lógicas variaciones locales y temporales, lo descrito anteriormente puede servirnos para imaginar el sistema en el que se formaron diferentes generaciones de músicos españoles durante el Antiguo Régimen. Sin embargo, entre los centenares de capillas musicales que educaban musicalmente en la sociedad de entonces, había una que por la importancia de su mecenas y su influyente actividad, merece que le dediquemos una atención especial. Además, la Capilla Real, que es a la que nos referimos, contó con un Colegio musical que nos interesa: el Colegio de Niños Cantorcicos.

La constitución del Colegio de la Real Capilla no constituía un hecho aislado, ya que “en el transcurso del tiempo, en las catedrales se llegaron a crear Colegios propios como los fundados en 1546 en Toledo o en 1650 en León”⁸⁷. En 1668 el Colegio del Cabildo de la catedral de Cuenca abrió sus puertas a un grupo de niños cuyo número será próximo a doce, variando en función de las posibilidades económicas de cada momento. Como era de suponer, el rectorado de dichos colegios correspondía, en la mayoría de los casos a los maestros de capilla.

El Real Colegio de Cantores de la Real Capilla

Si la Capilla Musical era el centro de producción y educación musical principal en la España del Antiguo Régimen, la Capilla Real era la mejor dotada y la que marcaba la orientación de las prácticas y gustos musicales en toda la nación. Tanto los reyes de Castilla como los de la corona catalano-aragonesa contaban, desde siempre, con grupos de músicos que les acompañaban y ornaban las ceremonias religiosas en la corte. Aunque el sistema de enseñanza en esa estructura era parecido al que se podía encontrar en otras capillas principales, podemos ver en él los primeros indicios de la autoridad del Estado, un estado pre-moderno y muy diferente al decimonónico, en la formación del músico profesional. También encontramos una institución educativo-musical financiada por el rey, con sede propia en la que permaneció casi 250 años: el llamado Colegio de Niños Cantorcicos o Real Colegio de Cantores de la Real Capilla, institución regia que

⁸⁷ SARGET ROS, M. A. (2000): *Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: La Comunidad de Castilla-La Mancha*, Madrid, UNED, tesis doctoral inédita, p.21.

formaba en régimen de internado a los niños que tomaban parte en los actos musicales de la Real Capilla. No cabe duda que en otras Capillas musicales importantes existieron escuelas parecidas, pero conocer el funcionamiento del Colegio de la Real Capilla nos hará comprender la diferencia conceptual existente entre esta realidad y las intervenciones en la educación musical profesional que llevará a cabo Fernando VII.

Desde el establecimiento de la capital de la monarquía en Madrid en 1561 hasta su muerte en 1598, Felipe II consolidó paulatinamente la Real Capilla y sentó las bases para su funcionamiento en lo sucesivo. En este proceso, alrededor del año 1590, fundó el colegio de cantoricos en el emplazamiento definitivo de la calle Leganitos. Como recogen las “Constituciones” establecidas por el Patriarca de Indias⁸⁸ a finales del XVI, los niños cantores estaban a cargo del Maestro de Capilla que debía ser persona de “aventajadas partes y virtudes”, con residencia en el Colegio y que “enseñará a los niños con el ejemplo de su vida y el trabajo de su ministerio” para que se hagan diestros cantores. Había además un “Rector sacerdote de buena vida y costumbres y entrado en años, para enseñar la Gramática en calidad de suplente”. El rector debía también trabajar en la administración y el cuidado de los niños. El teniente del maestro de capilla, que le ayudaba en sus múltiples tareas, debía también vivir en el colegio e instruir musicalmente a los niños, enseñándoles glosas, contrapunto y madrigales⁸⁹.

En diciembre de 1598 se establecieron unas nuevas “Constituciones del maestro y los niños cantoricos de la Real Capilla” por las que, tras ordenar que maestro y teniente viviesen en el colegio, pasaba el maestro a desempeñar el cargo de rector. Tras supuestos abusos en la gestión por parte del maestro de capilla de entonces, Mateo Romero, a partir de 1600 tal cargo pasó a manos de un capellán no músico⁹⁰. En etapas posteriores, sucesivas reformas fueron concediendo la responsabilidad de la dirección y gestión de la escuela al maestro o a un rector alternativamente.

Al introducirse los instrumentistas en la plantilla de la institución, los llamados ministriles, en el reinado de Felipe III, se comenzó a enseñar a tañer instrumentos a los niños cantores. Sin embargo, a partir de 1609 aproximadamente, la enseñanza instrumental a los niños del colegio fue eliminada por no considerarse de provecho. Posteriormente, habría de reaparecer para completar la formación de los discípulos.

⁸⁸ Cargo de honor en el escalafón palaciego que tenía bajo su responsabilidad la Real Capilla.

⁸⁹ MARTÍN MORENO, A. (1985): ob. cit. , p. 30

⁹⁰ ROBLEDO ESTAIRE, L. (1999): “Capilla Real”, en *DMEH*, vol. 3, Madrid, SGAE, p.199 y ss.

La llegada de los Borbones supuso una reestructuración de la institución: se dispuso que el maestro de capilla fuese definitivamente rector y maestro de música, (aunque en la práctica solía procurarse privadamente un sujeto para esta tarea), se mantuvo el cargo de maestro de gramática y se limitó el número de colegiales a ocho.

En 1834 la reina gobernadora María Cristina reformó en profundidad la Real Capilla. Pretextando que debía servir como hospital, se clausuró el colegio de niños cantores, enviando a los colegiales a sus casas e incluyéndolos en la nómina de la capilla, pero con la mitad de asignación. A principios de 1834, meses antes de suprimirse el colegio, se dio permiso a dos niños que habían perdido la voz de tiple para que estudiaran violín y flauta en el Real Conservatorio fundado en 1830. En 1835, se despidió a cuatro de los seis niños cantores. Desde entonces hasta la desaparición de la Real Capilla en 1931, la institución había perdido su carácter educativo y vivió en relación de dependencia con el Conservatorio.

Siguiendo las reglamentaciones del Colegio se puede resumir la actividad diaria, la vida interna del establecimiento. Los niños iban con el Maestro de Capilla a vísperas y demás oficios que se celebrasen en la Capilla del Palacio Real, y respecto a sus horarios, son bastante elocuentes de lo denso de su formación musical. Se levantaban a las seis y media y, después de una breve oración, recibían clase de latín hasta las siete y media. A esa hora desayunaban fruta del tiempo con un poco de pan e iban a Palacio, por la calle “con sosiego, de dos en dos por su antigüedad”. A las nueve regresaban de Palacio y el teniente del Colegio tenía dos horas de ejercicios con ellos, cantando algunas misas y otras obras y enseñándoles versos, antífonas, lecciones de difuntos, maitines de Navidad y Reyes, etc. A las doce comían hasta la una y de una a tres tenían descanso. De tres a cuatro “escribirán planas los que no sepan escribir; los otros harán ejercicios de Latín o Gramática”. De cuatro a siete recibían “lecciones de contrapunto o estudio de madrigales”, esto es, polifonía. A las siete, escuela. A las ocho, la cena, hasta las nueve, hora en que rezaban el rosario y la Salve, hasta las diez en que se iban a acostar.

Todos los jueves del año que no hubiera precedido fiesta dentro de la semana podían ir al campo acompañados por el rector o el maestro y generalmente se les daba merienda. Otra disposición dice textualmente que “no se les dejará tener guitarras ni que las tañan, mayormente en tiempos prohibidos y de silencio, y con demasía”⁹¹.

⁹¹ SUBIRÁ, J. (1959): “La Música en la Real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”, en *Anuario Musical*, XIV, p. 207-230.

Las Capillas Musicales en el Nuevo Régimen

Al colegio de San Miguel, situado al otro lado de la calle, frente a la puerta de la catedral del mismo nombre, se entra por un arco a un gran patio, y a la derecha están las habitaciones del maestro de Capilla. Allí comencé los estudios de Armonía y Contrapunto con don Evaristo García Torres, viejecito tan bueno como sabio

Cuadros y escenas a través de mi vida, Joaquín Turina⁹²

Como hemos visto que ocurrió en la Capilla Real, las transformaciones sociales y económicas que trajo consigo el siglo XIX, hicieron variar radicalmente la situación de las capillas musicales de toda España: por extensión, su influencia educativa fue radicalmente mermada. Sin embargo no fue éste un proceso uniforme y en sólo una dirección. A falta de una monografía que presente un panorama completo de la situación, podemos aventurarnos a afirmar, conociendo las biografías de los creadores musicales españoles musicales del siglo, que la influencia educativa de las capillas musicales continuó activa durante toda la centuria en mayor o menor grado.

Dando por válida la división que hace Casares de los compositores españoles del XIX en cinco generaciones⁹³, a la que añade una generación previa de autores nacidos en el XVIII, podemos afirmar que si, en la generación previa, todos reciben su formación y desarrollan su carrera en el marco de las Capillas Musicales (Doyagüe, Rodríguez de Ledesma, Andreví, Bros...), los de la primera generación decimonónica suelen estar vinculados parcialmente, en su educación musical, a estas instituciones (Espín y Guillén, Miró, Saldoni...) aunque se desvinculen de ellas para proseguir su carrera. El caso de Eslava, plenamente inserto en el mundo de las capillas durante toda su vida, es una excepción⁹⁴. Más habitual, la figura de Juan María Guelbenzu (1819-1886) es paradigmática: hijo de un organista de iglesia del que recibe sus primeros

⁹² Citado en MORÁN, A. (1981): *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, p.9.

⁹³ El autor sigue la teoría de las generaciones de Ortega y ordena a los compositores españoles decimonónicos en torno a cinco fechas de nacimiento: 1811, 1826, 1841, 1856 y 1871 en su artículo "La música española del siglo XIX. Conceptos fundamentales" incluido en CASARES, E. y ALONSO, C. (1995): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, p. 13-122.

⁹⁴ Sin embargo Eslava (1807-1878), como hombre de su tiempo, participa también en las nuevas instituciones musicales como el Conservatorio del que es profesor o las sociedades filarmónicas.

conocimientos musicales, se traslada a París a completar sus estudios para vincularse posteriormente a la vida musical de Palacio.

En la generación de los nacidos en torno a 1826, la vinculación con el mundo musical de las capillas casi desaparece: estos autores se forman en el flamante conservatorio (Arrieta, Barbieri...) o en los influyentes mundos del teatro y el salón (Adalid, Arcas...).

Posteriormente, la precaria reorganización de las capillas musicales catedralicias, a partir del Concordato de 1851, no es obstáculo para que, debido a la inexistencia de una red moderna y sólida de establecimientos de educación musical y al descuido de la composición seria por las nacientes escuelas burguesas, estas instituciones seculares continuaran siendo centros locales fundamentales de formación de músicos hasta entrado el siglo XX.

Inicios de la modernidad: iniciativas educativas de origen teatral

Aunque la actividad musical generada por la Iglesia canalizaba la formación del músico en el Antiguo Régimen, el nacimiento del movimiento de conservatorios en Europa se relacionaba más bien con el auge y desarrollo del espectáculo teatral y operístico. La actividad teatral, que contaba de manera inexcusable con el ingrediente musical, había sido observada con tradicional repugnancia por moralistas y teólogos. La vida irregular de los comediantes y el fuerte componente de exhibición y trasgresión, que acompaña tradicionalmente a la representación escénica, fueron constante fuente de condenas que en nada disminuían la pasión con la que se vivía el espectáculo.

Sin embargo este estado de cosas comenzó a transformarse en el siglo XVIII. El pensamiento ilustrado introdujo con fuerza la idea de que el teatro era, o debía ser, una escuela de costumbres.

“Desde mediados del siglo XVIII nuestros ilustrados asumen los principios de los vecinos franceses con respecto al importante papel que el hecho teatral, como escuela de costumbres y factor de progreso representa para la sociedad.”⁹⁵

⁹⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1995): “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al Estado Burgués”, en *La Música española en el siglo XIX*, editado por CASARES, E. y ALONSO, C., p.123.

De ahí la gran producción de escritos sobre la reforma de los teatros que los intelectuales de las luces producen: reconocido el valor social del hecho teatral, hay que encauzarlo por la acción de los poderes públicos.

En el marco de esta reflexión resulta especialmente interesante pasar revista a la iniciativa de uno de los ilustrados españoles más activos del XVIII: Pablo de Olavide. Durante su etapa de asistente en la ciudad de Sevilla, fundó una escuela o conservatorios para formar actores. Si bien este seminario parece que nada tuvo que ver con la formación de músicos, es la primera institución pública para formar a profesionales teatrales de la que tenemos noticia y va a responder a motivaciones similares a las que harán nacer los primeros conservatorios modernos.

Es de suponer que Olavide estuviera en conocimiento de la opinión que Campomanes lanzó respecto a la carencia de escuelas convenientes para los actores, no sólo en Madrid sino “... en todo el Reino, porque las habilidades y las artes se fomentan con el lucro, y no es posible que reinando las máximas actuales pueda haber buenos actores”⁹⁶.

Esta necesidad estaba pues en el ambiente, y sobre 1768, fecha posible del inicio de actividades, se crea, en la colación de Santa Cruz de Sevilla, un “Conservatorio de arte dramático”. En una ciudad de tradición en la que existía un furioso bando anti-teatral, “la Escuela de actores vino a colmar el escándalo de los piadosos enemigos del teatro”⁹⁷.

Los actores fueron puestos bajo la protección de un Director General del Teatro, cargo que recayó, en un primer momento, en la persona del Marqués de Grañina, sustituido, posteriormente, por Cayetano Valdés.”Una vez en Madrid, ya que la primera compañía que se formó en este seminario fue requerida por el rey para que actuara en los Reales Sitios, el cargo de Director General de Teatro lo disfrutó don José Clavijo Fajardo, recayendo sobre él, al igual, el completar la formación de estos primerizos actores”⁹⁸.

En el plano educativo, el “conservatorio de arte dramático”, que era el nombre por el que se le conocía, estuvo dirigido por Louis de Assoma Reynaud, “de profesión actor según Defourneaux- o comerciante- según el propio Olavide, al que salvaba por el

⁹⁶ Citado en GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1942): “Ideas de Campomanes acerca del teatro”, en *Entre dos siglos*, Madrid, CSIC, p.82.

⁹⁷ AGUILAR PIÑAL, F. (1995): *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, p. 166.

⁹⁸ BARRERA, T. (1985): *La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide*, Sevilla, p. 32-33.

hecho de saber declamar bien en francés y saber español”⁹⁹, ocupado también de la enseñanza de los alumnos. De la formación de las alumnas se encargó Ana de Marsari, natural de Alejandría.

El conservatorio de actores, hijo de los ideales ilustrados sobre el teatro, se veía como escuela de moral y virtudes. Barrera cita un escrito apologético de Gutiérrez de Piñeres, primer adjunto de Olavide, que frente a las tradicionales críticas anti-teatrales lanzadas a la nueva institución, afirma:

“...siendo su objetivo la enseñanza Pública y presentar en el Teatro, Modelo de virtudes, políticas y buenas costumbres, lo que lejos de poderse tener esta aplicación por infame es, y debe reputarse, de las más recomendables.”¹⁰⁰

El teatro, la escena, controlada y dirigida por los poderes públicos, no sólo a través de la censura sino controlando la formación de los agentes teatrales por medio de escuelas, había de ser un importante instrumento del fomento de los ideales benéficos del poder.

La “escuela de cantar Tonadillas” de Blas de Laserna

Una iniciativa muy distinta de la del ilustrado Olavide surgió del seno mismo de la actividad teatral. En la segunda mitad del siglo XVIII, tres teatros se disputaban en Madrid el favor del público: el Teatro de los Caños del Peral, dedicado a la ópera italiana y en el que trabajaban principalmente artistas del país trasalpino, y los del Príncipe y la Cruz, de cómicos españoles en los que se interpretaban géneros nacionales (comedias, sainetes, entremeses, tonadillas...). El género musical más de moda era el de la tonadilla, también conocida como tonadilla escénica.

Para comprender la iniciativa para la formación del músico que emprendió el compositor Blas de Laserna a finales del siglo XVIII, debemos, pues, acercarnos al mundo de la tonadilla. En esta primera aproximación seguiremos la exposición de Louise K. Stein¹⁰¹ por su exactitud y simplicidad. La tonadilla es una ópera corta española en un acto de carácter cómico o popular, interpretada usualmente entre los actos de una representación más larga. La palabra tonadilla es el diminutivo de tonada,

⁹⁹ Ibidem, p.33

¹⁰⁰ Ibidem, p.34

¹⁰¹ Inserta en el artículo STEIN, L. K. (1986): “Tonadilla”, en *NHDM*, Don Michael Randel ed., Londres, Belknap Press, p. 861-862.

derivada a su vez de tono, que significa canción. En el siglo XVIII, la tonadilla comenzó como una canción solista independiente que se interpretaba como epílogo de una pieza de teatro menor como el sainete. Cuando más de un personaje se introdujo en la tonadilla, nació una nueva forma teatral corta, la tonadilla escénica. Alrededor de 1750 fueron Antonio Guerrero (ca. 1700-1776) y Luis Misón (m. 1766) sus primeros cultivadores. El género llegó a su apogeo con las composiciones de Pablo Esteve (ca. 1730-1794) y Blas de Laserna (ca. 1751-1816).

De las cinco etapas en las que Subirá, en su trabajo clásico sobre la tonadilla, dividió la historia del género, sitúa a Blas de Laserna en la tercera, entre 1771 y 1790 que llama de “madurez y apogeo”. No obstante, como la labor de Laserna se extiende mucho más de la fecha señalada, su producción se adentra en la etapa siguiente, “hipertrofia y decrepitud”, a la que, según Cabañas Alamán, “contribuyó con Pablo del Moral a la desnaturalización nacional que por esos años experimentó el género tonadillesco”¹⁰².

Esta decadencia de la tonadilla tuvo que ver con el auge que la música y el canto italianos iban tomando en España. Blas de Laserna hubo de ser consciente de esta situación porque, precisamente en 1790, cuando se percató de que aquella escuela de canto y cantantes españoles decaía, concibió la idea de fundar una academia de canto español que sostenida por el Municipio o por los mismos teatros con sus propios recursos, pudiese dar educación musical gratuita a jóvenes de ambos sexos en quienes se descubrieran felices disposiciones, prefiriendo entre éstos a los de familia que se hubiese dedicado al ejercicio cómico. Había para esto el precedente de que, adjunta al Teatro de los Caños del Peral, se había fundado, poco tiempo hacía, una academia para el canto italiano, que estaba a cargo, según el propio Laserna, del maestro Cristóbal Andreosi¹⁰³.

Presentó Laserna, para conseguir su propósito, un razonado memorial al corregidor, fechado el 17 de mayo¹⁰⁴ de 1790. Dos son los argumentos que esgrime este escrito para justificar la fundación de la escuela: de una lado, la importancia de las obras musicales, las tonadillas, para el triunfo de las funciones de teatro; de otro, Laserna

¹⁰² CABAÑAS ALAMÁN, A. (2000): “Laserna” en el *DMEH*, dirigido por CASARES, E..

¹⁰³ Desconocemos más datos sobre este músico italiano. En cambio, MARTÍN MORENO (1985) nos informa que Gaetano Andreozzi (1755-1826), compositor y profesor de canto, alumno del Conservatorio de Sta. María de Loreto en Nápoles, “dirigió la orquesta de los Caños del Peral en 1791”. ¿Existe alguna vinculación familiar entre Cristóbal Andreosi y Gaetano Andreozzi? ¿Se trata de la misma persona que hubiese llegado antes a Madrid, unido a una confusión de Laserna en el nombre?

¹⁰⁴ En GÓMEZ, J. (1985): *Escritos de Julio Gómez*, Madrid, Alpuerto, p.95, se fecha el documento en el mes de marzo; en la p.134, en la transcripción del mismo, se recoge el mes de mayo.

afirma que por la mecánica misma del sistema teatral, no podían instruirse buenos intérpretes de tonadilla y, como resultado, hay un adelantamiento muy limitado en el arte¹⁰⁵.

El proyecto de Escuela está muy poco estructurado, pero encontramos rasgos interesantes:

1º. Los alumnos habrían de ser seis, dos muchachos y cuatro muchachas, “privilegiados los hijos o parientes de cómicos en iguales circunstancias y de estos los representantes en Madrid y de ellos los que tengan mejor disposición”.

2º. Lo que podríamos llamar el currículo comprende tanto la instrucción en el “método de cantar tonadillas” como también lo que entenderíamos como parte escénica, “la acción y modo de presentarse que ha de observarse en los Teatros”. Como parte de la educación del tonadillero, el proyecto contempla la ejecución en el teatro por parte de los alumnos de alguna pieza bien aprendida para que “pierdan el temor y se acostumbren al despejo y soltura teatral”. También se insinúa que, como premio y estímulo, se premie de alguna manera al alumno más brillante en estas funciones.

3º. No habría más que un profesor, el propio Laserna, para quien no se fija recompensa económica alguna, dejándola en manos del corregidor.

4º. Se prevé la incorporación profesional del alumnado, tras el correspondiente examen y aprobación de las autoridades, cuando se produzcan plazas vacantes en las Compañías.

El memorial de Laserna fue recibido con absoluto desdén. El 1 de marzo de 1792 se queja amargamente de ello al reclamar algún auxilio a su situación precaria:

“En el año de noventa propuse el proyecto que original existe en la Secretaría del Señor Corregidor para la formación de una Escuela de cantar Tonadillas en que ofrecía enseñar seguidamente dos muchachos y cuatro muchachas con el fin de que sacaran partes útiles para el Teatro y no padeciese el atraso que se experimenta en el día, dejando a la prudente consideración del Señor Corregidor y demás señores la recompensa a que me juzgaran acreedor por este encargo que yo creía utilísimo; pero no tuvo efecto dicho proyecto y que es una prueba de que no pretendo huir del trabajo y que busco todos los posible arbitrios para mantener mi familia sin separarme de Madrid.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ “...carece Madrid de buenas partes de cantado pudiendo tenerlas con abundancia si se encontrara la suficiente instrucción.”

¹⁰⁶ GÓMEZ, J. (1985): *Escritos de Julio Gómez*, Madrid, Alpuerto, p.138.

Solamente algunos años después, el 4 de abril de 1805, se le señaló el sueldo anual de 3.000 reales por las compañías cómicas de Madrid, para que educase en la música teatral a cuatro o seis jóvenes de ambos sexos, “hijos o dependientes de los individuos de dichas compañías”. El maestro se queja en un memorial de 25 de febrero de 1808, de que se le adeudaban 1.500 reales del último pago por las clases. En este documento hace relación de los beneficiarios de las enseñanzas, más de los que estaban en principio previstos y de procedencias diversas: son doce jóvenes de ambos sexos, cinco hombres y siete mujeres, entre los que encontramos hijos, sobrinos y criados de miembros de la compañía, cuatro “pensionistas” y dos aficionados, de los que señala que “no son dependientes del teatro pero por su buena disposición y deseos de continuar en él los incluye en la escuela sin estipendio alguno”¹⁰⁷.

El informe que desde las compañías se elevó al Ayuntamiento acompañando el memorial de Laserna, reconocía la deuda con el compositor y, al tiempo, recomendaba la supresión del cargo que desempeñaba. Poco después, la conmoción que supuso la revuelta contra el francés hizo desaparecer la escuela de canto español que, como iniciativa singular y pionera, promovió el tonadillero Blas de Laserna. Las convulsiones sociales y políticas que se avecinaban iban a hacer cristalizar estos balbuceos de modernidad en proyectos e instituciones a la altura de los nuevos tiempos.

RECAPITULACIÓN

III.O. *La educación musical profesional en la España del Antiguo Régimen*

Durante el Antiguo Régimen, el centro de la vida musical se encontraba en la liturgia, en su indispensable acompañamiento sonoro. En este marco, el órgano que se encargaba de colmar las necesidades musicales del culto era la Capilla Musical, grupo de cantores e instrumentistas al servicio de una determinada catedral, iglesia o casa nobiliaria. Dada la costumbre arraigada que impedía a las mujeres participar en las actividades musicales dentro de la Iglesia, las voces agudas de las Capillas eran desempeñadas por niños y muchachos que aún no hubiesen cambiado de voz. La formación de estos jóvenes cantores, que en parte habrían de convertirse en músicos profesionales, obligó a dedicar gran parte del esfuerzo organizativo de las Capillas a la

¹⁰⁷ Ibidem, p. 144

educación. De este modo, en el Antiguo Régimen, la formación del músico profesional se efectuaba, en su mayor parte, en el seno de las distintas Capillas Musicales.

Las Capillas más potentes disponían de colegios para los niños cantores, que, dirigidos por el máximo responsable artístico y organizativo de la institución, el Maestro de Capilla, se ocupaban de su educación, no sólo en su aspecto musical sino también en el más general. Por su influyente actividad y la importancia de su mecenazgo, debemos destacar el Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla o Real Colegio de Niños Cantorcicos, encargado de la formación de los jóvenes artistas al servicio de la Corona. En esta institución, encontramos los primeros indicios, claramente premodernos, de la intervención de los Poderes Públicos en la formación del músico. En todo caso, el Real Colegio se organizaba como las demás instituciones similares dependientes de otras instancias sociales. Fundado a finales del siglo XVI, por iniciativa de Felipe II, mantuvo sus actividades hasta la reforma de la Real Capilla efectuada por María Cristina en 1834.

Las transformaciones sociales y económicas del siglo XIX afectarán a toda la estructura de Capillas Musicales y a su función educativa. La imposibilidad de generar rápidamente una estructura educativo-musical moderna y la relativa estabilidad que vuelve a las Capillas, tras el Concordato de 1851, hacen que la influencia de estas instituciones en la formación del músico español del XIX y comienzos del XX continúe siendo considerable.

Sin embargo, el modelo educativo-musical propio de la edad contemporánea no surgirá del mundo de la música religiosa sino del espectáculo musical teatral. Condenado constantemente por los moralistas, el teatro era un espectáculo popular que, a ojos de los ilustrados, podía convertirse en escuela de costumbres y educador fundamental de la masa. Para ello, las autoridades públicas debían cuidar de que emplease correctamente sus potencialidades. De estas ideas nace la iniciativa de Pablo de Olavide quien, en la segunda mitad del XVIII, funda un “Conservatorio de arte dramático” en la ciudad de Sevilla. Aunque el proyecto del peruano en nada se ocupase de asuntos musicales, el impulso y los razonamientos de su fundación tienen que ver con los que habrán de crear las estructuras educativo-musicales modernas en España.

Nacida de un impulso diferente, pero compartiendo algunos principios, se creó, en los primeros años del XIX, en Madrid, una efímera “Escuela de cantar Tonadillas”. La iniciativa fue promovida por Blas de Laserna, famoso tonadillero, y partía de la necesidad profesional de formar buenos cantantes españoles que hiciesen frente a la

imparable ascensión italiana. La Escuela debía estar sostenida por el Municipio o los propios teatros madrileños y, aunque funcionó algún tiempo, no parece que despertase grandes entusiasmos.

La radical variación de las condiciones sociales y artísticas que traerá consigo el siglo XIX planteará las condiciones necesarias para la fundación de nuevas instituciones, verdaderamente modernas, para la educación del músico. Con mayor o menor rapidez, la estructura educativo-musical del Antiguo Régimen desaparecerá y el Estado tendrá que hacerse cargo de unas obligaciones a este respecto que desconocía.

III.1. FERNANDO VII

Los años que transcurren desde la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando, hasta la muerte de este, a finales de 1833, son el escenario de la dramática confrontación entre diferentes proyectos políticos. La transformación de la realidad europea que trajo consigo la Revolución de 1789 y las guerras que la sucedieron, se hará presente en la Península de forma radical y los diferentes sectores de la población de española tuvieron que tomar partido por una u otra postura. En medio de la inestable situación política de estos años, cada postura ideológica tuvo la oportunidad de alcanzar, al menos temporalmente, el poder y trató de llevar a la práctica sus propias iniciativas para la transformación de la sociedad.

En el terreno de la educación musical profesional patrocinada por el Estado, estos años van a contemplar el planteamiento de diversas iniciativas modernas que cristalizarán, finalmente, en la creación de un conservatorio en Madrid durante el último periodo del reinado de Fernando. Es tan fuerte la transformación social de aquellos años, una España que comienza la transición que la alejará del Antiguo Régimen, y tan poderoso el ejemplo que las naciones vecinas daban en este terreno que, cualquiera que fuese su ideología, todos los gobiernos que se sucedieron en el país (liberales, afrancesados y absolutistas) abordaron la necesidad de intervenir en este asunto. Aunque la creación de un Estado burgués se hace efectiva en el reinado posterior de Isabel II, los efectos de la guerra y los gobiernos renovadores dejan sentir su influencia en dos aspectos que nos explican la aspiración constante a la institución de un modo distinto de transmitir el saber musical:

- Pérdida de influencia de la Iglesia: no cabe duda que el gran periodo desamortizador será el isabelino pero, ya el reinado de José, los planes liberales y las necesidades presupuestarias de Fernando, castigaron seriamente las finanzas de la Iglesia. Como resultado, los presupuestos de Capillas Musicales y Escuelas de Cantores se tambalearon.
- Nacimiento de un nuevo público: la ópera, sobre todo a partir del triunfo de Rossini en la segunda década del siglo, se convierte en el centro de la vida social. En cada ciudad española se levantan nuevos coliseos para el espectáculo y se extiende por la naciente burguesía un “furor filarmónico”, en palabras de Mesonero Romanos, que nada tiene que ver con el gusto por la música que pudiera existir en el XVIII: un nuevo, y aún débil, público

burgués encuentra en la ópera su principal espacio de socialización y el escaparate de su nuevo status.

Para analizar la intervención de los gobiernos de la España de Fernando VII en la formación del músico, dividiremos el periodo en tres periodos más ideológicas que cronológicas: los gobiernos liberales, los afrancesados y los absolutistas. Pudiera pensarse que los absolutistas son, simplemente, los que pretenden el mantenimiento del Antiguo Régimen, pero, siendo esto verdad, hemos de señalar un rasgo fundamental: se trata de un movimiento de reacción, es una ideología también nueva pues al querer conservar un determinado sistema político-social debe dar respuesta a los desafíos que plantea una sociedad cambiante, que ya no es la del siglo anterior. Por su parte, los llamados afrancesados representan la tradición dieciochesca reformista de las Luces; buscan una nueva sociedad con el apoyo de la corona y consideran que la dinastía reinante, Borbones o Bonapartes, es accesoria al bien del país. Finalmente los liberales, hijos también de la Ilustración, creen que el cambio social ya no puede construirse con el apoyo real sino a través de la conquista del poder, de la lucha revolucionaria.

Siguiendo esta división dedicaremos el primer capítulo a los gobiernos afrancesados de José I, el segundo a las iniciativas liberales de las Cortes de Cádiz y el Trienio Constitucional y el tercero a los gobiernos absolutistas de Fernando VII.

III.1.1. Los Gobiernos de José I y la formación del músico

Una extraordinaria revolución va a mejorar la existencia de la monarquía, estableciéndola sobre los sólidos cimientos de la razón, de la justicia y del poder.

Leandro Fernández de Moratín

El breve y accidentado reinado de José I comenzó con su llegada a la Península en pleno conflicto bélico, con la mayoría de la opinión pública contraria, en julio de 1808¹⁰⁸. Enseguida quiso organizar un gobierno presentándose como monarca ilustrado. Sin embargo, el cariz que iban tomando los acontecimientos bélicos obligó al Emperador a instalarse por una temporada en España y José hubo de obedecer a sus

¹⁰⁸ Su entrada en Madrid, el 20 de julio, fue descrita por Félix José Reinoso, testigo del acontecimiento, en 1818, como “siniestra”.

designios. De esta manera el reinado efectivo de José Bonaparte comenzaría el 22 de diciembre de 1808 y se terminaría en el año de 1813.

Artola resume atinadamente los años de gobiernos de José y sus ministros españoles como “la historia de unos hombres que quisieron salvar a su país usando de una doctrina política muerta veinte años atrás”¹⁰⁹. Pero no se trató sólo de lo extemporáneo que resultaba las teorías y práctica del despotismo ilustrado en la Europa del siglo XIX, sino que la situación bélica por la que atravesó España en aquel periodo dio al traste con la posibilidad de apoyar financieramente las ideas y proyectos de los ministros josefinos:

“Durante los cinco años del reinado de José el problema financiero fue el más acuciante. Todos los proyectos, todas las resoluciones se deshacían ante la inmediata realidad cotidiana de unas finanzas totalmente arruinadas, de un país esquilado, incapaz de soportar la presencia de cuatro ejércitos enemigos en continua lucha.”¹¹⁰

Pese a las dificultades, el equipo de gobierno josefino produjo una notable obra legislativa más interesantes por lo que tiene de valor programático que por la influencia que ejercieron en la vida política y administrativa del país o en su estructura socioeconómica. Especialmente significativo del origen ilustrado de los afrancesados es el capítulo de leyes educativas. Es muy interesante que en dos de los más grandes proyectos del gobierno en este terreno, el establecimientos de liceos y la creación de casa de educación para las niñas, se contemplase la enseñanza de la música como complemento formativo¹¹¹.

Frente a la activa política educativa, son escasos los proyectos de reforma social ya que en los ministros de José se encontraba aún “la vieja pretensión ilustrada de transformar la sociedad mediante la educación, sin tener, por lo tanto, que recurrir a la violencia”¹¹².

Históricamente, el reinado de José I estaba inmerso en el Imperio Napoleónico que significaba para las artes una fuerte tendencia a la centralización y al control por parte del Estado. En el terreno de las actividades escénicas, existía el modelo francés de creación de los teatros nacionales. En el de la formación del músico, el paradigma existente lo constituía el Conservatorio de París. A este respecto hay que recordar que José había sido rey de Nápoles antes de ocupar el trono de España y, allí, había

¹⁰⁹ ARTOLA, M. (1999): *La España de Fernando VII*, Madrid, Espasa, p. 246.

¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 252.

¹¹¹ SUBIRÁ, J. (1947). *Historia de la música*, vol. 2, Barcelona, Salvat, p. 706-707.

¹¹² ARTOLA (1999): *ob. cit.*, p. 277.

reestructurado el viejo sistema de conservatorios napolitanos siguiendo el modelo francés.

Hay dos iniciativas muy diferentes de formación musical profesional en el reinado de José I que reclaman nuestra atención. Aunque ninguna de las dos pudo llevarse a cabo, son pioneras en la situación española. El primer proyecto, del mismísimo Marqués de Montehermoso, director de teatros del Rey, sin ser más que una declaración de voluntad, nada elaborado, es el primer testimonio de iniciativa desde el propio Estado. El segundo, formulado por el primer violín de la Cámara del Rey, Melchor Ronzi, es detallado y moderno en muchos aspectos.

Al instalar su corte en la capital, el nuevo rey se mostró interesado en conocer los problemas que afectaban al teatro madrileño, pidiendo distintos informes. A través de su director de Teatros, el Marqués de Montehermoso, se promovieron diferentes consultas y proyectos para revitalizar la vida teatral de la capital del reino. Las pesquisas encargadas por José I a Montehermoso desembocaron en la propuesta de encargarse directamente el Gobierno de la protección del teatro. El Marqués presentó un proyecto definitivo el 4 de julio de 1810.

Era un plan completo para la reforma de la realidad teatral madrileña que se inspiraba en la Francia post-revolucionaria. Álvarez Cañibano lo considera “el proyecto mejor estructurado y evolucionado que se presentaba en nuestro país, después de toda una serie de reformas parciales e ineficaces”¹¹³.

Se resumía en diez puntos fundamentales, de los cuales debemos prestar atención al octavo que dice:

“8. Se formará un Conservatorio en el que se enseñará la música vocal e instrumental, el baile y la declamación.”¹¹⁴

Posteriormente, Montehermoso afirma que España carece de música propia y que debería nacionalizar aquella como la “cultura Europa” y propone: “El establecimiento de un Conservatorio contribuiría a esta conquista poderosamente y al cabo de pocos años se cantará en el Teatro de la Ópera en lengua castellana por españoles, tendríamos actores para el Teatro Dramático Nacional Español y los Músicos, pintores y decoradores, arquitectos y demás artistas que concurren al servicio y la pompa de este

¹¹³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1995): “Teatros y Música escénica del Antiguo Régimen al Estado burgués”, en *La Música española en el siglo XIX*, editado por CASARES y ALONSO, p.153.

¹¹⁴ LÓPEZ MARSÁ, F. (1992): “El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, p.74.

espectáculo como sus empleados ganarían, vivirían y tendrían un objeto de interés y emulación (...) El país que sin medios de instrucción ni protección alguna irá pareciéndose a la Europa”¹¹⁵.

Por desgracia, la propuesta del Director General de Teatros en la agitada España en guerra, pasó al limbo de las buenas intenciones.

El proyecto de Conservatorio de Ronzi (1810)

En las mismas fechas, quizás derivada del mismo impulso real, el primer violín de la cámara de José Napoleón I, Melchor Ronzi, dirigía al rey un *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental*, “a imitación de los de París, Nápoles y Venecia”, dando como argumento principal “el estado miserable a que están reducidos los profesores de música en Madrid, por las circunstancias del día (...) de modo que muchos de ellos han fallecido de pura miseria y necesidad (...). La indiferencia y descuido con que el anterior Gobierno ha mirado a dichos profesores, causó en ellos un total abandono para sus adelantamientos musicales”.

Melchor Ronzi había llegado a España veinticuatro años antes, procedente de Bolonia, de donde era natural, y durante ese tiempo había “dado al público unas funciones de música cuya memoria jamás se borrará, y ha fomentado en lo posible su profesión y los Teatros”, pues era primer violín del “Teatro de los Caños del Peral”, además de primer violín de la cámara real. Ronzi desempeñó un papel destacado en la introducción en España de los conciertos instrumentales o academias que, con el nombre de “Conciertos Espirituales”, tenían lugar en los teatros durante la Cuaresma, en la que se prohibían las representaciones operísticas¹¹⁶. Su papel de pionero de la actividad concertística determinará la base y estructura del proyecto de Conservatorio que presentó al rey.

Lo primero que destaca en el proyecto de Ronzi es su fuerte personalidad. Aunque presente los modelos de los conservatorios de París, Venecia y Nápoles, se trata en realidad de modelos ficticios, de prestigio. Como demuestra Robledo Estaire en su artículo, los puntos en común con las instituciones que menciona son epidérmicos. Lo que Ronzi proponía era “antes que un conservatorio, una especie de sociedad

¹¹⁵ Ibidem, p.75.

¹¹⁶ A este respecto ver especialmente MARTÍN MORENO (1985): ob. cit. , p.315-321

filarmónica, en el seno de la cual debía funcionar una institución docente, fundamental, desde luego, pero subordinada a ella”¹¹⁷.

Por supuesto no se descuida el aspecto de la docencia, ya que entre los primeros objetivos de la institución se encuentra: “Con este establecimiento muchas habilidades, que la falta de protección há tenido hasta ahora obscurecidas en si mismas, se presentarán á hacer manifiestos sus talentos musicales”. Pero no se puede ocultar que se trata de un plan general para el fomento de la música en la capital pues este arte es considerado el “termómetro del estado en que se halla el buen gusto y civilización del Gobierno”¹¹⁸.

Al reclamar la creación de la institución, pinta con colores lúgubres la situación de los músicos en Madrid, abandonados por el Gobierno anterior y víctimas de las circunstancias que los ha dejado sin las pensiones de las capillas musicales, y así, “muchos de ellos hán fallecido de pura miseria y necesidad”. Pero no sólo se trata de remediar una situación de necesidad material sino de paliar el advenimiento de una catástrofe artística: “Si el expresado Colegio, ó Conservatorio no produce nuevos talentos, en pocos años la Real Camara y Capilla de V. M. y aun los Teatros carecerán de los Profesores necesarios, ó bien tendrán que pasar con unos simples rutineros, pues muchos de los que hai en el día son muy ancianos, y otros de los mas escogidos, por su desgracia hán emigrado”.

En el proyecto se describe cuidadosamente el edificio que ha de ser la sede de la institución. Ronzi solicita que se ceda un edificio de los pertenecientes a los bienes nacionales para albergar la institución y propone dos de los conventos madrileños que acababan de pasar al Estado¹¹⁹. Tiene que contar con un salón de 300 butacas para las actividades musicales previstas. Para esta sala, Ronzi, criticando las condiciones acústicas de los salones de música en las residencias de la nobleza, prevé unas características especiales: “Un Salon de musica debe estár hecho, y adornado con las proporciones necesarias para el efecto de ella, y faltando este requisito, jamas la musica hará la impresion, que debe”. Anejo al salón, para aumentar el atractivo de la

¹¹⁷ ROBLEDO ESTAIRE, L. (2002): “El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, en *Música. Boletín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Núm, 7-8-9, p.19.

¹¹⁸ RONZI, M. (1810): *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Musica vocal e instrumental*, Biblioteca Nacional Mss./13415. Respetamos en todas las citas de este importante documento, la peculiar ortografía del original.

¹¹⁹ Como cuenta ARTOLA (1999): ob. cit., p. 276, los gobiernos josefinos redujeron el número de conventos a una tercera parte, concentrando a los religiosos en una sola casa, y destinaron los bienes de los conventos suprimidos a cubrir diversas necesidades del Estado

institución, se colocaría una sala de naipes, otra de billar, un café y “un restaurador”. Para el desarrollo de las clases, “se señalarán igualmente (...) las piezas necesarias en la Casa de los Conciertos, con la separación correspondiente para la variedad de los instrumentos”. Sin embargo, se contempla que sólo los alumnos varones den sus clases allí; las chicas las recibirían en casa de la maestra. Finalmente, también prevé que tuviesen su residencia en el edificio tanto el director como los maestros y la mayor parte de los sirvientes.

Como prueba de la ambición de lo proyectado por el violinista italiano, incluye la creación de una Imprenta musical, justificándola en los beneficios que una industria como aquella había de traer a la capital.

El proyecto trata cuidadosamente de la financiación del conservatorio que podríamos calificar de mixta. El colegio de música generaría sus propios ingresos a través de dos conciertos y dos bailes cada mes. Los conciertos, que habrían de celebrarse el primer y tercer miércoles, se intercalarían con los bailes, contando ambos con una orquesta de cuarenta y ocho profesionales. Además, añade Ronzi, “los alumnos, que mas sobresaliesen, tambien contribuirán á la mayor variedad de los Conciertos en aquellas noches, que pareciere mas oportuno”. A estas actuaciones se accedería por suscripción: se trata de reunir 300 abonados que pagasen 6 duros mensuales por persona durante los nueve meses que durase la temporada de bailes y conciertos. Además, desde septiembre a mayo, se celebraría un concierto mensual por entrada en el Teatro de los Caños del Peral, con la excusa de financiar la formación de los alumnos durante los meses de verano, cuando no había suscripción. Las salas de juego y refrigerio también contribuirían al beneficio del conservatorio. Otra fuente de ingresos vendría por el alquiler a particulares de parte del edificio cedido por el Gobierno para sede de la institución. Por su parte, el Estado sólo tenía que ceder el edificio y conceder las privilegios y licencias necesarios para la apertura del centro y la celebración de sus variopintas actividades (conciertos, bailes, suscripciones, salas de juego, restaurantes, imprenta...).

Aunque resulta complicado aplicar el tamiz de nuestro sistema de análisis de reglamentos a un documento tan abocetado como el proyecto de Ronzi, resulta un elemento válido para destacar ciertos aspectos y carencias. Probémoslo, pues:

1º. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales: el Director se encarga de gestionar los ingresos de las actividades lucrativas del conservatorio, pagando los sueldos de los profesores y empleados; también es su obligación vigilar a los maestros y controlar el adelantamiento de los alumnos. Está bajo la dependencia e inspección del primer Gentilhombre de Cámara del Rey, que es Jefe de la Música de la Real Cámara y Capilla y Director General de Teatros.

b) Órganos colegiados. No se contemplan.

c) Requisitos de ingreso: la elección corre a cargo del mismo Director y sólo se especifica en el proyecto que han de ser “hijos de padres honrrados, y bien nacidos, capaces de poder apreender con alguna facilidad la honrrosa profesion de la musica”.

d) Régimen de matriculación: el colegio impartiría enseñanza musical gratuita a 48 alumnos, de los cuales, 36 son varones, 24 dedicados a los instrumentos y 12 al canto, y 12 mujeres, todas estudiantes de canto.

2º. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: no se trata de las asignaturas dejando constancia tan sólo de que hay cantantes e instrumentistas.

b) Organización de los tiempos lectivos: “Todos los dias del año, excepto los feriados, los alumnos concurrirán al Conservatorio desde las nueve de la mañana hasta la una para su enseñanza, y las Jovenes asistirán a Casa de la Maestra por la tarde, de las tres a las siete, á fin de que puedan hacer compatible su estudio con las obligaciones domesticas de por la mañana.”

c) Titulaciones y Régimen de exámenes: Aunque no hay nada estipulado, el proyecto recoge que los alumnos debían actuar en las sesiones públicas del Teatro de los Caños del Peral y, en esas ocasiones, “para cuya mayor emulacion el Director tendrá prevenido para el que mas sobresalga el premio de una medalla de oro, ó de plata, según su merito”.

3º. Profesorado

a) Categorías. No se especifican.

b) Requisitos de acceso: su nombramiento estaría absolutamente bajo el control del promotor de la idea. Éste señala que “verificandose este Conservatorio

traeré a Madrid, varios Profesores de la primera fuerza para modelo de los alumnos, y con estas habilidades en brebe tiempo se perfeccionará tambien la Orquesta del Teatro Italiano, pues varios de estos Profesores poseen instrumentos muy utiles, y no conocidos en España”.

Según informa Robledo Estaire, aunque el proyecto de Melchor Ronzi no se materializó en su parte académica, entre el 29 de octubre de 1810 y marzo de 1811, funcionó en su parte filarmónica. Lo cuenta el mismo Ronzi en un memorial al monarca:

“Al regreso de S. M. de aquella capital, el exponente le presentó un plan para establecer en esta corte un conservatorio de música vocal e instrumental, tan necesario en ella, unido a un casino para recreo y distracción de las principales personas de la corte, pero las actuales circunstancias no permitieron tuviese efecto la instalación del conservatorio. En este estado y deseoso el que expone ejercer su profesión, procurando, además, socorrer a varios profesores de mérito que están pereciendo, solicitó permiso para establecer un casino, y, obtenido..., el día 29 se dio el primer baile...”¹²⁰

III.1.2. Los liberales: la formación del músico en el sistema general de enseñanza

*¡Mísera humanidad! Padres del canto,
Venid; a vuestra plácida armonía
El hombre sorprendido alza la frente,
Y ledo mira al sol; ya en sus entrañas
Arde el amor; esposo, padre, amigo,
Hombre es ya, en fin; en sociedad se anida,
Y el cielo alegre a su ventura ríe.
A Don Ramón Moreno
Manuel José Quintana, Poesías, 1813*

¹²⁰ ROBLEDO (2002): ob. cit., p. 21.

Los sucesos de Bayona de 1808 abrieron una etapa de conflicto y la posibilidad de un replanteamiento de la situación política e institucional de España. Aunque las ideas que en aquellos días se ponían en circulación provenían de planteamientos ideológicos anteriores, especialmente del acervo intelectual de la Ilustración, las dramáticas circunstancias en las que se encontraba la nación convirtieron los proyectos formulados con anterioridad en instrumentos posibles de transformación de la sociedad.

La rebelión popular de mayo de 1808 fue el prelude de un largo proceso de oposición a la nueva dinastía napoleónica, establecida por los problemas familiares de Carlos IV y la ambición imperial de Bonaparte. A esta primera oposición espontánea y anárquica siguió un proceso de institucionalización y centralización que desembocó en la convocatoria y constitución de unas Cortes Generales.

Las Cortes de Cádiz, reunidas el 24 de septiembre de 1810 en la Isla de León, alumbrarán para España un nuevo régimen político y una nueva sociedad. “Un régimen nuevo basado en el imperio de la ley, en la afirmación de los derechos de los ciudadanos, en la implantación del gobierno representativo y en la proclamación del dogma de la soberanía nacional. Una nueva sociedad basada en los principios de libertad, igualdad y propiedad, en la que la sociedad estamental cedía su lugar a la sociedad de clases”¹²¹ Al disolverse las Cortes, el 14 de septiembre de 1813, España contaba con un texto constitucional que, modelo del liberalismo español más avanzado de la primera mitad del XIX, habría tenido “la virtud de desplazar, en el horizonte político de un mundo que despuntaba, estremecido todavía por las desgarraduras del Terror, los textos constitucionales de la Revolución francesa”¹²².

Siendo los liberales de 1812 herederos directos de los ilustrados, la preocupación por las cuestiones de Instrucción pública será una constante en aquellos años. Es más, la educación del nuevo ciudadano no era sólo algo deseable sino necesario ya que “el nuevo orden social precisaba un nuevo orden educativo que le diera legitimidad y apoyo, que distinguiera y clasificara no según el nacimiento, sino por la educación recibida”¹²³.

Para la preparación de las Cortes, la Junta Central, órgano superior de gobierno en la España no sometida al rey francés, había decretado la creación de una Comisión de

¹²¹ PUELLES, M. (1985): *Historia de la educación en España*, tomo II, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia., 2ª edición, p.14.

¹²² SECO, C. (1999): “El reinado de Fernando VII en el primer ciclo de la revolución contemporánea”, en ARTOLA, M.: *La España de Fernando VII*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 23.

¹²³ VIÑAO, A. (1999): “Política liberal de las Cortes de Cádiz. El informe Quintana”, en DELGADO, B. (coord.), *Historia de la educación en España y América*, vol. 3, Ediciones SM, Madrid, p. 48.

Cortes. Esta Comisión debía consultar a los diferentes cuerpos de la nación para la preparación de la Asamblea. Buscando cumplir esta tarea se pasó un cuestionario a las instituciones políticas locales, a las autoridades eclesiásticas y “los sabios y personas ilustradas”, que, con cuatro preguntas clave, evidencia la importancia que se le concedía a los asuntos educativos. Estas preguntas eran:

1º. Medios de asegurar la observancia de las leyes fundamentales del reino.

2º. Medios de mejorar nuestra legislación, desterrando los abusos introducidos y facilitando su perfección.

3º. Recaudación, administración y distribución de las rentas del Estado.

4º. Reformas necesarias en el sistema de instrucción y educación pública¹²⁴.

La Comisión quedó pronto desbordada por la tarea de recoger las opiniones que le iban llegando desde toda España. Para auxiliarse, creó un *Junta de ordenación y redacción de los escritos e informes relativos a los puntos que se habían de tratar en las Cortes*. Pero era tan amplio el trabajo, que se tomó la decisión de dividirla entre una estructura que contaba con cinco Juntas más: *de Medios y Recursos Extraordinarios, de Materias Eclesiásticas, de Real Hacienda y Legislación, de Ceremonial de Cortes* y, finalmente, *de Instrucción Pública*.

La presidencia de ésta última, que contaba con once miembros, recayó en la figura eminente, y activísima en aquellos años, de Gaspar Melchor de Jovellanos, posible inspirador de toda esta estructura.

“Mejorar, promover y extender la instrucción nacional” era el objetivo declarado de la Junta de Instrucción Pública que debía pasar a la secretaría de la Comisión de Cortes todos los documentos e ideas que fuesen encaminadas a ese fin. Fechadas en Sevilla, el 16 de noviembre de 1809, firma Jovellanos unas *Bases para formar un plan de Instrucción pública* que pretendían orientar los trabajos de la organización. En realidad, el prócer asturiano había escrito instrucciones dirigidas a cada una de las Juntas citadas (excepto la de Ceremonial), pero la tradicional atención con la que miró los asuntos educativos le condujeron a redactar para la de Instrucción Pública el trabajo más extenso y completo. En las Bases de Jovellanos, que pueden considerarse el primer texto educativo mayor de la revolución liberal española, se descuida el asunto de la educación musical profesional, como el de todas las enseñanzas técnicas o profesionales, lo que había sido una constante en los escritos de Jovellanos anteriores.

¹²⁴ ARTOLA: ob. cit., p. 325.

No quiere esto decir que el escritor no se hubiera ocupado de los estudios técnicos, no olvidemos su intervención en el nacimiento del Real Instituto Asturiano, sino que al tratar de cuestiones educativas “generales” referidas a los niveles secundario y superior, Jovellanos, siguiendo el espíritu de su época, sólo piensa en las clases acomodadas, las que no tenían en el trabajo físico sus fuentes de ingreso. Podemos aquí utilizar lo que señala Prost, hablando de la educación en la Francia decimonónica que juxtaponía una escuela para notables y otra para el pueblo, y afirmar que “cette conception, qu’on ne développerait pas de nos jours sans mauvaise conscience, s’exprime avec simplicité et bonne foi dans les textes du XIX, comme une chose qui va de soi”¹²⁵.

Sin embargo, al tratar de la educación física, incluye la siguiente consideración interesante que deja vislumbrar la dirección de su pensamiento:

“La educación física general tendrá por objeto la perfección de los movimientos y acciones naturales del hombre. Los que son relativos a las artes, oficios y ministerios particulares no pertenecen directamente a la educación pública, aunque a su perfección concurrirá ésta también en gran manera.”¹²⁶

No se incluyen, en el apartado de educación literaria correspondiente a los niveles primarios y secundarios, más referencias a la música que al tratar de la enseñanza que los alumnos debieran recibir en los institutos “sin las cuales la educación de la juventud sería imperfecta”. Enumera el dibujo natural, el científico, la moral, el comercio y “si a éstos tan provechosos estudios se agregase el de las lenguas inglesa, italiana y francesa, y la música, la danza y otras habilidades para los jóvenes que quisiesen aprenderlas(...) es visto cuánto conducirían para perfeccionar la educación y extender la instrucción pública del reino”¹²⁷.

En septiembre de 1810, menos de un año después de que Jovellanos firmara las Bases, se constituyeron las Cortes de Cádiz. La Comisión de Cortes no había realizado la tarea de preparar un texto constitucional tras las consultas realizadas y, en adelante, serían las Cortes, máximo órgano político hasta la reimplantación del absolutismo en 1814, las que tomarían todas las decisiones en las diversas materias de gobierno y, particularmente, en las educativas.

¹²⁵ “...esta concepción, que no se desarrollaría hoy sin mala conciencia, se expresa con simplicidad y buena fe en los textos del XIX, como algo natural”. PROST, A.(1968): *L’enseignement en France 1800-1967*, Armand Colin, Paris, p. 10.

¹²⁶ JOVELLANOS, G. M. de (1985): Bases para la formación de un Plan General de Instrucción Pública, en *Historia de la educación en España*, tomo I, Del despotismo ilustrado a las Cortes de Cádiz, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, p. 352.

¹²⁷ JOVELLANOS (1985): ob. cit., p. 365.

Durante el proceso de elaboración de la Constitución, se creó una Comisión de Instrucción Pública que contaba entre sus miembros más destacados al mismo Jovellanos, Quintana, Diego Clemencín o Eugenio Tapia. Aunque la fecha de creación fue abril de 1811, no se constituyó hasta septiembre del mismo año y no entró a actuar plenamente hasta finales de 1813. Entretanto, el 17 de enero de 1812, en el plenario de las Cortes, trasladadas ya al Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz, se aprobó, sin gran controversia, el título IX de la Constitución que trataba de la Instrucción pública.

Es inútil explicar aquí la trascendencia de los esquemáticos principios aprobados en Cádiz, pero, sin embargo, permítasenos transcribir los dos primeros artículos del Título en cuestión, ya que el segundo, el artículo 365, ha de ser de gran trascendencia para el futuro de la educación musical profesional en España:

“Título IX
De la instrucción pública
Capítulo único

Art. 364. En todos los pueblos de la Monarquía se establecerán escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar, y el catecismo de la religión católica, que comprenderá una breve exposición de las obligaciones civiles.

Art. 365. Asimismo se arreglará y creará el número competente de Universidades y otros establecimientos de instrucción que se juzguen convenientes para la enseñanza de todas las ciencias, literatura y bellas artes.”

Ambos artículos, según consta en el acta de la sesión “quedaron aprobados”. En contraste con los escritos de Jovellanos, fallecido en el mes de noviembre anterior, se mencionan expresamente otros centros de enseñanza superior, además de las Universidades, entre los que se especifica los de bellas artes.

A propósito de este punto, se produjo la intervención de dos diputados, recogidas en el acta, que seguidamente reproducimos:

“El Sr. Andrés pidió que en lugar de *bellas artes* se dijese *nobles artes*. Contestó el Sr. Martínez (D. Joaquín) que el artículo se había aprobado en la inteligencia de que nobles y bellas son sinónimas en la acepción común, aunque lo más frecuente sea llamar nobles a las artes del dibujo.”¹²⁸

¹²⁸ *Historia de la Educación en España*, t. 1, Del Despotismo ilustrado a las Cortes de Cádiz, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1985, p. 347.

La idea del diputado Andrés no fue tenida en cuenta y la Constitución quedó aprobada, el 19 de marzo de 1812, con los textos arriba mencionados.

Estamos en condiciones de afirmar que el mencionado artículo 365 de la Constitución gaditana es la primera mención legislativa documentada para el establecimiento de escuelas musicales en España. La formulación concreta del artículo y la posterior discusión en el pleno sobre la utilización del adjetivo de bellas o nobles artes, nos indica que resultaría conveniente entrar en una breve digresión explicativa acerca del significado que, a comienzos del siglo XIX, tenía el concepto de *Bellas Artes*, muy diferente al que hoy manejamos¹²⁹.

La palabra “arte” se deriva del latín “*ars*” que a su vez es una traducción del griego “*tecné*”. Desde los pensadores griegos hasta los comienzos de la época moderna, en el Renacimiento, significaba destreza, es decir, la destreza que se necesitaba para construir un objeto, un edificio, un barco, una prenda de vestir o una pieza de alfarería, para dirigir bien un ejército, medir un campo o convencer a una audiencia. Todas estas actividades, desde nuestro punto de vista dispares, se denominaban artes. Lo que las unificaba y distinguía de otras iniciativas humanas era que se basaban en el conocimiento de unas reglas. Por lo tanto, el arte, en la definición clásica de Galeno, era el conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que servían a un propósito establecido. La poesía, hija de la inspiración de las Musas, no era considerada arte por los griegos.

Para que cambiase este sistema de pensamiento, tuvieron que darse, a partir del Renacimiento, dos transformaciones fundamentales: en primer lugar, se eliminaron los oficios y las ciencias de la definición de arte, incorporándose la poesía; y en segundo lugar, hubo que tomar conciencia de que lo que quedaba tras esa purga era una entidad coherente, una categoría separada con características comunes.

La incorporación de la poesía fue sencilla cuando la difusión de la Poética de Aristóteles, publicada por primera vez en italiano en 1549, demostró que era una actividad que, aparte de la pura inspiración, requería unas reglas y conocimientos. La separación de las *bellas artes* de los oficios se debió al cambio de situación social que tuvo el artista en esa época: los productores de belleza –pintores, escultores, arquitectos– fueron más valorados y mejor retribuidos, estableciéndose una distancia entre ellos y los

¹²⁹ Para la exposición que sigue nos basamos principalmente en el clásico y magistral TATARKIEWICZ, W. (1990): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2ª edición, p. 39 y ss. y en BEARDSLEY, M. C. y HOSPERS, J. (1990): *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid.

artesanos. En cambio, la separación de la ciencia fue más dificultosa: el prestigio de las actividades artísticas se veía fortalecido al vincularlas a las ciencias matemáticas y naturales. Sólo al final del periodo renacentista, artistas como Miguel Ángel y pensadores como Galileo, imbuidos de una nueva sensibilidad menos racionalista, presentaron objeciones a esa concepción precisa, científica y matemática del arte.

No obstante, la separación de las *bellas artes* de los oficios manuales y las ciencias fue más sencilla de lo que fue tomar conciencia de que constituían una categoría coherente. Al no haberse dispuesto de conceptos y términos para hablar de las *bellas artes*, fue necesario crearlos. Calificar con un solo nombre, el de escultores, a los artistas que realizaban sus obras con materiales diferentes (piedra, metal, madera, arcilla...), no se consiguió hasta el siglo XVI. En la misma época, Vasari reconoce afinidades tan fundamentales entre la escultura, la pintura y la arquitectura como para dotarlas de un nombre común, las artes del diseño, en las que se veía como nexo la importancia del dibujo.

Para llegar al concepto contemporáneo de *bellas artes*, hacía faltar sumar a las artes del diseño el teatro, la música y la poesía. Ya se pensaba que había afinidad entre ellas, pero no estaba claro qué las unía, sobre qué características podría formarse un nuevo concepto. Muchos fueron los intentos e ideas lanzados entre los siglos XV y XVIII: artes ingeniosas, artes musicales, artes memoriales, artes pictóricas, artes poéticas, artes elegantes o agradables..... hasta la denominación exitosa de *bellas artes*.

Para iluminar la conversación en las Cortes gaditanas de 1812, diremos que el concepto de artes nobles fue expuesto por Giovanni Pietro Capriano en su obra *De vera poetica* de 1555. Bajo ese nombre sólo reunía a la poesía, la escultura y la pintura, porque “son objetos de nuestros sentimientos más nobles, de nuestras facultades más amplias, cuya característica común es la permanencia”¹³⁰. Con el paso de los años la expresión sirvió, como explica el diputado para referirse exclusivamente a las “artes de dibujo”, las artes del diseño de Vasari.

Aunque existían los precedentes de Francesco de Hollanda y François Blondel, el autor que estableció y popularizó el concepto de *bellas artes* fue el francés Charles Batteaux en su *Les beaux arts réduits à un seul principe* de 1747. Bajo este concepto incluyó cinco artes: música, poesía, pintura, escultura y danza; justificó esta

¹³⁰ TATARKIEWICZ, W. (1990): ob. cit., p.47.

clasificación aduciendo que todas pretendían agradar e imitar la naturaleza. A estas cinco se añadió posteriormente la arquitectura y la elocuencia.

A partir del XVIII, los oficios manuales y las ciencias dejaron de considerarse artes por lo que sólo eran artes las adjetivadas como bellas. Así se pensó que era adecuado denominarlas sencillamente artes, pues eran las únicas que quedaron tras este riguroso proceso de depuración. Con el Romanticismo, la expresión “arte” había restringido su ámbito y sólo incluía las bellas artes. Una vez ocurrido eso, el nombre de “bellas artes” fue utilizado exclusivamente para las anteriormente llamadas artes del diseño. Por eso, entendemos que las “escuelas de Bellas Artes” decimonónicas eran instituciones referidas exclusivamente a la enseñanza de la pintura y escultura. Sin embargo, el viejo concepto clásico de arte aún habría de existir en instituciones como las “escuelas de artes y oficios”.

Por lo expuesto en esta digresión, pretendemos que quede demostrado que, al hacer referencia en el artículo 365 de la Constitución de 1812 a “establecimientos de instrucción (...) para la enseñanza de (...) bellas artes”, ya se comprendían centros especializados en la formación técnico-musical. La prueba definitiva la encontraremos en el Informe Quintana que nacerá del impulso constitucional gaditano.

Aunque no se han precisado bien las causas, lo cierto es que la Comisión de Instrucción Pública de las Cortes no dio señales de actividad entre su creación en abril de 1811 hasta el *Dictamen y proyecto de decreto sobre el arreglo de la enseñanza pública* de principios de 1814. Mientras tanto, quizás para paliar esta situación, el gobierno había creado una Junta de notables para elaborar un informe. El 9 de septiembre de 1813, esta Junta suscribió un *Informe para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la instrucción pública* que, elevado a la Comisión de las Cortes, sería la base del dictamen y proyecto de decreto anterior. Tanto el informe, conocido como Informe Quintana, pues se considera que el poeta fue su principal inspirador, como los documentos posteriores fueron una renovación radical y entera que daba forma a un nuevo sistema educativo, a una estructura novedosa y completa que desarrollaba los preceptos contenidos en la Constitución de 1812.

Los redactores del Informe, que iniciaron sus trabajos tras la orden de 18 de junio de 1813 comunicada por el ministro de la Gobernación del Regente, declaraban en la introducción del mismo que de las tres clases de educación que el hombre recibía en

la sociedad¹³¹ sólo se ocuparían de la literaria. Además, por las especiales circunstancias de la nación, sólo iban a presentar unas bases para ulteriores reglamentaciones y concreciones. Aún así, aprovechando la destrucción del tejido educativo que la tragedia bélica generaba, se proponen realizar por primera vez un plan general de la instrucción pública en España. Se establece en el informe un sistema en tres niveles de enseñanza: la primera enseñanza, universal y básica; una segunda enseñanza preparatoria y la tercera enseñanza “que comprende aquellos estudios que son absolutamente necesarios para los diferentes estados de la vida civil”¹³².

En este tercer nivel se encuentran las universidades. Sin embargo, como señala Viñao¹³³, la gran novedad aportada por el Informe en este punto no se puede dejar pasar: la distinción entre una enseñanza universitaria y un nuevo sector de la enseñanza superior, la enseñanza técnica, y el intento de organizar, con cierta unidad, esta última es una innovación en toda regla con respecto al pasado. Sin embargo, hay que señalar que el Informe no hace sino desarrollar lo que ya está en semilla en el artículo 365 de la Constitución doceañista.

Tras hablar de las instituciones universitarias, y siguiendo el precepto constitucional, el Informe añade:

“El resto de las facultades y profesiones que corresponden a la tercera enseñanza se dará en los colegios y escuelas particulares que hay ya fundados particularmente para ellas o que se pueden instituir de nuevo. La Junta no ha querido en el artículo que le corresponde, indicar en general más que el objeto de estas escuelas especiales, su número y su localidad. Para esta especie de circunspección ha tenido presente que en la mayor parte de estos colegios, ya conocidos, la planta de estudios y sistema de enseñanza están fundados sobre buenos principios, y que, por consiguiente, no había necesidad de tocar a ellos; que para cualquier reforma, adición y alteración parcial que conviniese hacer era mejor meditarla con asistencia o a propuesta de los profesores de la facultad respectiva.; que, en fin, estos mismos, en los reglamentos particulares que habrán de hacerse para uniformar el sistema de instrucción en la parte que corresponda a cada ramo, dirán cuáles estudios preparatorios deben llevar ya hechos el alumno que aspire a aprenderle.

¹³¹ Literario, física y moral según el esquema de Jovellanos.

¹³² QUINTANA, M. J. (1946): *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo e los diversos ramos de la Instrucción pública*, Madrid, B. A. E., Vol. XIX, p. 184.

¹³³VIÑAO: ob. cit., p..46.

En cuanto al número y localidad de estos institutos, hemos llevado por principio el conservar lo que hay establecido, y distribuirlos según la importancia y necesidad de sus enseñanzas, combinadas con el costo que han de tener los establecimientos. Por esta razón se asignan cinco grandes escuelas a la medicina y cirugía reunidas, como a las nobles artes, cinco a la enseñanza del comercio, tres a la astronomía y navegación, dos a la agricultura experimental, dos a la geografía práctica, uno a la música, otro a la veterinaria. Los ya conocidos se dejan en el paraje en el que hoy están los que se proponen nuevos se sitúan en los sitios donde parece más análoga y más oportuna la enseñanza”¹³⁴.

Los nuevos establecimientos que había que formar eran las escuelas de comercio (“en los parajes en los que esta profesión sea más común”), las dos de agricultura (“en el norte y el mediodía del reino”), una de geografía para Madrid y otra de Artes Nobles para Sevilla. Naturalmente, también la escuela de música era una novedad y el Informe indica dónde consideraba más positiva su instalación junto con un breve razonamiento:

“La enseñanza de la música, como arte en que influye tanto la concurrencia, el gusto, y aun el lujo, en la corte”¹³⁵.

El 14 de septiembre de 1813, días después de presentado el Informe Quintana, se disolvieron las Cortes constituyentes para dejar paso a las ordinarias, constituidas el primero de octubre del mismo año. Es ante esta nueva cámara dónde se presentan, el 17 de abril, aunque los documentos estuviesen fechados a primeros de marzo, el Dictamen y el Proyecto realizados por la Comisión de Instrucción Pública a partir del informe de la Junta. La unidad fundamental entre los contenidos del informe, el dictamen y el decreto son evidentes. En el aspecto que nos interesa, los tres abundan en la idea de organizar un sistema de enseñanzas superiores no universitarias, señalando el número, especialidad y ubicación de los elementos de ese sistema, y dejando abierto a reglamentaciones posteriores los mecanismos de funcionamiento de los miembros individuales. Frente a la visión exclusivamente peninsular del informe, el dictamen y el proyecto de decreto abren el sistema a la América española, aunque en el caso de la música la referencia sea menor y sólo en el dictamen. Hemos extractado las referencias generales a la escuelas particulares y las concretas a la de música que contiene el dictamen:

¹³⁴ QUINTANA: ob. cit., p.186.

¹³⁵ Ibidem, p. 186-187.

“Además de los estudios establecidos así en ésta como en las demás universidades del Reino, hay otros necesarios para varias profesiones de la vida civil, y que por lo tanto deberán enseñarse en escuelas particulares. (...) La música, como arte de lujo, y que tanto se mejora con la concurrencia de profesores extranjeros, se enseñará en una Academia establecida en esta corte; pudiéndose formar otras dos semejantes en México y Lima.”¹³⁶

“Al proponer la Comisión estos varios establecimientos, no hace más que fijar su número y su localidad; para lo cual ha llevado por guía las proporciones que ofrece cada pueblo, y sobre todo el loable deseo de aprovechar lo que ya existe en cada ramo. Por lo que respecta a los demás puntos concernientes a su planta y organización, no se expondrá la Comisión a dar dictamen sobre tan varios y difíciles acontecimientos; antes por el contrario es de parecer de que la Dirección general de estudios, con noticia de los reglamentos que ya tengan los establecimientos existentes, y oyendo a los profesores más distinguidos de cada facultad, forme los reglamentos particulares de estas escuelas, tanto en la parte económica y gubernativa como en la literatura, pasándoles después por medio del Gobierno a la aprobación de las Cortes, en conformidad al artículo 370 de la Constitución”¹³⁷.

En el proyecto de decreto, se establecen los estudios de tercera enseñanza en el Título V:

“Título V

De la tercera enseñanza

Art. 36 La *tercera enseñanza* comprende aquellos estudios que se llaman de *carrera o facultad*, y son necesarios para algunas profesiones de la vida civil.

Art. 37 Estos estudios se proporcionarán, unos en *universidades mayores*, y otros en *colegios o escuelas particulares*.”¹³⁸

Al referirse a escuelas particulares, el legislador no nos habla de enseñanza privada sino de enseñanzas de profesiones y conocimientos concretos, como es el saber necesario para ejercer la profesión musical. En el Título VII, que trata de los colegios o escuelas particulares define exactamente este concepto y deja la organización de las mismas para otras legislaciones derivadas:

¹³⁶ RUIZ BERRIO, J. (1970): *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 368.

¹³⁷ Ibidem, p. 369.

¹³⁸ Ibidem, p. 382.

“Art. 63 Para la enseñanza de varios estudios que son necesarios para algunas profesiones de la vida civil, y que no se proporcionan en las universidades mayores, se establecerán colegios o escuelas particulares.

Art. 64 Estos colegios o escuelas particulares se establecerán en el número y forma siguiente:(...)

5°. Para la enseñanza de la música una escuela que se establecerá en Madrid.(...)

Art. 65 Todos los puntos concernientes al arreglo literario, económico y gubernativo de estos colegios o escuelas particulares, serán objeto de sus respectivos reglamentos.

Art. 66 La Dirección general de estudios deberá formar estos reglamentos con presencia de los ya existentes y tomando informes de los profesores más aventajados en la ciencia o facultad de que se trata.

Art. 67 La misma Dirección presentará al Gobierno los Reglamentos que hubiere formado, para que los pase a la aprobación de las Cortes.”¹³⁹

El golpe de Estado que, a partir del 10 de mayo de 1814, llevó a cabo el regresado Fernando VII, iban a dejar aparcados estos proyectos de organización general de la educación en España que incluía, como hemos podido ver, la voluntad del gobierno en contribuir a la formación del músico. Como veremos en los apartados siguientes, los proyectos educativos de los liberales españoles reaparecerían cada vez que éstos se hiciesen con el gobierno.

Trienio Constitucional

El 9 de Marzo de 1820, con el juramento que hizo Fernando VII de la Constitución de 1812, se puso fin al periodo de inestabilidad iniciado por el pronunciamiento de Riego y se inauguró un trienio en el que los liberales tratarán de resucitar los proyectos y el espíritu que animaron a los constitucionalistas gaditanos. En estos tres años las Cortes ordinarias desarrollaron una labor legislativa que completará la realizada en los años de la guerra contra el francés. Una de las primeras medidas del nuevo régimen fue la puesta en vigor de los abolidos decretos gaditanos con lo que las posibilidades de la nueva asamblea se vieron reducidas “a los campos en los que la

¹³⁹ Ibidem, p. 387-388.

acción de su predecesora no había conducido a la promulgación de leyes positivas”¹⁴⁰. Uno de esos campos era, desde luego el de la Instrucción pública.

En el seno de las Cortes, se creó una Comisión de Instrucción pública que aceptó prácticamente el proyecto que, a partir del Informe Quintana, se había realizado en 1814. Según explica Puelles, fue objeto de un amplio debate y sufrió grandes modificaciones¹⁴¹. Sin embargo, como veremos, en el terreno de la transmisión del saber musical, el proyecto aprobado por las Cortes el 29 de junio de 1821, presenta una estructura muy similar al de 1814. Con esta disposición, “el liberalismo traducía a norma legal, por primera vez, su programa en materia educativa”¹⁴².

Dividido el sistema educativo en tres niveles, el Título IV de la Ley se ocupa de la tercera enseñanza, de la que forma parte la formación del músico, que se imparte en universidades y escuelas especiales¹⁴³:

“Art. 36 La tercera enseñanza comprende los estudios que habilitan para ejercer alguna profesión particular.

Art. 37 Se proporcionarán algunos de estos estudios en cátedras agregadas a las Universidades de provincia, que después se designarán, y otros en escuelas especiales.”¹⁴⁴

El capítulo dedicado a las Escuelas especiales es el V, en el que se nos presentan algunas novedades en lo referente a la instalación de los conservatorios, aún manteniéndose fiel al espíritu y la letra del proyecto de las cortes gaditanas.

“Art. 51 Los estudios que se darán en estas escuelas especiales son los necesarios para algunas profesiones de la vida civil, los cuales se establecerán en la forma siguiente. (...)

Art. 63 Para la enseñanza de la música se establecerá una escuela en Madrid y otra en Barcelona. (...)

Art. 74 Todo alumno que haya de entrar en cualquier escuela especial será examinado en ella de las materias en que deba estar previamente instruido.

¹⁴⁰ ARTOLA (1999): ob. cit., p. 584.

¹⁴¹ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): *Educación e ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos, p. 72.

¹⁴² VIÑAO, A. (1994): “Política regresiva de Fernando VII y el paréntesis del trienio liberal”, en DELGADO CRIADO, B.: *Historia de la Educación en España y América, vol. 3, La educación en la España Contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Morata, p. 51.

¹⁴³ En el proyecto de 1814, se las llamaba escuelas particulares, ¿se varía la denominación por dejar claro que no se trata de enseñanza privada?

¹⁴⁴ *Historia de la Educación en España*, tomo II, De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868, Madrid, 1985, Ministerio de Educación y Ciencia, p. 58.

Art. 75 Todos los puntos concernientes al arreglo literario, económico y gubernativo de estos colegios y escuelas particulares serán objeto de sus respectivos reglamentos.

Art. 76 La Dirección general de estudios deberá formar estos reglamentos con presencia de los ya existentes, y tomando informes de los profesores más aventajados en la ciencia o facultad que se trate.

Art. 77 La misma Dirección presentará al Gobierno los reglamentos que hubiese formado para que los pase a aprobación de las Cortes”¹⁴⁵

La reacción absolutista de 1823 impedirá el desarrollo de las disposiciones reglamentarias que, anunciadas en la ley, debían poner en marcha el sistema educativo y las diversas escuelas especiales. El texto, por éste y otros problemas (no es el menor de ello su carácter excesivamente utópico), no llegó a hacerse efectivo pero “sentó las grandes bases de la educación liberal”¹⁴⁶. Fue la primera legislación aprobada por las Cortes para dibujar el sistema de enseñanza en España. En ella se había situado a la música en conjunción con otros saberes, como parte necesaria del sistema educativo nacional.

Sin embargo, como veremos, serán los gobiernos absolutistas de Fernando VII los que hagan realidad la creación de un centro superior y estatal de educación del músico: esta circunstancia será, a los ojos de los liberales anteriores, un lastre moral de la institución, olvidados de que los primeros proyectos habían surgido de sus filas.

III.1.3. Los absolutistas en el poder: el Conservatorio de María Cristina

Los años finales del reinado de Fernando VII fueron bautizados por los historiadores liberales como la década ominosa. Sobre este periodo histórico pesan aún gran cantidad de prejuicios inmunes a la reciente investigación historiográfica. En su manual clásico, Carr señala:

“En nada han torcido tanto la historia de España los prejuicios liberales como en la descripción y enjuiciamiento de la denominada “década ominosa”(1822-1833), presentada como un periodo de reacción clerical desenfrenada. (...) En la confusión de

¹⁴⁵ Ibidem, p. 63.

¹⁴⁶ PUELLES (1999): ob. cit., p. 77.

los años treinta la década ominosa parecía poco menos que deseable, como era de paz social y de expansión optimista.”¹⁴⁷

Para comprender las iniciativas que en el terreno de la educación musical emprendió la monarquía fernandina, hay que comprender que el Rey, absolutista y contrario a los principios políticos que perseguían los liberales españoles, no dejaba de interesarse por proteger las diversas manifestaciones de la inteligencia:

“La penúltima pose de Fernando VII fue la de augusto protector de las artes, defensor del dramaturgo Moratín y benefactor del Prado, que podía esperar, no sin ciertos motivos, las odas laudatorias de Quintana, el poeta liberal. Lista, escritor con un pasado afrancesado, trató de dar publicidad a los esfuerzos del rey por “conquistar la inteligencia” mediante el fomento de la industria; cuantos representaban “la ilustración y las fuerzas vivas de la sociedad” no tenían más remedio que apoyar un gobierno que construía carreteras, dotaba a Madrid de una bolsa de valores rudimentaria, celebraba una exposición industrial en 1828 y creía en la educación progresiva en Ciencias Naturales y Artes y Oficios. Fernando fomentó el progreso material como sustitutivo del liberalismo.”¹⁴⁸

Razones y justificaciones de una creación

A finales de julio de 1830, aparece un artículo anónimo en la sección no oficial de la Gaceta de Madrid que anuncia la erección de un establecimiento de enseñanza musical profesional organizado por el mismo Rey¹⁴⁹. La idea había surgido anteriormente¹⁵⁰ y tradicionalmente se ha atribuido a la voluntad de la nueva Reina María Cristina¹⁵¹. No obstante, Robledo Estaire, concede mayor protagonismo a Francesco Piermarini en la génesis de la idea, llegando a afirmar que “más que un

¹⁴⁷ CARR, R. (1992): *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, p. 152.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 154-155.

¹⁴⁹ “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, n. 89, 24 de julio de 1830, p. 363-364. En SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, se afirma que la primera noticia oficial sobre la creación del Conservatorio apareció en la Gaceta del 23 de junio de 1830. El dato es incorrecto ya que ese día ni siquiera se publicó la Gaceta.

¹⁵⁰ El 15 de julio estaban ya nombrados el director y los principales profesores.

¹⁵¹ La intervención y mecenazgo de la Reina se destaca en PEÑA Y GOÑI (1967), SOPEÑA (1967) y otros pero quedan planteadas algunas preguntas: la insistencia sobre el papel de la Reina en los documentos de la época ¿no puede deberse a un intento de popularizar a una recién llegada, encinta de un rey enfermo y enfrentada a sectores de la Corte?; el papel que se le reserva en los historiadores posteriores ¿no se derivará de los prejuicios anti-fernandinos de la historiografía liberal?. En todo caso, el siempre ponderado amor a la música de María Cristina no impidió que precisamente en los años de su Regencia, desapareciese el Conservatorio de los presupuestos del Estado.

instrumento ocasional al servicio de los deseos de María Cristina, el italiano “utilizó” a la reina para medrar y conseguir los fines que se había propuesto con antelación”¹⁵². No cabe duda que fue de Piermarini el proyecto que, presentado al rey el 1 de junio de 1830, abriría el proceso que desembocó rápidamente en la inauguración del centro educativo.

Una iniciativa novedosa como ésta, se glosa y justifica convenientemente en el mismo artículo de 24 de junio que une afirmaciones y argumentos procedentes de orígenes intelectuales diferentes, desde los más tradicionales a los razonablemente avanzados. Resulta interesante para la correcta comprensión de esta primera iniciativa efectiva de intervención de un gobierno de España en la transmisión del saber musical, seguir el hilo fundamental de la argumentación del artículo mencionado. El autor empieza destacando dos características que le resultan fundamentales en la música:

1ª) Música como “aspiración de la naturaleza”: el hecho musical es natural y universal, un don de Dios que, desestimándolo, se contradice y frustra “las intenciones bienhechoras que han dirigido el sistema de la creación”¹⁵³.

2ª) Música como “consentimiento universal de los pueblos”: se afirma que la música “ha obtenido siempre y asegurado cada día más el alto puesto que todas las naciones le han señalado en la civilización y enseñanza”¹⁵⁴. Para demostrarlo se recuerda la posición que la cultura musical tuvo en el mundo clásico y se cita a autores como Platón, Tolomeo, Plutarco, Boecio y San Agustín.

Tras estas dos consideraciones sobre la naturaleza de la música pasa a justificarlas, ya que no pueden tratarse de meras casualidades. El autor aporta dos razones por las que la música ocupa un puesto tan alto en la sociedad: de un lado, es un elemento de civilización del más alto interés moral; de otro, es fuente de riqueza material que interesa mucho económicamente a las naciones. Con respecto a la primera afirmación, se señala que su poder sobre los hombres actúa tanto en el plano individual, contribuyendo a la “dulcificación de los afectos e inclinaciones”, como social, fomentando “el espíritu de mutua benevolencia sobre que se apoya la sociedad”. Entre las razones de carácter económico, se señala que en España hay cualidades naturales entre sus habitantes para que produzcan músicos, especialmente cantantes, que podrían

¹⁵² ROBLEDO ESTAIRE, L. (2001): “La creación del Conservatorio de Madrid”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, núm. 1-2, p. 196-197.

¹⁵³ “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, núm. 89, 24 de julio de 1830, p. 363.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

constituir fuentes de ingresos al país y ahorro en la contratación de intérpretes extranjeros¹⁵⁵. En este punto, también se exponen algunos razonamientos que ponen a las claras la situación y anhelos culturales y políticos de aquella España del final del reinado de Fernando VII: como Grecia conquistó Roma desde su cultura e Italia tiene conquistada a Europa desde la suya, y fundamentalmente desde su cultura musical, “España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformación privilegiada de los órganos para el canto, por la nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no ha derribarla de su puesto¹⁵⁶, a ocupar el asiento inmediato”¹⁵⁷.

Además de estas justificaciones de la más alta categoría moral y económica, al final del artículo se cuele la realidad social en la que el espectáculo operístico constituía el centro de la vida frívola ciudadana y se reconoce que la música es una diversión “de que ni es prudente ni es justo privar al pueblo”. El autor reconoce así que la música “se ha hermanado tan frecuentemente con el espíritu de nuestra edad, tan apreciadora de la producción, que en ninguna otra, si se excluye la más floreciente de Grecia, ha logrado tan crecido número de aficionados y estudiosos”¹⁵⁸.

Las ideas sobre la música como fenómeno natural, de alto valor moral y de carácter universal, eran tópicos del pensamiento europeo desde hacía mucho tiempo. Sin embargo, en este contexto, se aducen para justificar una realidad nueva en nuestro país: la creación por parte del gobierno de una institución dedicada a la formación de profesionales de este arte, a la conservación y transmisión de los saberes que la tradición musical encerraba. El autor concentra la novedad del hecho en varias frases, diseminadas a través del texto, como colofón de los razonamientos que realiza. Así señala dos obligaciones de los poderes públicos con la naturaleza y la sociedad:

“Un gobierno ha de celar y proteger el beneficio y aprovechamiento de todos los dones que su suelo y sus súbditos han recibido de la naturaleza.”

“El gobierno debe fomentar este germen de amor y hermandad, principio fecundo de civilización y de dulzura de costumbres; y ningún medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música.”

¹⁵⁵ La ciudadanía aparece como una riqueza potencial del Estado: “Si el terreno debe beneficiarse como fuente de la riqueza, ¿por qué no los talentos naturales que también la producen, que dan el imperio pacífico de las artes?”.

¹⁵⁶ Se refiere a Italia.

¹⁵⁷ “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, núm. 89, 24 de julio de 1830, p. 364.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

Finalmente, en vista de la iniciativa del nuevo conservatorio, reconoce que “el gobierno abre esta nueva carrera a los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional”¹⁵⁹.

Pero los documentos que han de regir el futuro del Conservatorio y las argumentaciones básicas de su creación, están fechados después del verano de 1830. Entre la publicación del artículo en la Gaceta y los documentos que hemos de pasar a analizar, se produjo un acontecimiento político que puede darnos la clave de un cierto giro en las argumentaciones utilizadas: el mes de julio de 1830 estalla en Francia una revolución que pone fin a la monarquía borbónica restaurada y da aliento a los exiliados españoles que intentan hacer llegar la sublevación a la península. La reacción del Rey, asustado, llevó a un periodo de represión y persecuciones políticas.

En este contexto, el 16 de septiembre de 1830, dedica el nombrado director del nuevo establecimiento, el exitoso tenor italiano Francesco Piermarini, una exposición que contiene las bases del reglamento del Conservatorio. El monarca aprueba con su firma las bases el 14 de noviembre de 1830, y éstas son publicadas en la Gaceta el 25 del mismo mes. Habrá que esperar hasta el 9 de enero del año siguiente para que Piermarini ponga su rúbrica al Reglamento interno de la institución¹⁶⁰. En la elaboración de estos documentos, tras el estudio de la documentación interna del Conservatorio, Robledo Estaire defiende que, establecida desde finales de julio una estrechísima colaboración entre Piermarini, el militar y teórico de la música José Joaquín Virués y el ministro de Hacienda Luis López Ballesteros, “casi se puede hablar de una triple autoría”¹⁶¹. Analizaremos seguidamente el Reglamento y las bases de las que se deriva, pero antes echemos un vistazo a la exposición previa a las mismas.

La dedicatoria al Rey llega a confesar que el documento está redactada por el director del centro ayudado por José Joaquín de Virués y Spínola¹⁶² a quien califica Piermarini como “uno de los españoles que con sus luces honran más a su patria”. En un estilo farragoso y lleno de consideraciones religiosas y morales, se dedica la primera

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Todas las referencias posteriores a estos documentos fundacionales están tomadas de “Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (q. D. g.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 17-44.

¹⁶¹ ROBLEDO ESTAIRE (2001): ob. cit. , p. 205.

¹⁶² El general Virués (1770-1840) que había tomado parte en la guerra del Rosellón y ejercido como gobernador militar en Motril, Sanlúcar y Cádiz, se interesaba mucho por los asuntos musicales publicando en 1824 una “Cartilla Armónica” y en 1825 “La Geneuphonía o la generación de la bien-sonancia música”, obra que fue adoptada para la enseñanza por el Conservatorio.

parte de la exposición a defender la necesidad del nuevo establecimiento, defendiendo primero la bondad de la música en sí. Se parte de la obligación religiosa de multiplicar, cultivar y perfeccionar en lo posible el uso “honesto y recto” de las potencias y los sentidos. De lo contrario, se afirma que se contradice “rebeldeamente la conocida y positiva voluntad del Cielo”¹⁶³. Aunque la exposición advierte sobre los abusos del cultivo físico e intelectual del ser humano, reconoce que no por ello debe dejar de desarrollarse mientras se controla, castigándose, “por la sociedad morigerada”¹⁶⁴.

Los autores señalan la importancia de la música en lo religioso y lo civil, y lo ejemplifican con los conocidos argumentos que destacan su carácter universal y su naturalidad. Sin embargo, se ven en la necesidad de, seguidamente, defender el arte musical de sus “enemigos”, los que la acusan de ser pernicioso, de plantear problemas morales en la iglesia y en la sociedad. Como la música eclesiástica está sancionada por el Papado, no consideran necesaria más justificación, en cuanto a la música profana la exoneran de toda culpa achacando la inmoralidad y las prohibiciones de ciertos ejemplos a la letra que la acompaña:

“... la infeliz e inocente Música no ha hecho más que participar inevitablemente de una pena que no se imponía a ella, sino a la llamada malamente poesía, a quien la habían indefensamente prostituído esos autores que la fuerzan a cantar sus inmodestias, sus atentados políticos, sus vicios, en fin, de todo género, en plazas, en tertulias, en teatros, y acaso también haciendo gemir más que resonar las bóvedas del Templo con unos ecos ya contaminados del veneno de la letra que recuerdan.”¹⁶⁵

Adelantándose varias décadas a la estética formalista de Hanslick¹⁶⁶, el autor afirma que la música en sí no porta ningún significado fuera de ella misma. Pero el párrafo anterior nos descubre un panorama oculto de músicas “anti-sistema” (sistema político, sistema moral), que es el telón de fondo de la creación del Conservatorio. ¿Qué solución plantean los autores a estas desviaciones de las conductas correctas? En primer

¹⁶³ “Reglamento interior...”, p. 25.

¹⁶⁴ “Y si bien es muy cierto que de la capacidad de este cultivo intelectual y físico, o del entendimiento y los sentidos, se puede abusar, y en efecto se abusa por desgracia nuestra y reato de la primera y mayor de nuestras desgracias, no por eso debe proibirse el don mismo, sino rectificarlo y purificarlo, detestando y vengando su abuso, pues que esta detestación y venganza, y no la revocación del don, fue la sentencia impuesta al primer prevaricador”.

¹⁶⁵ “Reglamento interior...”, p. 25.

¹⁶⁶ Se debe dejar claro que las teorías de Eduard Hanslick (1825-1904), expresadas originalmente en su ensayo “De lo bello en música” de 1854, tienen un contenido filosófico-estético que va mucho más allá de la argumentación moralista de esta Exposición. Con esta comparación sólo se pretende mostrar la novedad de la idea que niega a la música toda capacidad expresiva o imitativa.

lugar, una respuesta represiva legal por parte del gobierno que separa, de una manera paradójicamente muy moderna, el arte del artista:

“... su remedio es fácil y pertenece a la misma autoridad que reprime los de las demás capacidades naturales, esto es a las leyes; y que esta represión y castigo mira exclusivamente a los hombres malos que ejercen criminalmente su habilidad musical o poética, y no a la Poesía ni a la Música.”¹⁶⁷

Sin embargo, lo más interesante es ver cómo se encuadra la creación del Conservatorio en un proyecto de control gubernativo de la música, un intento de guiar su poder para eliminar lo incorrecto. Esta idea aparece formulada de la siguiente manera:

“...el verdadero y radical remedio está en seguir el ejemplo del Santo Rey y Profeta; en proteger directa e inmediatamente esta preciosa facultad; en formar y ensalzar nuevos Assaph e Idhitum¹⁶⁸, que sean los que rijan, compongan y decidan en esta materia...”¹⁶⁹

La referencia a Assaph e Idhitum es muy significativa: cuando el rey David trasladó el Arca de la Alianza a Jerusalem, organizó el culto que había de desarrollarse en torno al Tabernáculo y “eligió a Assaph por primer cantor para que cantara las alabanzas al Señor con sus hermanos (...) para que de continuo ejerciesen su ministerio delante del Arca todos los días y por turnos”¹⁷⁰. En cuanto a Idithum, tercer servidor del Tabernáculo, leemos en el primer Libro de Crónicas, capítulo 16, versículos 42 y 43: “...Hemán e Idithum sonaban las trompetas y tocaban los címbalos, o platillos, y todos los instrumentos músicos, cantando himnos al Señor. A los hijos de Idithum los destinó para guardar las puertas”. Por lo tanto, se destacan dos personajes de la larga lista de levitas músicos que cita el texto sagrado: Assaph como primer cantor del Templo e Idithum que, aparte de músico, controlaba las puertas del mismo, es decir, era el encargado del acceso al lugar sagrado; Assaph, el cantor y creador de los Salmos, e Idhitum, el censor y rector musical del Tabernáculo. No hace falta insistir en cómo estas citas apoyan la interpretación que hemos realizado de este pasaje de la Exposición: el Conservatorio debe ser, por lo tanto, una institución desde la que la monarquía controle y forme a las personalidades poderosas en el mundo de la música.

¹⁶⁷ “Reglamento interior...”, p. 23.

¹⁶⁸ Los nombres de estos personajes bíblicos aparecen con distinta trascripción al español, dependiendo de la edición de la Biblia que se utilice. Así Assaph es Asaf e Idhitum aparece como Iditún o Yedetum

¹⁶⁹ “Reglamento interior...”, p. 22.

¹⁷⁰ 1 Crón 16, 7.37

La última parte de la Exposición que venimos comentando se dedica a reivindicar la condición de parte del mundo del conocimiento que tiene la música. Reclama para ésta el carácter de arte “que debe hacer número entre las llamadas Nobles”, y de ciencia, “que no puede separarse de la del idioma en particular y en general de las demás físico-matemáticas”. Poniendo como ejemplo el lugar ocupado por el arte musical en las universidades y academias del extranjero, se queja de que hubiera “padecido hasta ahora entre nosotros el mismo retardo de protección que padecían los demás objetos académicos hasta que el primer Borbón de España los llamó al seno de su paternal auspicio”¹⁷¹. El nuevo Conservatorio reparará el olvido de Felipe V e igualará nuestro país a los demás de Europa¹⁷².

Reglamento interior del Real Conservatorio de Música María Cristina

El Reglamento fernandino del Real Conservatorio de Música de María Cristina fue el primer documento organizativo de una escuela de músicos en España, aprobado y llevado a la práctica por el Estado. El análisis detallado de sus contenidos nos ha de servir para comprender el funcionamiento del centro, su lógica interna de organización y poder compararlo con disposiciones posteriores. Antes de pasar a ello hemos de señalar que, con fecha de 6 de mayo de 1831 y publicado en la Gaceta de 17 del mismo mes, se creaba en el seno del conservatorio una *Escuela de declamación española* supeditada a él. Al no tratar el breve reglamento de la Escuela de asuntos musicales, hemos prescindido de esta ampliación reglamentaria para hacer nuestro análisis.

1º. Organización y funcionamiento.

Durante esta etapa el Conservatorio posee carácter de internado mixto, por lo que es preciso la existencia de personal que atienda las necesidades de los alumnos internos y externos, diferenciados a la vez por su sexo.

¹⁷¹ “Reglamento interior...”, p. 24.

¹⁷² Pese a citar repetidamente como modelos a los prestigiosos conservatorios de París, Nápoles y Milán el diseño del Conservatorio de María Cristina no debía demasiado aquellos. Se utilizan los nombres de las instituciones extranjeras “más como una declaración de principios que una voluntad deliberada de imitar sus modelos” ROBLEDO ESTAIRE (2001): ob. cit., p.24

a) Órganos unipersonales de gobierno: en el Reglamento se establecen los siguientes cargos unipersonales diferenciando entre el departamento de alumnos y de alumnas:

Para el departamento de alumnos:

- Director: se le concede un poder casi absoluto y depende directamente del Rey, “por medio de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda”¹⁷³. A su cargo corre el nombramiento y cese de sirvientes y la totalidad del gobierno del Conservatorio¹⁷⁴. En caso de ausencia del director será sustituido por el maestro de Contrapunto o por el de Clave y Acompañamiento.

Es obligación del Director dar cuenta mensual al Ministerio de la lista de alumnos y “el estado de sus progresos”¹⁷⁵ así como del comportamiento de empleados y profesores.

- Secretario del director: el cargo es “subalterno exclusivamente al Director” y debe encargarse de las actas, correspondencia, expedientes, etc., estando al corriente de las legislaciones que rijan el centro. Debe también impartir a las alumnas: Lengua Castellana, Aritmética y Geografía, así como traducir del italiano al español.

- Rector espiritual: celebrará misa diariamente en el oratorio del centro, contando a su cargo la instrucción en Geografía e Historia Sagrada y Profana. Asume los cometidos encomendados a la directora y a la subdirectora para con las alumnas: guardar la llave del departamento de alumnos y acompañarlos en todas sus actividades, pernoctando con ellos.

- Administrador: es el encargado de la distribución y constatación de los gastos del Conservatorio.

Para el departamento de alumnas:

- Directora: entre sus funciones se encuentra la de velar por la instrucción de las niñas en la buena moral, modales urbanos “y demás requisitos propios del sexo”. También debe facilitarles la buena pronunciación de la lengua italiana. No puede dar órdenes a sus subordinadas sin notificarlo previamente al director.

¹⁷³ Así se recoge en la base tercera de la Exposición del Reglamento. Tomamos todas las citas del Reglamento de “Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (q. D. g.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 17-55.

¹⁷⁴ El artículo 1º del primer capítulo del Reglamento lo define como “Jefe superior del gobierno moral, económico y facultativo del Real Conservatorio”.

¹⁷⁵ *Ibidem*, capítulo primero, artículo 3º

- Subdirectora: instruye a las alumnas en “las labores propias de su sexo”¹⁷⁶ y en la lectura y análisis de la Historia Sagrada. Es la responsable de su educación moral que tiene como base que las alumnas “no dejen de estar un solo momento vigiladas presencialmente”¹⁷⁷.

Personal no docente:

Sin ser cargos directivos, dependen directamente de ellos y nos dan claves muy importantes para comprender el carácter que quería dársele a la nueva institución. Entre ellos encontramos: asistentas, sirvientas, guardarropa, portero, cocinero, subcocinero y pinche. Además destacaremos dos cargos:

- Archivero: encargado del archivo musical, debe facilitar el acceso a las obras a las personas que lo deseen e impedir que se hagan copias sin permiso del director.

- Archivero-copista: copia las obras indicadas por el director para uso de las actividades del centro (exámenes, conciertos,...).

El personal no docente es retribuido de manera muy desigual: desde el portero que cobra la misma cantidad que algunos profesores hasta las asistentas, discriminadas con respecto a sus compañeros varones.

b) Órganos colegiados: el director está auxiliado en la toma de decisiones por dos Juntas:

- Junta General: constituida por todos los profesores, llamados en el reglamento maestros, debe en el ejercicio de sus funciones “dejar consignada en el libro actas la aclamación” de los personajes a los que el Conservatorio quiere reconocer nombrándolos Adictos de Honor y presentar los exámenes teóricos que han de superarse para obtener los premios establecidos. Absolutamente supeditada al director, “no se reúne en determinadas épocas, ni sin convocatorias firmadas por el Director”¹⁷⁸.

- Junta Facultativa: la forman el director, el maestro de Composición, el de Clave y el de Violín. El director posee la facultad de ampliarla con otros profesores del Claustro u honorarios. Tiene como funciones juzgar los ejercicios y oposiciones para proponer los premios anuales, proponer el nombramiento de las figuras de Adictos

¹⁷⁶ Ibidem, capítulo IV, artículo 1º.

¹⁷⁷ Ibidem, capítulo IV, artículo 7º. La obsesión por la vigilancia es evidente en el artículo 5º del mismo capítulo dedicado a los paseos. Leemos: “Durante el paseo cuidará especialmente del buen orden y modesto porte de las alumnas, no permitiendo por ningún motivo que nadie las hable, ni ellas se detengan voluntariamente.” La disciplina con los alumnos no era menos estricta.

¹⁷⁸ Ibidem, capítulo X, artículo 20.

Facultativos, Maestros honorarios y Profesor-discípulo e informar sobre los métodos de enseñanza empleados en la docencia.

Tanto la Junta General como la Facultativa son órganos de apoyo al director que tiene la última palabra para proponer al Rey los nombramientos, premios y ceses. Aún así, las funciones de la Junta Facultativa son más relevantes que la de la General, dentro del espíritu temeroso de la participación propio del momento.

c) Requisitos de ingreso: hay dos tipos de alumnos, internos y externos, y se determinan distintas márgenes de edad para el ingreso en cada uno de los casos: los alumnos internos deben ingresar entre los 12 y 15 años, los externos por su parte, ven ampliada su edad máxima hasta los 18. Los límites de edad serán desestimados en reglamentos posteriores especificando, en todo caso, sólo la edad mínima de ingreso.

Con el objeto de dar la opción de aprender música a alumnos de valía, pero escasos recursos económicos, se contempla la posibilidad de la existencia de alumnos gratuitos que deben demostrar sus condiciones a través de la certificación de un maestro de música sobre sus cualidades y del párroco que justifique su pertenencia a una familia sin recursos “pero de conocida honradez”¹⁷⁹.

En la selección de aspirantes es muy grande la influencia del clero. Los curas párrocos deben dar su beneplácito a los certificados formalizados así como se ha de cumplir en canon de lealtad al poder político establecido. El contexto histórico en el que se lleva a cabo la fundación del Conservatorio se refleja en los esfuerzos gubernativos por controlar al alumnado y permitir el acceso a la nueva institución a los favorables al gobierno absolutista.

d) Régimen de matriculación: el reglamento contempla seis tipos de alumnos. Una primera división diferencia a los alumnos gratuitos de los no gratuitos. Los gratuitos pueden ser: internos (de los que habrá un máximo de 24), externos (llamados auxiliados) y externos con sólo la educación facultativa. Entre los no gratuitos

¹⁷⁹ La lista de certificados que había que incluir con la solicitud de admisión como alumno gratuito se puede leer en la Gaceta de Madrid núm. 103 (26 Agosto 1830) e incluye: “1º. Fe de bautismo en la que acrediten no tener menos de 12 años, ni exceder de los 15. 2º. Una certificación del cura párroco en que justifiquen pertenecer a una familia pobre, pero de conocida honradez: que están impuestos en los dogmas de la religión, y que han dado pruebas de buena índole. 3º. Otra certificación de un maestro de música, hábil e imparcial, que acredite que los aspirantes tiene buena disposición para el canto. 4º. Otra de un facultativo que asegure están vacunados, y que gozan buena salud. 5º. Otra del alcalde del cuartel, para los residentes en la corte, y de la justicia del pueblo, para los que residen fuera, en que se acredite que los padres o tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.”

encontramos los internos (pensionistas) que pagan 4.800 reales al año, los internos medio pensionistas (que sólo les cuesta la alimentación y el equipo), pagando 2.880 reales y los externos (contribuyentes) con 1.440 reales anuales de cuota.

De todas estas categorías podía haber alumnos de ambos sexos. También se reconoce a la mujer la posibilidad de ejercer como profesora de música aunque sólo podían impartirlas a “señoritas”¹⁸⁰. Se abre así una de las pocas opciones profesionales para la mujer burguesa del XIX con repercusiones importantes que veremos en otro apartado.

Aunque el reglamento no indica nada al respecto, de los anuncios que se publicaron en la Gaceta de Madrid para dar publicidad a las matriculaciones, se desprende que las plazas de alumnos internos se reservaban exclusivamente para los de canto. Se afirma bien claro que “todos los que quieran instruirse en la composición o en el instrumental, serán admitidos y matriculados como alumnos externos”¹⁸¹.

Al estar matriculados y formar parte del alumnado del Conservatorio, los discípulos debían observar ciertas obligaciones, entre las que destacan las prohibiciones de:

- “practicar sin expreso permiso del Maestro ni con voz, ni con instrumentos, aunque sea a pretexto de estudio o de ejercicio de agilidad, ni un solo compás ajeno de las lecciones que les están señaladas, o de las que ya hayan pasado”¹⁸².

- tener dinero, recibir o enviar cartas cerradas, etc.

Además de esto, los alumnos gratuitos estaban obligados a “no abandonar la carrera sin haber ganado el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio en solemne acto de oposición”¹⁸³.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: en la exposición inicial del Reglamento se especifican las diferentes finalidades de las enseñanzas impartidas:

- La formación para aficionados: con el propósito de contribuir al “ornato y recreo de las tertulias y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones”.

¹⁸⁰ Se lee en la Exposición previa al Reglamento: “En él se formarán de las 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”.

¹⁸¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 103, Jueves 26 de Agosto de 1830, p.421

¹⁸² *Ibidem*, capítulo XVI, artículo 14.

¹⁸³ *Ibidem*, capítulo XVI, artículo 15.

- La formación profesional: "... para el más perfecto ejercicio del arte".

Estos dos objetivos de enseñanza se mantendrán en el tiempo y serán el origen de muchas reflexiones, quejas y conflictos especialmente violentos a finales del XIX y el XX.

Vamos a presentar las asignaturas incluidas en la base cuarta del Reglamento y en el cuerpo del mismo, ordenadas por categorías que nosotros mismo hemos dado:

- Enseñanzas no musicales: Lengua Castellana, Lengua Italiana, Baile, Geografía, Historia Sagrada y Profana, Aritmética.
- Enseñanzas musicales no instrumentales: Solfeo, Composición.
- Enseñanzas instrumentales: Clave (o piano) y Acompañamiento, Violín y Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa, Canto, Flauta, Octavín y Clarinete, Oboe y Corno Inglés, Fagot, Trompa, Clarín y Clarín de Llave, Trombón.

Aunque en la exposición inicial del Reglamento se haga mención expresa a la Declamación¹⁸⁴, no se encuentra ninguna asignatura expresamente dedicada a este arte si no se entiende comprendida en los estudios de canto, eminentemente orientados hacia la ópera.

Los maestros de cada enseñanza debían seguir un método o tratado previamente aprobado por el director que era el único que podía introducir modificaciones en el mismo.

Pese a lo detallado que es el Reglamento en otros puntos de funcionamiento general del centro, no menciona nada referente al número de cursos que corresponden a cada especialidad y asignatura. Así la estancia de los alumnos en el Conservatorio no está prefijada quedando al arbitrio de los profesores y a la superación de las dificultades del método fijado. Respecto al contenido de las materias, la única referencia explícita se encuentra al enumerar las obligaciones de los maestros entre las que se cita la de mostrar a sus alumnos "las causas y medios del buen tono, perfecta afinación, y demás efectos musicales dependientes del material y forma de los instrumentos, para que sepan montarlos y entretenerlos"¹⁸⁵.

Como finalización de la carrera, para la obtención del título, se requiere superar una oposición que ha de ser el punto final de los estudios en el nuevo Conservatorio de María Cristina.

¹⁸⁴ "En el Conservatorio se honrará y se enseñará por primera vez con verdaderos principios el interesante y difícil arte de la declamación o representación escénica..."

¹⁸⁵ Ibidem, capítulo VII, artículo 9º.

b) Organización de los tiempos lectivos: para acomodar las horas de clase a las condiciones de luz y clima, el director posee la facultad de adaptar el horario de clase según las estaciones. La única hora fijada es la de los conciertos públicos que se habían de celebrar los días festivos de doce a tres.

Aunque no se precisa el número de alumnos por clase ni por profesor, se abre la posibilidad de nombrar alumnos repetidores para auxiliar a los maestros. Elegidos entre los más aventajados discípulos para descargar al profesor los excesos de alumnos, perpetua la costumbre de enseñanza mutua que ya hemos visto en los conservatorios italianos del XVIII. La figura del alumno repetidor tendrá una extraordinaria fortuna y se prolongará hasta el siglo XX.

El calendario escolar era muy extenso ya que, “acreditando la experiencia lo perjudicial que es a la juventud las frecuentes y dilatadas interrupciones del estudio”¹⁸⁶, sólo había vacaciones los días de precepto y diez fechas señaladas del calendario.

c) Titulaciones: el único título al que un alumno puede aspirar es, como ya dijimos más arriba, el de Profesor-discípulo del Real Conservatorio. Para acceder a él, los alumno debían superar una “oposición voluntaria” al final de su carrera.

Pero el Conservatorio también concedía títulos honoríficos a personalidades ajenas al centro. El reglamento recoge tres de estos títulos no académicos:

- Adicto de honor: concedido a mecenas y protectores de la institución, personajes de la vida social fernandina entre los que se encuentra lo más influyente de la política, la aristocracia la burguesía y el clero.

- Adicto facultativo: título destinado a aficionados a la música con “conocimientos y méritos sobresalientes en la práctica”¹⁸⁷. Se trataba de incorporar el floreciente mundo de los amateurs en la vida del Conservatorio. Se les autoriza a tomar parte en la orquesta del centro y a asistir a la Junta Facultativa, si lo estima conveniente el director, con voto consultivo.

- Maestro Compositor honorario del Real Conservatorio: destinado a honrar al autor de la música de un drama en español o italiano que haya agradado al público en uno de los teatros que funcionaban en Madrid. Si la obra estuviese en lengua española, se le añadía el honor de poder usar el uniforme de los profesores en los actos públicos.

¹⁸⁶ Ibidem, capítulo XIV, artículo 2º.

¹⁸⁷ Ibidem, capítulo XI, artículo 2º.

La lista de títulos de Maestros honorarios concedidos en el primer momento, el 22 de marzo de 1831, muestra la orientación estética del Conservatorio bien a las claras: Rossini, Mercadante, Doyagüe y Virués.

d) Régimen de exámenes: las calificaciones que debían aplicar los maestros a sus alumnos eran un conjunto de adjetivos dicotómicos que se prefijaban en el Reglamento: “asistente u omitido; aplicado o negligente; perspicaz o torpe; quieto o inquieto”¹⁸⁸. Estas observaciones eran mensuales

Sobre la autoridad del profesor, con funciones de supervisión, el director podía convocar a los alumnos a examen para que, sin previo aviso, quedase patente el estado de los mismos y la imparcialidad de juicio de los maestros que impartían las asignaturas.

También se establecía la posibilidad de conceder premios a los alumnos que hubiesen demostrado mayor aprovechamiento y adelanto en el estudio. Cada año se otorgaban dos premios: al mérito moral sobresaliente¹⁸⁹ y al mérito facultativo sobresaliente. Los alumnos que alcanzaban ese honor debían presentarse en un ejercicio público, con fecha determinada por el Rey, para mostrar la justicia del galardón.

3. Profesorado

a) Categorías: el Reglamento contempla dos tipos de profesores: los honorarios, ya tratados arriba, recibían los nombres de Maestros honorarios o Adictos facultativos y sólo podían participar como miembros de la orquesta o para aconsejar a la Junta Facultativa; y los propietarios, que eran los que realmente se encargaban de la práctica docente.

Sin embargo, los profesores propietarios no eran todos de la misma categoría. Su nivel era diferente según la asignatura que impartiesen, La diferencia, que podía ya notarse en su inclusión o no en la Junta Facultativa, se evidenciaba en el reparto de las retribuciones: desde los 30.000 reales que cobra el director hasta los 4.000 de los profesores de viento más humildes. El primer lugar en el escalafón lo ocupan los profesores que se incluyen en la Junta Facultativa (Canto, que es el director, Composición, Clave y Violín); después los de Solfeo, Arpa y Lengua Española; el de

¹⁸⁸ Ibidem, capítulo VII, artículo 4º.

¹⁸⁹ Sólo podía obtenerlo los alumnos internos y se materializaba en una medalla de plata con los nombres de los Reyes para llevarla “prendida del pecho mientras permanezcan en el Establecimiento sin desmerecerla” Ibidem, capítulo IX, artículo 2º.

Violoncello; los de Flauta, Octavín y Clarinete; el de Trompa; el de Lengua Italiana; los de Contrabajo y Baile; y, finalmente, los de Oboe y Corno Inglés, Fagot, Trombón, Clarín y Clarín de Llave.

Entre las obligaciones de los maestros que están recogidas en el Reglamento, llama la atención la de asistir a los conciertos y actos públicos del Conservatorio, vistiendo el uniforme del mismo. El profesor no podrá tutear a los alumnos, “ni les hablará de otra cosa que del objeto de la lección”¹⁹⁰. Además, los maestros de Composición y Clave deberán componer obras vocales o instrumentales a solicitud del director.

b) Requisitos de acceso: aunque los méritos artísticos y compositivos son el sistema de acceso normalmente establecido, el Reglamento indica que, en adelante, la posesión del título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio, sería considerado mérito preferente para ocupar las plazas de docencia que queden vacantes. Así, el título expedido en el Centro no es indispensable ni tan siquiera para dar clases en el mismo centro que lo expende, ni lo será en lo sucesivo hasta bien entrado el siglo XX.

Primeros años de vida, primeras actividades

Paralelamente a la redacción y aprobación de los diferentes documentos que ponían las bases del Conservatorio de María Cristina, la institución iniciaba sus actividades organizativas básicas. Las tareas de estos primeros años, hasta la muerte de Fernando VII fue frenética y, aunque no es nuestro objetivo la descripción histórica del centro, no está demás echar una ojeada a los primeros años de vida de esta iniciativa novedosa en la relación entre el Gobierno y la formación del músico.

Hasta el acto de inauguración del Conservatorio, el 2 de abril de 1831, se estuvo trabajando en dos direcciones: de un lado, se trataba de captar el alumnado para el centro¹⁹¹; de otro, de construir la base social y estética de la institución. Para este segundo objetivo, el reglamento recogía las figuras de Profesores honorarios, Adictos de Honor y Facultativos.

¹⁹⁰ Ibidem, capítulo VII, artículo 5º.

¹⁹¹ La Gaceta del día 26 de agosto de 1830 publicó el primer anuncio de plazas, que se repitieron el 18 de septiembre y el 9 de noviembre. Entre tanto, el 14 de octubre, publicaba también la lista de alumnos gratuitos.

El 28 de diciembre de 1830 fueron nombrados 28 Adictos de Honor. La lista recogía lo más elevado de la aristocracia (Duque de Osuna, Duque del Infantado, Duquesa de Alba...), hombres de la confianza política del rey (como Francisco Tadeo Calomarde) y héroes de la milicia (Francisco Javier Castaños, José de Palafox, ...). En esta primera remesa de Adictos de Honor también se encuentra el general Virués y Spínola que ya hemos visto cómo había intervenido en la organización del centro.

No obstante, el haber sido nombrado Adicto de Honor, no impidió que el 22 de marzo de 1831, Virués fuese también elevado a la categoría de Profesor Honorario. En aquella fecha, compartió el honor con dos reputadísimos compositores italianos, Gioachino Rossini¹⁹² y Saverio Mercadante¹⁹³, y el maestro de capilla, y último profesor de música de la Universidad de Salamanca, Manuel Doyagüe¹⁹⁴. Al mismo tiempo fueron nombrados 16 Adictos Facultativos entre cantantes españoles de reputación universal (Manuel García, Isabel Colbrand, María Malibrán...) y glorias locales de la composición (Francisco Andreví, Manuel Quijano...).

Finalmente, el día 2 de abril de 1831, se produjo la inauguración del nuevo Conservatorio de Música de María Cristina. La descripción que nos ofrece Peña y Goñi (1967) es muy ilustrativa de la importancia simbólica que se pretendía dar al acto:

“Se engalanó primorosamente el edificio con colgaduras, atributos transparentes, tapices, inscripciones, paños, tapetes y alfombras. Los reyes de España llegaron a las cinco y media de la tarde, luciendo María Cristina un primoroso traje azul con adornos de oro, que más tarde regaló al Conservatorio (...). A la entrada del salón veíase a la Tossi, Passini, Tressini, Ischindi y Rossi¹⁹⁵, que tomaron parte en dos himnos escritos por Carnicer.(...) Después del segundo himno hubo besamanos general y terminó aquel solemnísimo acto.”

Aunque el historiador no lo cita, Francesco Piermarini pronunció un discurso inaugural. En esta breve pieza retórica, se principia por una alabanza de las bellas artes,

¹⁹² PEÑA Y GOÑI, A. (1967): *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza editorial, p. 54. “Rossini llegó a Madrid en el Carnaval de 1831 con el objeto de visitar a su cuñada, la señora Colbrand, esposa del maestro español don Joaquín Espín y Guillén. Venía acompañado –dice Mesonero Romanos– del famoso banquero don Alejandro Aguado y fue recibido con el mayor entusiasmo no sólo por el infinito número de sus apasionados, sino por la misma corte y los altos dignatarios, que se disputaban el placer de agasajarle.”

¹⁹³ Según cuenta GÓMEZ AMAT, C. (1984): *Historia de la música española, Siglo XIX*, Alianza Música, p. 105, el compositor actuaba en Madrid desde la temporada 1825-1826 y “estrenó, durante su fecunda estancia entre nosotros, alguna composición de pretendido carácter español”.

¹⁹⁴ CASARES RODICIO (1999) en el artículo “Doyagüe Jiménez, Manuel José” del *DMEH*, vol. 4, p.540-541, afirma que el éxito del estreno en la Capilla Real de su *Misa en Sol “Grande”*, delante “de Carnicer y Espínola” (¿se refiere a Virués y Spínola?), le valió el nombramiento.

¹⁹⁵ Miembros de la compañía italiana de ópera que actuaba en Madrid.

reconociendo los esfuerzos que Fernando VII había realizado para vigorizarlas: en el reinado fernandino había sido creado el Real Museo de Ciencias Naturales, el de Pintura y Escultura y un Palacio para las exposiciones de Artes Industriales. Como continuación de este proceso, se erigía ahora el Real Conservatorio de Música de María Cristina. El director Piermarini veía en esta fundación la prueba de que, por fin, en España se hacía justicia al arte musical, ya que “no era justo, a la verdad, que mientras las demás artes sus hermanas se gozaban de honor, y caminaban hacia su prosperidad, la Música sola por más tiempo permaneciese en el abandono y el olvido”¹⁹⁶.

En el discurso se describe la nueva institución principalmente como centro de formación musical. No obstante, reflejo de la idea antigua de conservatorio como hospicio de desvalidos, se le reconoce una función de formación básica tanto en primeras letras como educación moral y religiosa (“tan indispensable para formar hombres sólidamente virtuosos y súbditos fieles y leales”) y “asilo sagrado”¹⁹⁷. La intervención del director finaliza con una larga serie de agradecimientos a los monarcas y conminaciones a los estudiantes para que aprovechen la ocasión excepcional que se les ha presentado.

Durante los años finales del reinado de Fernando VII, las actividades del Conservatorio se desarrollaron ininterrumpidamente: se concedieron 5 títulos de Profesor Honorario¹⁹⁸, 13 de Adicto de Honor¹⁹⁹ y 29 de Adicto Facultativo²⁰⁰ y se celebraron un gran número de funciones y exámenes para el público. La estrecha vinculación de la institución a la monarquía se refleja en que se hacían coincidir los actos del centro con celebraciones de la casa real o se organizaban festejos para celebrar acontecimientos extraordinarios. Así los exámenes públicos tenían lugar el mes de diciembre “para solemnizar el (...) cumpleaños de la entrada en Madrid de su augusta protectora Doña María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España”.

¹⁹⁶ “Discurso inaugural pronunciado a la Real Presencia de SS. MM. CC. por el director Don Francisco Piermarini el día 2 de abril de 1831”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta José M. Ducazcal, p. 97.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 98. Es muy ilustrativo el florido estilo con que este aspecto se glosa: “Semejante a un árbol robusto, que bajo la grata sombra de sus hojosos y flexibles ramos, cobija los tiernos corderillos, y los defiende de los abrasadores rayos del astro del día, él (*el Conservatorio*) cobija en su seno la sencilla juventud, y la liberta del pestilente y execrable aliento del vicio.”

¹⁹⁸ El 14 de julio de 1831 a Ángel Inzenga y el 24 de febrero de 1833 a José Trespuentes, José García Luna, Andrés Prieto y José Farro.

¹⁹⁹ Concedidos el 14 de junio de 1831 (11 títulos) y el 31 de julio de 1832 (2 títulos).

²⁰⁰ De los 11 títulos concedidos el 14 de julio de 1831 sobresalen nombres como Mateo Albéniz y Francisco Brunetti (que había sido profesor del Conservatorio). También se nombraron Adictos Facultativos el 16 (1 título) y 27 (1) de septiembre de 1831, el 25 de junio de 1832 (5) y el 30 de agosto de 1833 (11, entre ellos Indalecio Soriano Fuertes).

Los primeros exámenes públicos tuvieron lugar entre los días 11 y 15 de diciembre de 1831, poco más de ocho meses después de la inauguración oficial del centro²⁰¹. Estuvieron precedidos por otro discurso del director en el que se vuelven a formular las ideas ya expuestas en otros documentos anteriores: la religión como base de la educación en el centro, los beneficios económicos que la institución traerá a la patria, el agradecimiento del mundo de la Música por el gesto de dignificación que significaba la iniciativa real... Piermarini resalta la completo del currículo propuesto y el aprovechamiento del alumnado:

“Privados casi de todo conocimiento artístico y literario, vinieron a este Real Establecimiento, y todos han sabido corresponder a nuestros desvelos; quién con más dones, quién con mucha voluntad, y todos con angelicales costumbres, han pasado estos once meses sin dejar de aplicarse a todos los ramos que les he señalado. Éstos son muchos, y aun confieso son demasiados, pero la juventud, cuanto más ocupada en tareas variadas, mezclando lo útil con lo agradable, menos expuesta se halla a dirigir sus pensamientos a cosas inútiles, y acaso perjudiciales....”²⁰²

El mes de marzo de 1832 se representó un melodrama titulado “Los Enredos de un Curioso”, escrito por el profesor de literatura castellana del centro Félix Enciso Castrillón y puesto en música profesores del mismo²⁰³, para celebrar el “feliz alumbramiento” de la Reina y nacimiento de la infanta María Luisa Fernanda. El mismo mes, el día 26, se entregaron los premios concedidos a los alumnos más destacados, solemnizados por una función de los discípulos, “primeros ensayos de su aplicación (...) en loor de la princesa María Isabel Luisa”.

A llegar el mes de diciembre de 1832, comenzando otra vez el día 11, tercer aniversario de la entrada de María Cristina a Madrid, se celebraron exámenes públicos que duraron hasta el día 19. Antes de comenzar las pruebas, los alumnos del Conservatorio interpretaron un himno compuesto para la ocasión por el profesor de composición Ramón Carnicer, con letra de Félix Enciso Castrillón, que cantaba la efeméride:

Saludemos el día precioso
Que Cristina a la España llegó

²⁰¹ Hay que notar que en el discurso se afirma que los alumnos habían pasado “estos once meses” con mucha aplicación, lo que deja en evidencia que las clases comenzaron antes de la inauguración del centro.

²⁰² *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta José M. Ducazcal, p.118-119.

²⁰³ Colaboraron en esta composición Piermarini, Carnicer, Albéniz y Saldoni.

Siendo el iris de paz y consuelo,
Siendo Madre del pueblo español.
Las tres Gracias están en su rostro;
En su pecho bondad y candor;
Y su nombre a manera de encanto
Gratitud nos inspira y amor.
Si a las musas consagra este templo,
Aquí elevan las musas su voz:
La llamaron las artes su Madre;
Ya lo es de la Hispania Nación.
Tú que ocupas el Trono de estrellas,
Tú protege a Cristina ¡Gran Dios!
Tú conserva a su Esposo adorado,
Y a las prendas de su dulce amor.²⁰⁴

El 26 de abril de 1833 se entregan los premios a los alumnos más destacados del año anterior. El acto se ameniza con una Función Regia. El 29 de septiembre del mismo año muere Fernando VII y se inicia en España un periodo de inestabilidad que pondrá en peligro este primer ensayo de intervención del gobierno en la formación del músico.

RECAPITULACIÓN

III.1. Fernando VII

El reinado de Fernando VII se desarrolló en medio de la confrontación abierta entre ideas y proyectos políticos muy diferentes. Por la inestabilidad del periodo, todas las opciones tuvieron ocasión de alcanzar el poder y tratar de poner en marcha sus proyectos. Es interesante señalar que todas las tendencias (afrancesados, liberales y absolutistas) afrontaron la cuestión de la formación del músico y tomaron diferentes iniciativas modernizadoras en este terreno, con mayor o menor fortuna. En consecuencia, podemos afirmar que la necesidad de la injerencia del naciente Estado

²⁰⁴ “Programa de los exámenes públicos que el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de su augusta protectora Doña María Cristina de Borbón en los días 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19 de Diciembre de 1892”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta José M. Ducazcal, p.133.

moderno en la educación musical, era evidente para todos los bandos: la disminución del peso cultural de la Iglesia y el surgimiento de los nuevos públicos burgueses lo exigían.

Los gobiernos de José I tomaron sus principios ideológicos de las ya caducas bases del despotismo ilustrado. Aunque la situación económica ocasionada por la guerra no permitiese a los gabinetes josefinos llevar a cabo sus proyectos, se dictaron importantes disposiciones legales educativas que introdujeron, por primera vez en nuestro país, la enseñanza de la música en la educación general. Pero, en el campo de la educación musical profesional, la actividad de José I fue menos decidida. De su reinado conservamos dos proyectos, redactados ambos en el año 1810. Un ligeramente esbozado plan del Marqués de Montehermoso, director general de teatros, para la creación de un conservatorio nacional, debería estar relacionado con el paradigma napoleónico francés en el terreno de la educación musical profesional, el Conservatorio de París, pero ni fue detallado ni, por supuesto, se llevó a cabo. El segundo proyecto, nacido de la pluma de un músico de la Capilla Real, Melchor Ronzi, era más bien un intento de fomento general de la afición a la música en Madrid: fundar una especie de Sociedad Filarmónica a la que se subordinara una institución docente. La financiación, en el proyecto de Ronzi, provenía de los asociados, los conciertos públicos que había que celebrar y un ligero respaldo del Estado. El resultado adverso de la guerra planteada dio al traste con los gobiernos josefinos y todos los proyectos que, entorno a ellos, se formularon.

En el contexto de la feroz reacción anti-napoleónica que conmovió España a partir de 1808, se produjo una auténtica revolución liberal. Al ir organizándose las fuerzas opuestas a la nueva dinastía, las minorías liberales de la nación se hicieron con el control de las nacientes instituciones independientes del francés. La convocatoria a Cortes y la redacción de la Constitución de 1812, paradigma del pensamiento liberal español, serán los grandes triunfos de los militantes progresistas. A partir del texto constitucional gaditano, se reconocían los derechos ciudadanos de los españoles, la legitimidad del gobierno representativo y el principio de soberanía nacional.

Al ser los liberales herederos ideológicos del pensamiento ilustrado, dedicaron muchos esfuerzos a los temas de educación. Aunque Jovellanos en sus *Bases para formar un plan de Instrucción Pública* descuidase por completo la educación musical profesional y, en general, todas las enseñanzas técnicas, la Constitución gaditana actuaría de otra manera. En su artículo 365, perteneciente al Título IX que se dedicaba a

la Instrucción Pública, se menciona la voluntad de crear y mantener establecimientos para la enseñanza de las Bellas Artes, entre las que por entonces se incluía a la música. El posterior Informe Quintana y todos los documentos derivados de él, coinciden en la idea, expresamente mencionada, de crear escuelas de música insertas en el sistema educativo nacional, dentro de la tercera enseñanza, en la categoría de las enseñanzas técnicas. Cuando, durante el Trienio Constitucional, se reinstaure la Constitución de 1812, las nuevas Cortes liberales aprobarán el Reglamento General de Instrucción Pública de 29 de junio de 1821, primera ley general educativa en la que se contempla la fundación de dos escuelas de música, una en Madrid y otra en Barcelona. Los gobiernos e ideólogos del liberalismo no pudieron llevar a la práctica su voluntad de crear los primeros conservatorios estatales de España, por la fragilidad de su situación política. Desde otro punto de vista, se les debe reconocer que siempre incluyeron a la educación musical profesional en sus proyectos para ordenar sistemáticamente la instrucción pública en la nación.

Cuando, en 1830, el gobierno anti-liberal de Fernando VII plantee, en plena década absolutista, la creación de un conservatorio de música en la capital del país, el monarca jugaba el papel de protector de las artes: fundador del Museo Nacional de Pintura, organizador del primer Mercado de Valores y de las primeras Exposiciones Industriales. En aquel momento, el rey pretendía ganarse a los sectores más inquietos de la sociedad. Se discute a quien se debe la idea original del proyecto de Conservatorio pero, sea de María Cristina o sea de Francesco Piermarini el origen de la iniciativa, hay que entenderla dentro de la política general que, en el campo de las artes, desarrollaba el monarca absoluto.

Cuando el proyecto se presenta a la opinión pública, se justificó, siguiendo una larga tradición de pensamiento, en base a su interés moral y material: la música dulcifica las costumbres y engrasa las relaciones sociales y, al mismo tiempo, es una industria que el Estado debe fomentar. Sin embargo, después de la revolución francesa de Julio de 1830, que sorprende al Conservatorio en pleno proceso de formación, las argumentaciones cambian: el nuevo establecimiento será un instrumento para el control gubernamental de la música, una institución desde la que el Estado se encargue de formar y dirigir a las elites musicales del país.

El 16 de septiembre de 1830 se fecha el Reglamento para el Real Conservatorio de María Cristina, que se inaugura el 2 de abril de 1831. Concebido originalmente sólo para la formación musical, a partir del 6 de mayo de 1831 se añade a su estructura una

Escuela de Declamación Española, que habrá de compartir su suerte durante muchas décadas. El centro se organizaba como un internado mixto aunque también existían alumnos externos. Toda la autoridad estaba en manos del Director, que sólo había de responder ante sus superiores en Palacio: para asesorarle existía una Junta Facultativa, formada por los profesores de Composición, Clave y Violín. El currículo del centro era muy completo y contaba con un amplio catálogo de especialidades instrumentales.

Desde su inauguración hasta la muerte de Fernando VII, el Conservatorio de María Cristina vivió un periodo de actividad pública frenética: conciertos, representaciones y exámenes públicos se sucedían, estrechamente relacionados con los acontecimientos principales de la Monarquía. A la muerte del rey, la guerra civil que iba a desencadenarse por la sucesión al trono, pondría a la recién nacida institución al borde de la desaparición. En todo caso, el esplendor del Conservatorio fernandino tuvo algo de espejismo en la historia educativo-musical del primer ochocientos español.

Entre 1808 y 1833, el periodo que podemos llamar de reinado de Fernando VII, se plantearon las bases para la intervención del Estado español en la formación musical profesional. Si las legislaciones liberales supusieron la inclusión de la formación musical en el sistema general de enseñanza, junto con las demás especialidades profesionales y técnicas, la fundación del Conservatorio de Madrid por el gobierno absolutista constituiría la primera intervención efectiva de la administración pública central en el terreno educativo-musical que, a fin de cuentas, como veremos, será la única realmente existente durante todo el siglo XIX.

III.2. ISABEL II

Hay que interpretar el reinado de Isabel II como el periodo de creación y consolidación en España del Estado liberal burgués, una evidente “aceleración del proceso revolucionario formalmente iniciado en 1808”²⁰⁵. Esta transformación se efectúa, de manera paulatina, en distintos aspectos: en primer lugar, por la implantación de la monarquía constitucional, con una tormentosa sucesión de proyectos y cartas magnas aprobadas; en segundo lugar, por el cambio de los fundamentos económicos de la nación, a través, fundamentalmente, de las políticas desamortizadoras, base y sustento del Estado liberal; por último, por la aparición del ejército como agente político, indispensable por el atraso social español que dejaba en minoría a los liberales.

Otro aspecto fundamental de estos años es la pujanza del nacionalismo. Después de los movimientos revolucionarios de 1848, se vive una auténtica marea nacionalista en toda Europa que también llega a la Península. Dejando a un lado la discusión sobre el debatido asunto del fracaso, éxito o mera existencia del nacionalismo español, es indudable que durante estos años se detecta la “acción que el Estado liberal hubo de llevar a cabo para conseguir una vertebración y nacionalización política, social, económica, cultural y lingüística de España”²⁰⁶. Evidentemente, en el campo cultural es esta batalla más activa y florecen instituciones, personas y actividades que llevan unidos el adjetivo nacional: museos, óperas, poetas, historias....

En esta circunstancia podemos afirmar que, en España, se construye una cultura oficial sostenida y orientada por las clases dirigentes, que buscan en ella la justificación de un poder político y económico recién adquirido.

“La burguesía imperante desea hacerse respetable ante las clases medias en general, que monopolizan los juicios morales, a este objeto impulsa un arte oficial y se declara protectora, a veces con dudosa sinceridad, del llamado orden moral”²⁰⁷.

La música jugaba un papel fundamental en este universo cultural. Con una extraordinaria difusión, la Ópera era el principal lugar de socialización de las elites, el marco escenográfico en que el naciente poder burgués se relacionaba y lucía junto a la rancia aristocracia.

²⁰⁵ JOVER ZAMORA, J. M. y otros (2001): *España: Sociedad, Política y Civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid, Areté, p. 153-154.

²⁰⁶ *Ibíd*em, p. 232-233.

²⁰⁷ *Ibíd*em, p. 207.

Todas las circunstancias señaladas, junto a las ideales del liberalismo ideológico que conducían a una menor intervención del Estado en el engranaje social, perfectos para una Hacienda en bancarrota, se reflejarán en la intervención del Gobierno en la formación del músico.

Para facilitar su estudio, hemos dividido la era isabelina en dos periodos, tradicionales en la historiografía: la época de las Regencias de María Cristina y Espartero, caracterizadas por la guerra civil contra los partidarios de Carlos, y el reinado efectivo de Isabel II, desde que fue declarada mayor de edad en 1843,

III.2.1. España en guerra 1833-1843

Sistema educativo y música: ocultamiento o desaparición

Como hemos visto, desde los constitucionalistas de Cádiz, la formación del músico por el Estado, la existencia de Conservatorios dentro de los planes generales del sistema educativo, fue una constante en el pensamiento liberal: tanto los proyectos de Quintana como la acción legislativa del Trienio incluían referencias directas a esta intención. Sin embargo, en los proyectos y realidades legislativas del primer periodo de la Regencia de Maria Cristina, con el gobierno ocupado por los herederos o los mismos protagonistas de la anterior oposición liberal a Fernando VII, se produce un cambio radical: la música desaparece o, en el mejor de los casos, suponemos que se oculta tras la amplia denominación de Bellas Artes.

A nuestro modo de ver, las razones de este cambio son al mismo tiempo económicas e ideológicas. Económicamente, el Estado concentra sus esfuerzos en una guerra costosa en la que pelagra su propia existencia: las partidas en gastos que pudieran considerarse “de lujo” o superfluos, quedan lógicamente reducidas. Ideológicamente, la institución que concentraba la atención del gobierno, el conservatorio de Madrid, era una fundación del odiado Fernando VII y se había mostrado siempre como iniciativa muy cortesana. De ahí quizás la desaparición del Conservatorio de los presupuestos, de ahí la desaparición de las referencias musicales en las leyes.

Sin embargo tampoco podemos dejar de lado que las leyes y proyectos presentados por los gobernantes, al comprobar la dificultad de aprobar en las Cortes

legislaciones demasiado detallistas, tendían progresivamente a una mayor abstracción, a contener lo mínimo, las bases, para que el gobierno pudiese trabajar posteriormente.

Repasamos ahora los principales textos legislativos de la etapa liberal anterior a la Ley Moyano para apreciar sus diferencias y contribuciones a la que será ley centenaria.

Plan del Duque de Rivas de 1836

Tras las amplias reformas administrativas que lleva a cabo Javier de Burgos en los primeros momentos de la Regencia de María Cristina, se restablece la antigua Dirección General de Estudios, presidida por Quintana, a la que se encarga la tarea de estudiar y elaborar un nuevo plan de instrucción pública para que sustituya las disposiciones promulgadas en la época de Calomarde. Será el Ministerio Istúriz el que apruebe, por real decreto de 4 de agosto de 1836, un Plan General de Instrucción Pública, conocido por el nombre del entonces ministro de Gobernación, el Duque de Rivas. Aunque por los avatares políticos nacionales, el Plan tuvo cortísima vigencia²⁰⁸, señalaba los principios fundamentales del liberalismo moderado en educación y fue el modelo de los posteriores Plan Pidal y Ley Moyano.

En el capítulo dedicado a la tercera enseñanza, dentro de un esquema general diseñado a partir de los proyectos y leyes liberales del periodo fernandino, se señala que ésta abarca facultades (Jurisprudencia, Teología, Medicina y Cirugía, Farmacia y Veterinaria), escuelas especiales (Caminos y Canales, Minas, Agricultura, Comercio, Bellas Artes, Artes y Oficios) y unos llamados estudios de erudición (Antigüedades o Arqueología, Numismática y Bibliografía). En lo que respecta a las escuelas especiales, el legislador admite que la lista no es completa y deja abierta la posibilidad para crear “las que el Gobierno juzgue conveniente establecer en lo sucesivo, según lo requieran las necesidades públicas”²⁰⁹.

²⁰⁸ La llegada de los liberales progresistas al poder el 13 de agosto de 1836 volvió a poner en vigor la Constitución de Cádiz que atribuía la capacidad de legislar en materia educativa a las Cortes. El Plan del Duque de Rivas, promulgado por real decreto, perdió su legitimidad y su vigencia. En realidad, el plan del Duque de Rivas estuvo en vigor semana y media.

²⁰⁹ “Plan General de Instrucción Pública, aprobado por Real Decreto de 4 de agosto de 1836”, título III, artículo 42, 2º, en *Historia de la educación en España. T.II*, p. 395.

En el Título III, se evidencia la indeterminación creciente, en comparación con los documentos liberales de la etapa fernandina, con la que se trata a las escuelas especiales en este plan de estudios junto con alguna novedad:

“Art. 43 El Gobierno designará los pueblos donde hayan de establecerse estos estudios, pudiendo haber en uno mismo dos o más facultades y Escuelas especiales.(...)”

Art. 48 Para entrar en las demás Escuelas especiales²¹⁰ bastará haber terminado sus estudios en un Instituto elemental.”

Al no estar específicamente excluido, podría pensarse que, como en legislaciones posteriores, podría incluirse el Conservatorio en la denominación de Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, hemos de tener en cuenta la dramática situación del Conservatorio María Cristina en el año 1836: al habersele negado todo amparo presupuestario, continuaba sus actividades por la sola voluntad de defender la institución por parte de algunos de sus profesores. Eso nos hace sospechar que la ignorancia de la educación musical en el Plan de Rivas era consciente e hija de las decisiones presupuestarias que acababan de tomarse.

Proyecto Someruelos de 1838

Un nuevo gobierno moderado, bajo la presidencia del conde de Ofalia, trató de hacer prosperar un proyecto de ley que sentase las bases del nuevo edificio de enseñanza liberal. Para facilitar la aprobación del proyecto, se dividió en dos leyes distintas, una dedicada a la enseñanza primaria y otra a la secundaria y superior. Mientras que la ley de instrucción primaria fue aprobada el 21 de julio de 1838, la de la instrucción superior fue retirada por el Gobierno, al encontrar oposición en el Senado.

El proyecto del ministro de Gobernación, marqués de Someruelos, que tenía por base el anterior del duque de Rivas, estaba fechado el 29 de mayo. Si tenemos en cuenta que la reorganización del Conservatorio se llevó a efecto a partir del final de agosto de ese mismo año, vemos que este proyecto comparte con el del duque de Rivas la circunstancia de estar preparado en un periodo en que el Estado no sostenía ningún centro de formación musical. Más aún, que acaba de dejar de financiar uno, recientemente creado.

²¹⁰ Este es el artículo que afectaría a las escuelas de Bellas Artes.

El proyecto de Ley hace la lista de escuelas especiales en la que enumera a Caminos, Canales y Puertos, Minas, Agricultura, Veterinaria, Náutica, Comercio, Bellas Artes, Artes y Oficios. Tampoco en este momento se cierra la lista de especialidades, ya que se pueden añadir a las expresadas “las que el Gobierno juzgue conveniente establecer en lo sucesivo según lo requieran las necesidades públicas”²¹¹.

No se señalan tampoco la lista definitiva de escuelas especiales, dejando en manos del Gobierno el fijar sus localizaciones. No obstante, se le aconseja aprovechar los establecimientos existentes²¹².

Proyecto Infante de 1841

La regencia de Espartero llevó al partido liberal progresista al poder. Éste, siendo ministro de Gobernación Fernando Infante, prosiguió su intento de dotar al país de un sistema definitivo de enseñanza, completando con una legislación referida a la enseñanza secundaria y superior, lo establecido para la primaria. Los fracasos cosechados por los proyectos anteriores animaron la tendencia, presente ya en Someruelos, de escribir proyectos muy generales para tratar de hacerlos pasar por las Cortes. El proyecto Infante fracasó en su propósito y ni siquiera fue discutido.

Sin embargo, en el campo de la formación del músico algo había cambiado: al presentarse el proyecto de ley, el 12 de julio de 1841, el Conservatorio de Música estaba ya reorganizado, reinaugurado y, con fecha de 13 de julio, las Cortes habían aprobado su financiación. ¿Dio tiempo a reflejar esta nueva realidad en el proyecto de Fernando Infante?

Definida la enseñanza superior como “los estudios que habilitan para el ejercicio de una profesión facultativa”²¹³, impartidos en las Universidades y Escuelas especiales. En el artículo 2º. del Capítulo II se señalan las características y enseñanzas mínimas que deben tener los establecimientos para considerarlos en los distintos niveles. En lo que respecta a escuelas especiales se afirma:

²¹¹ “Proyecto de Ley de 29 de mayo de 1838, presentado por el Sr. Ministro de la Gobernación sobre Instrucción secundaria y superior”, capítulo III, artículo 14, en ÁLVAREZ DE MORALES, A. (1972): *Génesis de la Universidad española contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, p.589-602.

²¹² *Ibidem*, artículo 15.

²¹³ “Proyecto de Ley de 12 de Julio de 1841, reproducido por el Sr. Ministro de la Gobernación sobre la organización de la enseñanza intermedia y superior”, Capítulo II, artículo 1º, en *Historia de la educación en España. T.II*, p. 451.

“Los que además del Instituto no costeen sino las enseñanzas de una sola Facultad mayor serán considerados como Escuelas especiales.”²¹⁴

A diferencia de la legislación o proyectos de legislación que hemos visto hasta ahora, el proyecto de Infante no se compromete ni en fijar el catálogo de escuelas especiales, ni en precisar sus ubicación: lo deja todo a la espera de reglamentaciones posteriores.

“El Gobierno determinará los puntos en que haya de haber Escuelas especiales y arreglará del modo más conveniente los estudios necesarios”.²¹⁵

“La organización gubernativa y económica de las Universidades, Escuelas especiales e Institutos, el método científico de sus enseñanzas, el orden y combinación de los cursos, los ejercicios literarios, la celebración de los claustros y lo demás concerniente al régimen y disciplina de estos establecimientos se determinará en reglamentos generales a los de cada clase, salvo las excepciones a que dé motivo la localidad u otra causa legítima”.²¹⁶

Así las cosas, el texto del proyecto de ley de Infante no contesta a la pregunta que hemos planteado más arriba. Ni confirma ni niega la hipótesis que de la reorganización del Conservatorio hemos lanzado. Habrá que esperar a legislaciones posteriores para ver inserta la educación del músico.

Plan Pidal de 1845

Fracaso tras fracaso, resultaba que, diez años después de la muerte de Fernando VII, el liberalismo español no había sido capaz de organizar un sistema educativo que contemplase todas las ramas de la enseñanza. La caída de Espartero en 1843 abrió una década de relativa estabilidad gubernamental, conocida como Década Moderada, que pondría fin a esta situación. El Plan general de estudios, aprobado por Real Decreto de 17 de septiembre de 1845 y firmado por el Ministro de Gobernación Pedro José Pidal, regulaba la enseñanza secundaria y superior, perdida en un marasmo de reformas parciales.

²¹⁴ Ibidem, capítulo II, artículo 2º, p. 459.

²¹⁵ Ibidem, capítulo III, artículo 2º, p. 460.

²¹⁶ Ibidem, capítulo III, artículo 7º, p. 461.

El Plan Pidal “que pasaría a la historia como el hito fundamental de la instrucción pública en el siglo XIX”²¹⁷, orilla, una vez más, los asuntos musicales. En el Título IV de la sección primera, al hablar de los estudios especiales, que junto con los de segunda enseñanza, facultad mayor y superiores son los que forman este nivel educativo, los define como “los que habilitan para carreras y profesiones que no se hallan sujetas a la recepción de grados académicos”²¹⁸. La lista, que se confiesa provisional, incluye las enseñanzas de construcción de caminos, canales y puertos, agricultura, laboreo de minas, veterinaria, náutica, comercio, artes y oficios, escribanos, procuradores y bellas artes. Los reglamentos, también especiales que determinen el orden y la duración de estos estudios, quedan por confeccionarse así como la planificación de centros. Sorprendentemente, se afirma que “su clase, número y condición se determinará en los respectivos reglamentos”²¹⁹.

La expresión exacta empleada por el legislador al hacer la lista de especialidades es: “El Gobierno costeará por ahora los necesarios para...”. Pero el Gobierno estaba ya costeando, aunque fuera modestamente, las actividades del Conservatorio. ¿Las consideraba incluidas en el apartado de bellas artes o pensaba retirar la subvención al centro?

Conservatorio

Crisis 1833-1838

Los primeros años de la Regencia de María Cristina pondrían al naciente estado liberal al borde del colapso. Fueron años extraordinariamente difíciles para el Conservatorio de Música y Declamación que perdió, durante un periodo, la financiación del Estado. En el relato sucinto que hizo Peña y Goñi de estos acontecimientos, se afirmaba:

“Muerto Fernando VII, las Cortes, como no podía menos de suceder, escandalizadas al examinar los cuantiosos gastos que ocasionaba el establecimiento, tomaron una resolución enérgica (...) el instituto que con tanta magnificencia se había

²¹⁷ ÁLVAREZ DE MORALES, A. (1972): *Génesis de la Universidad española contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, p. 164.

²¹⁸ Artículo 40 en *Historia de la educación en España. T.II, ...*, p. 222.

²¹⁹ *Ibidem*, sección II, capítulo IV, artículo 78

creado y que tantas esperanzas había hecho concebir a los amantes del arte, viose reducido en 1838 a que por un pliego del Gobierno llevado por un salvaguardia se expulsasen los alumnos internos, sin darles tiempo a los forasteros para que avisasen a sus familias, viéndose sin casa, sin hogar, tanto las señoritas como los hombres, si no hubiera sido porque los condiscípulos habitantes en Madrid les dieron hospitalidad”²²⁰.

En la documentación recogida en el libro de actas de la Junta Facultativa del Conservatorio, este proceso se observa de diferente manera. El tema de la crisis se concentra en tres sesiones de noviembre de 1835: antes no se menciona ningún asunto relativo, después, no se escriben más actas hasta 1838. Es reseñable que, el año 1835 resulte especialmente significativo en el terreno de la financiación pública de la educación. Como señala Puelles Benítez:

“...los liberales consiguen en 1835 dar un gran impulso a la centralización educativa, al incorporarse a los presupuestos generales del Estado, por primera vez, una serie de dotaciones que, agrupadas dentro del apartado correspondiente al Ministerio del Interior, se consagran a la instrucción pública.”²²¹

Aunque las partidas presupuestarias, ante la gravedad de la guerra, no llegaron a aplicarse, era revolucionaria la idea de que era obligación del Estado financiar debidamente la instrucción pública.

Al mismo tiempo, el Conservatorio sufría los mismos rigores económicos. Siguiendo el relato de los hechos que nos ofrece el Libro de Actas del centro, podemos hacernos una idea más directa de la situación.

El 10 de Noviembre de 1835 se reúne la Junta Facultativa del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina convocada por su director, Francisco Piermarini. Por orden de éste se lee un escrito²²² en el que se hace una dramática descripción de la situación que vive la institución: unos enemigos no identificados amenazan por segunda vez²²³ la existencia de la institución. Excitando el patriotismo y

²²⁰ PEÑA Y GOÑI, A. (1881): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta El Liberal, p. 53.

²²¹ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): *Educación e Ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos, p. 89.

²²² El documento se encuentra en el *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, Año 1*, acta del día 10 de noviembre de 1835, conservado en el archivo del RCSMM.

²²³ Aunque no es posible afirmarlo con rotundidad, la única noticia anterior, en el Libro de Actas de la Junta, sobre enemigos exteriores, la da el propio Piermarini, en su primera reunión del 20 de febrero de 1830. Afirma que el apoyo incondicional de la Reina al proyecto había provocado “la rabia con que se despertó el enemigo de todo bien, para hacer las tentativas posibles en nuestro daño”; también que, vencido este peligro, observaba con preocupación la falta de unión entre los profesores y pedía rechazar

la filantropía del profesorado, ante el perjuicio que la desaparición del Conservatorio acarrearía a “tantos seres infelices”, reclama unidad para afrontar los sacrificios necesarios “hasta la resolución de las Cortes”. Reconoce que se tiene a la opinión pública en contra, pero espera que ésta rectificará “y se nos hará justicia”.

El Gobierno había rehusado pagar los 40.000 reales mensuales que había aprobado el Ministerio anterior por Real orden del día 18 de julio último y las deudas del centro se acumulaban. Como solución de emergencia propone enviar a los alumnos internos a su casa y también a parte de las alumnas. Pero no cree conveniente clausurar totalmente el internado:

“Creo que si vosotros convenís con mi pensamiento y conservando cuatro o seis de las alumnas que están en situación por su aplicación, disposición y talento de cooperar al lustre del Establecimiento, tendremos la gloria de haber hecho a favor de éste mismo más de lo que nos corresponde por deber.”

También propone celebrar funciones patrióticas en los teatro públicos para lo que solicita la colaboración del profesorado. Pero ante la gravedad de la situación, contraviniendo el reglamento, se decide no tomar ninguna decisión y discutir la situación en una Junta General de Profesores.

Al día siguiente se celebra la reunión general y se adopta el acuerdo de enviar una exposición al Ministerio de lo interior con tres puntos fundamentales:

“1º La necesidad de que el Gobierno de S. M. dé los auxilios necesarios para satisfacer las atenciones contraídas por el Director del Establecimiento a razón de cuarenta mil reales mensuales que fueron señalados al Conservatorio por Real Orden de 28 de Julio último, hasta nueva disposición para dejar cubierto el honor de un Instituto que lleva el Nombre Augusto de S. M.”

“2º Que provisionalmente se ha dispuesto mandar a sus casas a los alumnos internos para no acrecentar los gastos que diariamente ocasiona su manutención.”

“3º Que el Excmo. Sr. Ministro por una disposición provisional hasta la determinación de las Cortes mande la continuación del Conservatorio desde el día de la fecha con la asignación de veinte y cinco mil reales mensuales como lo ofreció verbalmente el Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Sres. Ministros.”

“a los que por siniestras intenciones van buscando los medios de turbar la paz, la confianza y la hermandad que debe ligarnos recíprocamente”.

El acuerdo adoptó su redacción definitiva en la Junta Facultativa del día siguiente²²⁴. En la exposición se afirma que la deuda del centro era de 80.000 reales²²⁵. Se solicita que el Estado haga frente a ese compromiso y que, en adelante, se reduzca la asignación mensual a 25.000 reales mensuales. Este ahorro se hace a costa de la desaparición de todos los alumnos internos, dadas las circunstancias de guerra:

“Todos los que suscriben, Excmo. Señor, se hallan animados de los más puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del Estado deben merecer la primera consideración del Gobierno de S. M. no tan sólo, sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pecho un alma noble y adicta al Trono Augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada Madre, Protectora Excelsa de este Real Conservatorio.”

La situación es difícil pero se suplica al Gobierno que no deje abandonado al Conservatorio “poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en él los mejores años, que podrían haber dedicado con más fruto a cualquier oficio”. Además de este deber de caridad, se llama la atención del Gobierno con los tradicionales argumentos de defensa de la enseñanza musical: la influencia de la música para “dulcificar las costumbres” y la vertiente económica, no tener que contratar a músicos italianos y los trescientos alumnos que, calculan ya, se ganan la vida de las enseñanzas recibidas en el centro. El Conservatorio era, según concluyen, una necesidad “en la era de civilización en que nos ha puesto la inmortal Cristina”.

Reorganización 1838-1846

Pese a la desasistencia presupuestaria, el Conservatorio de María Cristina continuó desarrollando una actividad educativa mínima gracias al trabajo gratuito de algunos de sus profesores. Sin duda esperaban que, terminada la crisis económica provocada por la guerra, el Gobierno volvería sus ojos a la institución, atendiéndola.

Antes incluso de finalizada la contienda civil, la Real orden de 29 de agosto de 1838 se inicia el proceso de reorganización del centro. Tras algo más de dos meses, un

²²⁴ Ibidem, acta del día 12 de noviembre de 1835.

²²⁵ La suma de dos meses de la asignación de 40.000 reales que el Gobierno había prometido pagar a final de verano y que se había utilizado antes de cobrar.

nuevo conservatorio de música iniciaría sus clases construido sobre las bases del anterior.

En la Real Orden a la que hacíamos referencia se nombraba a la persona que había de dar una nueva planta al centro, el Conde de Vigo, que recibía el cargo de Vice-Protector. Antonio Tenreiro Montenegro y Caveda, conde de Vigo, nacido el 24 de abril de 1792 en Villaviciosa, y que morirá el 6 de enero de 1855, era un importante personaje de la Corte: caballero de la orden de Carlos III, acumuló los cargos de senador del reino, diputado y consejero real. Pero además, no era ajeno al mundo de la música. Saldoni lo califica de “guitarrista aficionado muy distinguido”²²⁶, y nos informa de que “tocaba la guitarra con tal perfección y maestría que era el discípulo predilecto del célebre Aguado”²²⁷. Era “uno de los primeros aficionados músicos que en aquel entonces había en la corte de España”²²⁸. Tenreiro ocupará este cargo hasta el periodo de regencia de Espartero. Pero, entre el 10 de junio de 1838 hasta el 13 de noviembre de 1840, José Aranalde ocupó interinamente su puesto, al ser nombrado el de Vigo Jefe Político de Barcelona.

Para afrontar su tarea en la parte facultativa, el Conde tiene la colaboración de una Junta de siete profesores: Ramón Carnicer, de composición, Pedro Albéniz, de piano, Ángel Inzenga, de canto, Juan Díez, de violín, Carlos Latorre y José García Luna, ambos de declamación y del profesor de Literatura Félix Enciso Castrillón.

La nueva planta del Conservatorio, iniciada por la real orden de 29 de agosto de 1838, se sustanciará en las reales órdenes de 23 de septiembre y 1 de octubre del mismo año. El primero de octubre se abrió la matrícula para el renovado centro, el día 10, coincidiendo con el cumpleaños de la Reina, se produjo la inauguración oficial aunque las clases no dieron comienzo hasta el 5 de noviembre.

Se parte de una situación asumida: el Conservatorio “exige una reforma radical que le saque del estado de abatimiento en que se halla, conciliando su existencia con la economía que exigen imperiosamente las circunstancias”²²⁹. A partir de aquí, se actúa en consecuencia. Podemos resumir las reformas efectuadas en cinco puntos fundamentales:

²²⁶ SALDONI, B. (1986): *Diccionario Biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, tomo II, Madrid, Centro de Documentación Musical, p. 307.

²²⁷ SALDONI (1986): ob. cit. , tomo I, p. 121.

²²⁸ SALDONI (1986): ob. cit. , tomo I, p. 122.

²²⁹ R. O. 29 agosto de 1838, en *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, Año 1*, acta del 5 de septiembre de 1838, archivo del RCSMM.

1.- Cambios en el sistema de gobierno: se suprime la figura del director y se deja el centro en manos de un Vice-Protector. Entendiendo que la Protectora del Conservatorio era la Reina Madre, la regente María Cristina, el Vice-Protector es su representante en la institución, una importante personalidad del mundo político y social, generalmente relacionado con la música por afición.

2.- Desaparición del régimen de internado: todos los alumnos han de ser externos.

3.- Fin de la gratuidad: aunque en el Reglamento anterior no todos los alumnos eran gratuitos, se hace ahora gran hincapié en la desaparición de esta categoría. Se contempla la existencia de alumnos que no paguen pero parece tratarse de la excepción. La Real Orden de 23 de septiembre afirma que “la Junta facultativa de ese Establecimiento pueda hacer la calificación de los alumnos que por pobres han de recibir la instrucción gratuitamente y de los que por pertenecer a clases acomodadas deberán pagarla”. Sin embargo, en la misma orden, se deja a la discreción del Vice-Protector “el señalar la cuota con que éstos habrán de retribuir y debiéndose fijar previamente el número que convendría admitir de los primeros.”

4.- Nuevo presupuesto: una de las primeras tareas que acomete el Conde de Vigo es la de preparar un nuevo presupuesto. Eliminado el internado y, en consecuencia, reducido el espacio físico del conservatorio, se intentará hacer un presupuesto menos oneroso al Estado. En la reunión de la Junta Facultativa de 9 de septiembre de 1838²³⁰, se aprobó un proyecto de presupuesto que, resumido, incluía: música 119.050 reales por año, declamación 24.000 reales por año, empleados 17.100, alquiler del edificio 25.000 y otros 14.850. El gasto total era de 200.000 reales anuales²³¹.

Cuando la Real Orden de 1 de octubre apruebe un nuevo presupuesto para el centro, se acepta básicamente la propuesta de la Junta con un par de restricciones. Se disminuye en unos 10.000 reales los gastos de personal, eliminando el profesor de Trombón y Fígle y bajando 2.000 reales los sueldos de los de Composición y Piano. El dinero comprometido con el conservatorio se abonará de la arcas del Ministerio de

²³⁰ *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, Libro 2º*, años 1836-1868 (en realidad comienza el día 5 de septiembre de 1838), sesión del 9 de septiembre de 1838, en el archivo del RCSMM.

²³¹ La petición presupuestaria realizada por el Conservatorio en noviembre de 1835 era de 25.000 reales mensuales, lo que hacía un total de 300.000 reales anuales.

Gobernación “con cargo a los ochocientos mil reales del artículo consignado por las Cortes en el último presupuesto para estímulo de las ciencias y las artes.”²³²

5.- Requisitos de acceso: al reestablecerse el conservatorio con nueva planta, se señalan con más atención ciertos requisitos de acceso que el reglamento fernandino había descuidado: edad, conocimientos previos y número de alumnos.

En una nota a la Real Orden de 1 de octubre se establece la edad mínima que debían tener los alumnos según las clases a que las aspirasen: los más jóvenes podían ser los de Solfeo para instrumental con 8 años; 10 años para entrar en Piano y Acompañamiento, Violín y Arpa; con 12 años podían acceder los interesados en cursar estudios de Violoncello y Contrabajo; 14 los de Canto, Instrumentos de Viento y las alumnas de Declamación y Literatura; finalmente, los chicos que desearan estudiar Declamación y Literatura debían haber cumplido los 16 años. Para iniciar los estudios de Composición no se fija edad tan sólo poseer previos los conocimientos necesarios.

En este aspecto, todos los alumnos deberán saber leer y escribir y pasar por un examen previo “del facultativo que los considere idóneos para el respectivo ejercicio a que gusten dedicarse”²³³. Los alumnos para la declamación deberán saber además la gramática castellana. También se advierte en el mismo texto que “los que se dediquen a tocar cualquiera instrumento si no tiene el previo conocimiento del Solfeo pasarán a esta clase, sin cuyo requisito no podrán tener ingreso en las otras”.

Finalmente se determinó el número de alumnos por clase²³⁴: para “1ª de Solfeo” treinta y dos discípulos, Piano y acompañamiento veinte y el resto de las especialidades instrumentales (Canto, Violín, Violón, Contrabajo, Flauta, Oboe y corno inglés, Clarinete, Fagot, Trompa y Arpa) diez y seis²³⁵. Al fijar el número de alumnos siempre se añade “alternando”, que debemos interpretar como mitad alumnos y mitad alumnas.

El 5 de octubre de 1838, tras las gestiones realizadas, en el solemne acto llamado de inauguración del Conservatorio, el Conde de Vigo puede afirmar:

“...terminaré mi discurso declarando que queda reinstalado el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina y verificada su solemne

²³² Real Orden de 1 de octubre de 1838, artículo 4º, en *ibidem*, acta del 5 de octubre de 1838.

²³³ Estas condiciones no aparecen en el decreto sino en los anuncios publicados por la Gaceta del 29 de septiembre y el Diario de Avisos de 3 de octubre dando cuenta de la apertura de la matrícula, tomados del *Libro de actas...*, sesión de 5 de octubre de 1838.

²³⁴ Excepto para las de Composición, “2ª de Solfeo”, Lengua italiana, Declamación y Literatura.

²³⁵ Real Orden de 1 de octubre de 1838, en *ibidem*.

Apertura en el feliz día del Natalicio de su Augusta e inocente Hija nuestra amada Reina Doña Isabel Segunda que el Cielo colme de bendiciones.”²³⁶

Se inicia así una nueva etapa del centro

Justificación y expansión

Pero la reorganización del Conservatorio no aseguraba su pervivencia. Los años posteriores se caracterizan por la dramática necesidad de ese Conservatorio reducido de justificar ante la sociedad y ante la Cortes la necesidad de su existencia. Además, en la sociedad española de la primera mitad del XIX, las instituciones y los funcionarios vivían pendientes de los cambios de Gobierno que los afectaban directamente.

El 12 de octubre de 1840 abdica la Regente María Cristina. La que había sido protagonista del nacimiento del conservatorio y su protectora perdía el poder y la influencia en el Estado. Los miembros de la institución se movilizan para buscar la benignidad del nuevo gobierno. Siguiendo el relato del Libro de Actas del Conservatorio, vemos que ya en la sesión de 18 octubre de 1840 el profesor Díez presentó una Memoria “en donde después de hacer una historia del Establecimiento, prueba, con una redacción esmerada, la utilidad de éste”. La intención del docente es que la Memoria fuese enviada al nuevo Ministro de Gobernación y así se hará. En la misma época, dentro de la misma campaña, el vice-protector interino José Aranalde ha visitado a los ministro de Gobernación, Estado y Hacienda explicándoles la importancia y la labor del conservatorio.

Siguiendo la misma estrategia, meses más tarde se toma la decisión de intentar influir en las Cortes que estaban debatiendo las distintas partidas presupuestarias:

“Se acordó recoger todos los datos fuesen posibles para demostrar la suma utilidad que reporta el Estado de este benéfico y filantrópico Establecimiento, y escribir una Memoria e imprimirla para repartir en las Cortes a fin de persuadirles de lo ventajoso de su continuación.”²³⁷

La 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

²³⁶ *Libro de actas...*, sesión del día 10 de octubre de 1838, titulada “Acta de apertura del Real Conservatorio de Música y declamación de María Cristina”

²³⁷ *Libro de actas...*, sesión de 5 de marzo de 1841.

*puedan tener un exacto conocimiento al tratar de los Presupuestos Generales del Estado de este establecimiento, gastos que ocasiona y beneficios que reporta a la Nación*²³⁸ tiene fecha de 31 de Mayo de 1841. Este documento, que debió basarse en la Memoria de Díez, hace un breve recorrido por la historia del Conservatorio, describe el presupuesto que se había aprobado en 1838 y justifica la necesidad de su continuidad:

“El Conservatorio de Música y Declamación en el único Establecimiento de su clase que tenemos en España; disfruta de bastante concepto, debido sin duda a los buenos discípulos que de su seno se presentan al público.”²³⁹

La generalización de la afición a la música, especialmente a la teatral, obliga a mantener abierto el centro para producir músicos que impidan que los recursos económicos sean disfrutados por extranjeros. Calculan que “más de 100 jóvenes se hallan disfrutando ya de los beneficios que les proporcionó la enseñanza de este Establecimiento”²⁴⁰.

Pero los beneficios de que el Estado mantenga un centro de enseñanza musical no son sólo económicos sino también sociales ya que fomenta los buenos sentimientos, la buena educación y la movilidad social²⁴¹. Además, el crecimiento de las matrículas de los últimos años demostraba “que los españoles empiezan a conocer las ventajas del estudio de las artes, siendo un mal que tocamos tan de cerca el abandono de ellas por cifrar su esperanza en obtener algún destino”²⁴².

En el párrafo final, los profesores afrontan la realidad de la situación, la ideas que sustentaban los proyectos de hacer desaparecer el Conservatorio, la ignorancia del papel que juega éste en la formación del músico:

“Últimamente no puede consentirse por más tiempo prevalezca 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 clases públicas, y verán lo penosa que es su enseñanza, que no cede el campo a la más árida y difícil; concedemos que la Música

²³⁸ *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1892, p. 153-156.

²³⁹ *Ibidem*, p.155.

²⁴⁰ *Memoria acerca...*, p.156.

²⁴¹ “...les inspira también ideas de buena educación, de buenos sentimientos; eleva a la sociedad personas que difícilmente podrían alternar en ella;... la Música ejerce una influencia extraordinaria en las costumbres.”

²⁴² *Memoria acerca...*, p.156.

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 este Establecimiento: en todo caso será un argumento más poderoso a favor de su grande ascendiente para con la sociedad en general.”²⁴³

Estos argumentos y las gestiones particulares de los interesados dieron sus frutos porque en la sesión del día 13 de Julio de 1841, el Congreso de Diputados aprobó el presupuesto del Conservatorio. En la narración que hace Ramón Carnicer, como jefe interino, del proceso que llevó a este resultado²⁴⁴, se nos informa que las iniciativas de Díez y la Relación a los Diputados surgen al filtrarse la noticia de que la Comisión de Presupuestos había suprimido el centro. Carnicer achaca esta resolución extrema a “la mala impresión que en el ánimo del Público y del Congreso habían producido los amaños de los enemigos del Conservatorio y tal vez de la prosperidad Nacional”. Con esa noticia Díez redacta su Memoria y Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni, junto con varios padres de alumnos, se dedicaron a hacer gestiones particulares con los diputados.

Por primera vez en su historia, el Conservatorio tenía un presupuesto aprobado específicamente para él por el Congreso de los Diputados. Carnicer no oculta la importancia del hecho proclamando con solemnidad:

“Este suceso formará época en el Establecimiento por la particular circunstancia de deber su existencia de hoy en adelante a la voluntad Nacional”²⁴⁵.

Porque la voluntad nacional, al menos en el caso de la España del XIX, era tornadiza, la existencia del conservatorio será puesta en cuestión en poco tiempo. La mentalidad social habría de cambiar mucho para contemplar la existencia de instituciones estatales de formación musical como algo necesario. Ya el 3 de abril de 1842, siendo director del centro José Aranalde²⁴⁶, se prepara una función pública gratuita y se justifica este gasto diciendo: “el objeto de darse la función próxima era una manifestación pública de la utilidad del Conservatorio, del adelantamiento en su enseñanza y del progreso y mayores ventajas que ofrece: satisfacer la ansiedad de los

²⁴³ *Memoria acerca...*, p.156.

²⁴⁴ *Libro de actas...*, sesión de 15 de julio de 1841.

²⁴⁵ *Libro de actas...*, sesión de 15 de julio de 1841.

²⁴⁶ La Real Orden de 14 de enero de 1842 lo nombra director, no vice-protector: estamos en el periodo de regencia de Espartero y la protectora está en el exilio. José Aranalde y Gosvidete (Ferrol 1789?-Madrid 12 enero 1855) “era un violoncelista aficionado distinguido, pues en su casa se tocaban muy frecuentemente cuartetos de música clásica por notables profesores y aficionados; siendo tanta la afición que le dominaba por las obras de Haydn, de Mozart y otros autores, que llevaba invertidos muchos miles de reales en la adquisición de música y de instrumentos muy escogidos, todo lo cual lo conservan sus hijos”.SALDONI (1986): ob. cit., tomo I, p.142.

individuos de las Cortes y personas influyentes y no sólo lograr se consolide su existencia sino también la protección y auxilio de que carece”²⁴⁷.

Sutilmente se percibe que la ambición de los rectores del centro va más allá de la mera subsistencia: publicitar su labor para poder reclamar del Estado una atención de la que se creían merecedores. El final de la regencia de Espartero y la estabilidad política consecuente harán realidad el desarrollo del proyecto en un crecimiento del Conservatorio sin precedentes.

Durante toda esta crucial etapa de la historia de la intervención del Estado español en la formación del músico, en la que se ponía en duda la necesidad de la misma, se iban produciendo cambios sociales que conllevaban una mayor demanda de educación musical en el país. Las reformas que, conducidas por el Conde de Vigo, transformaron la realidad del conservatorio en 1838 tendrían el efecto inmediato de un espectacular incremento de las matriculaciones en el centro. Como señala Sarget Ros, “el cambio otorgado al Conservatorio acarreará numerosos beneficios, entre ellos la posibilidad de que acceda al Centro un número elevado de alumnos.”²⁴⁸

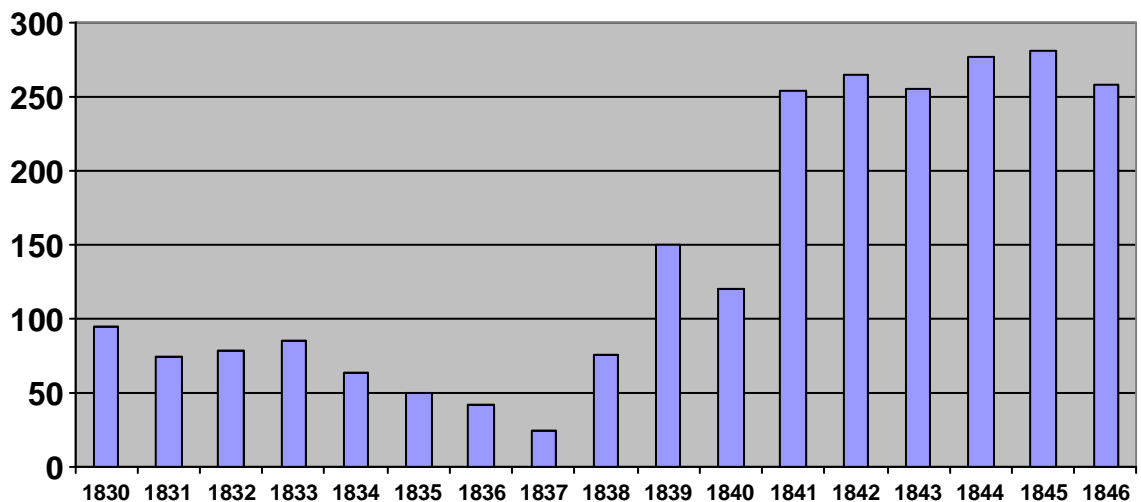
Si las reformas de 1838 significaron la recuperación del número de discípulos a los niveles de la época fernandina en ese mismo año, al curso siguiente, las cifras ya se habían superado. En 1839, el número de alumnos matriculados era más del doble de los que fue la matrícula máxima en la primera etapa del Conservatorio. Todo eso ocurría en un centro radicalmente reducido en su presupuesto y permanentemente cuestionado en su existencia.

• Cuadro comparativo del número de alumnos matriculados en el Real Conservatorio De Música y Declamación de María Cristina entre 1830 y 1846²⁴⁹.

²⁴⁷ *Libro de actas...*, sesión de 3 de abril de 1842. Entre los alumnos participantes en esta función están Francisco Asenjo Barbieri y Rafael Hernando.

²⁴⁸ SARGET ROS, M. A. (2000): *Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: la Comunidad de Castilla-La Mancha*, Madrid, UNED, p. 51.

²⁴⁹ Datos tomados de *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música* (1892), Madrid, Imprenta Ducazcal, p. 301.



El primer intento de extensión del modelo: La Habana

En todo el proceso de creación del Conservatorio de Música de María Cristina, no encontramos referencia a una extensión territorial de la institución. El proyecto del centro era nacional, en tanto que se esperaba recibir alumnos de todo el país, pero nunca se planteó llevar más allá la intervención educativo-musical del Estado.

No obstante, muy pronto, surgieron propuestas para extender el modelo creado en Madrid hacia otras localidades de España. No se trata de ideas surgidas del seno de la administración, sino de los círculos musicales de las provincias. La primera iniciativa de la que tenemos noticias partió de la ciudad de la Habana y la protagonizó el compositor y maestro de música, José Trespuentes²⁵⁰.

Trespuentes recibió el título de maestro compositor honorario con fecha de 24 de febrero de 1833. Leyendo el artículo del Reglamento que trata sobre esta dignidad podemos imaginarnos algo de su actividad hasta esa fecha:

“El autor de la música de un drama en lengua española que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (a cuyo examen lo hubiera sometido voluntariamente el mismo autor) lograse agradar al público en uno de los teatros de esta

²⁵⁰ Saldoni se refiere a él como José Traspuentes y lo cita como residente en la Habana y autor de varios artículos sobre la ópera española en la Gaceta Musical de Madrid, SALDONI, B. (1881): *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles, tomo IV*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, p. 348.

Corte, tendrá derecho al título de Maestro compositor honorario del Real Conservatorio español...”²⁵¹

Quizás con motivo de la solicitud para la obtención del título, entabló correspondencia con el director Piermarini, del que parece esperaba ayuda para representar sus obras en Madrid. En el archivo del Conservatorio se conserva la carta de 19 de marzo de 1834 en la que presenta la propuesta de creación de un conservatorio en La Habana²⁵². En ella hace una descripción interesantísima de la situación musical en su ciudad: “...hay aquí bastante afición a la música, aunque hay pocos conocedores”, “...en el día tenemos una regular compañía italiana, se van animando los jóvenes y tomando más gusto”, “...se ha formado una sociedad de aficionados, por suscripción, de la cual soy director, cuyo objeto principal, por ahora, es divertirse, ejecutando conciertos a toda orquesta...”, “...hay bastantes jóvenes de ambos sexos que tocan y cantan, pero siempre tenemos que completar la orquesta con profesores...”.

Su proyecto de Conservatorio, que califica de “una cosa muy buena y útil”, está ligado a la Sociedad musical que dirigía con un doble objetivo “que la Sociedad no necesite con el tiempo de buscar profesores para llenar los conciertos” y “que algunos pobres lleguen a tener una carrera honrosa con que subsistir”. Pero su idea es ambiciosa, no quiere sólo licencia para plantear las enseñanzas sino:

“...mis deseos son establecer un Conservatorio de música, bajo la protección de ese, y con Real orden o con orden o aprobación de ese establecimiento, con las modificaciones que deba que estando en tener un establecimiento subalterno ya en el reglamento o en las demás circunstancias.”

Y esta idea es parte de una visión nacional, global, diferente con que plantear el asunto de la educación del músico en España. Abiertamente Trespuentes se muestra partidario de crear una red de centros de formación musical, con centro en Madrid, en las distintas ciudades españolas: un modelo que ya se utilizaba en países considerados modélicos como Francia.

“A mi parecer convendría que en todas las capitales de provincia hubiese un conservatorio dependiente de ese, porque además de servir para los adelantos y honesto recreo de la juventud, como debería enseñarse a algunos gratuitamente, se hacía este

²⁵¹ “Reglamento interior para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina”, capítulo XI, artículo 7º, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 37.

²⁵² TRESPUENTES, J. (1834): “Muy Sr. mío: he recibido su muy apreciable fecha de 21 de Enero por la que veo su opinión respecto a la representación de mi ópera”, legajo 0/443, en el archivo del RCSMM.

servicio a la nación dando una honrada carrera a infinitos pobres, se aumentaría el número de los buenos profesores, y se vería que el gobierno protegía este arte, y que le sacaba del abatimiento y aún desprecio, en que por desgracia se mira reducido entre nosotros, debiendo formar el mejor adorno de la educación, al que tiene bienes de fortuna, y un modo decente de subsistir al que no los tenga.”

Estos centros serían delegaciones del Conservatorio de Madrid por todo el territorio nacional o, al menos, en regiones tan alejadas como la del ponente de la idea.

El 30 de marzo de 1835 presenta Trespuentes la solicitud²⁵³ a la Reina para que apruebe la erección del Conservatorio, que propone llamarse de Isabel II, en la Habana. Adjunta a la solicitud las que llama bases generales del reglamento de esta nueva institución que pasamos a analizar.

Proyecto de Reglamento del Real Conservatorio de Música de Isabel II de La Habana

La institución que se pretende crear en la ciudad de La Habana se define, en el artículo 1º de las bases del reglamento, como “Conservatorio de Música con aprobación de S.M. y bajo su protección augusta”. Al hallarse la protectora a tantos kilómetros de distancia, la representación directa de esa protección la ejercería la máxima autoridad local, el Capitán General de la Isla de Cuba. El proyecto contempla la nueva institución como una realidad derivada del Conservatorio de María Cristina:

“Este Conservatorio se considerará como subalterno del de Madrid con el que se entenderá directamente, para elevar a conocimiento de S. M. los asuntos que se le ofrezcan.”²⁵⁴

La declaración de principios anterior se desliza por el resto del documento.

1.- Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales: el máximo responsable del centro es el Director, encargado del gobierno interior y facultativo²⁵⁵. Lo nombra directamente la Reina y sus atribuciones serían la admisión, variación o reemplazo de los maestros, empleados y

²⁵³ “Real Orden concediendo a D. José de Trespuentes facultad para establecer en la Habana un Conservatorio de Música, con el título de Isabel II; y otra relativo al mismo asunto”, legajo 2/152, archivo del RCSMM.

²⁵⁴ Ibidem, artículo 2º.

²⁵⁵ Ibidem, artículo 3º.

alumnos de la institución y “todo lo demás que concierna al sostenimiento de este Conservatorio”. Otra obligación del director es aprobar los métodos de las distintas asignaturas.

En el artículo 8º se menciona la figura del secretario, uno de los profesores miembro de la junta facultativa al que se le adjudicarían sus atribuciones en el reglamento definitivo.

b) Órganos colegiados: a imitación del Conservatorio de Madrid, se prevé la constitución de una Junta Facultativa²⁵⁶ para auxilio del Director, compuesta por él mismo y cuatro maestros nombrados por él. El director decide cuándo y con qué objeto se reúne la junta.

c) Requisitos de ingreso: no se especifican.

d) Régimen de matriculación: “los alumnos serán todos externos y de ambos sexos, contribuyentes y gratuitos, en la razón de: un gratuito de cada sexo por cada diez alumnos”²⁵⁷. Los alumnos que concluida su carrera salgan del Conservatorio asistirán gratuitamente a los conciertos del mismo, siendo invitados.

2.- Currículo

a) Organización de asignaturas: se limita a hacer una lista de las materias que se iban a enseñar, sin especificar años o especialidades. La lista de asignaturas es ambiciosa, un gran número de especialidades instrumentales y las principales teóricas: Principios de música, Solfeo, Canto, Piano y acompañamiento, Lengua italiana, Declamación, Composición, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, “Octabín”, Oboe, Corno Inglés, Clarinete, Requinto, Trompa, Clarín, Clarín de llaves, Fagot, Trombón, “Oficleide” y Arpa²⁵⁸.

Para el estudio de estas asignaturas deben los profesores presentar el método al director que da su aprobación “debiéndose preferir siempre los seguidos por el Real Conservatorio de Madrid”.

b) Organización del tiempo lectivo: no se prescribe nada a este respecto.

c) Titulaciones: al terminar sus estudios los alumnos pueden ganar por oposición el título de Profesor discípulo del Real Conservatorio de Isabel II, “que les servirá de

²⁵⁶ Ibidem, artículo 8º.

²⁵⁷ Ibidem, artículo 10.

²⁵⁸ Ibidem, artículo 6.

honor y recomendación en el ejercicio de su arte”²⁵⁹. El nombramiento se elevará por el Director al del Real Conservatorio de María Cristina para su aprobación. La Junta Facultativa debe determinar cuando un alumno ha acabado su carrera, los alumnos que abandonen los estudios antes de ese momento “no podrán aspirar a los empleos ni honores que como a alumnos de este Conservatorio les corresponden”.

De manera muy sorprendente estas bases de reglamento pretenden conceder una preferencia para la plazas de maestro en el Conservatorio de Madrid a los titulados en el de la Habana²⁶⁰.

Como en el Conservatorio de Madrid, existen tres títulos de honor el de Maestro honorario, para los compositores que la junta precie de notables, Adicto facultativo, para los aficionados distinguidos y Adicto de honor, a las personalidades destacadas en defensa de los establecimientos de instrucción. A diferencia de Madrid, tanto los adictos facultativos como los de honor “pagarán una moderada contribución para el sostenimiento del centro”²⁶¹.

d) Régimen de Exámenes: “Una vez en el año, en la época que designe el Director dará el Conservatorio exámenes públicos y conciertos en que se vean los adelantos de los alumnos. Éstos satisfarán las preguntas que se les hicieren en su respectivo ramo, y cantarán y tocarán las piezas que se hubiesen elegido al intento. Los premios a que los más aplicados se hicieran acreedores, consistirán en obras elementales y prácticas de música, distribuidas por la Junta facultativa.”²⁶²

3.- Profesorado

a) Categoría: no se señalan diferencias de categoría entre ellos; todos tendrán el título de Maestro del Real Conservatorio de Isabel II, “que les servirá de recomendación para el de Madrid”²⁶³. Dependen directamente del Director al que deben presentar sus métodos y con el que han de “convenir” su sueldo.

b) Requisitos de acceso: son elegidos por el Director que debe preferir a los titulados como Profesores-Discípulos del Real Conservatorio de Maria Cristina.

²⁵⁹ Ibidem, artículo 11.

²⁶⁰ Como se recoge en el artículo 11. Esta prerrogativa no la tenía ni los Profesores-Discípulos del Real Conservatorio de María Cristina.

²⁶¹ Ibidem, artículo 19.

²⁶² Ibidem, artículo 13

²⁶³ Ibidem, artículo 4º.

Una Real Orden de 2 de mayo de 1835 autorizaba la creación del Conservatorio de la Habana pero “con la condición precisa y terminante que ni ahora, ni después podrá reclamar socorro ninguno temporal ni perpetuo, para el nuevo Conservatorio de los fondos públicos, entendiéndose la protección que S.M ha venido en concederle solamente a cuanto es honra, distinción y otras ventajas análogas”²⁶⁴. El gobierno permite a Trespuentes abrir su establecimiento pero desentendiéndose claramente de la nueva institución: el proyecto original de Trespuentes se ha visto defraudado en sus reales aspiraciones. El Estado no puede o no quiere aumentar su intervención en la difusión del saber musical. Recordemos que sólo faltan meses para que se niegue la subvención al Conservatorio de María Cristina.

Ante una consulta posterior de Piermarini sobre el reglamento aprobado, desde el Ministerio de lo Interior se le contesta tajantemente: se trata de una institución privada que ha de regirse por sus propios estatutos, “la protección que S.M. se ha dignado conceder es toda de honra y distinción”²⁶⁵.

El fracaso de la tentativa de Trespuentes se percibe aún en un texto que escribe años más tarde. Cuando en 1855, Hilarión Eslava y el grupo del Orfeo español lanzan sus propuestas para mejorar la situación de la música en España, que incluyen un desarrollo nacional de los conservatorio, reciben una carta desde Cuba, fechada el 9 de septiembre de 1855 y firmada por un pesimista Trespuentes, apoyando sus ideas pero desconfiando de sus resultados. Los hombres de gobierno en España no comprenden la importancia de los Conservatorios en el momento histórico que se vive. Hay que cambiar primeros las mentalidades para ver fructificar los proyectos.

“... lo primero que conviene tentar, es hacerles comprender a todos que el fin de la música no es simplemente el deleite del oído, sino que es más elevado, más sublime, más noble, pues se dirige al alma, y en ésta obra prodigios. Para esto no basta decir simplemente que la música es *útil*; es necesario convencer de esta verdad a las masa de indiferentes y preocupados, y sólo consiguiendo esto se desarrollará el amor al arte, la afición y el gusto. Así, pues, me parece indispensable, como primera pieza del edificio musical, hacer comprender al gobierno y al pueblo la UTILIDAD de la enseñanza musical, bajo los aspectos *moral, físico y nacional*, porque tal es el poder y la influencia del bello y noble arte de la música. Hacerles ver que la música es el mejor medio que se

²⁶⁴ “Real Orden concediendo a D. José de Trespuentes facultad para establecer en la Habana un Conservatorio de Música, con el título de Isabel II; y otra relativo al mismo asunto”, legajo 2/152, archivo del RCSMM.

²⁶⁵ Ibidem, legajo 2/152, carta de Medrano a Piermarini de 11 de mayo de 1835.

puede emplear para la civilización de los pueblos; que sirve prodigiosamente para morigerar las costumbres; que infunde en el alma sentimientos humanos, generosos y nobles; que hace a los hombres dulces y sociables; que es en alto grado conducente, ya para conservar la salud, como para precaver ciertas enfermedades; que alivia y endulza los trabajos; que los aparta de los vicios; que corrige los defectos de pronunciación y mejora el lenguaje; y en fin, que puede proporcionar una brillante y honrosa carrera a muchos que ni siquiera lo pensarán.(...)”²⁶⁶

España, en la primera mitad del siglo XIX, no estaba convencida de la utilidad de la música por más que en escritos apologéticos se afirmase con rotundidad. Harían falta grandes cambios en la sociedad en general y en el mundo musical en particular para que triunfaran estas ideas.

III.2.2 La monarquía burguesa 1843-1868

Establecimiento del marco: ley Moyano y de Escuelas Especiales

Conforme avanzaba el reinado de Isabel II, iba creciendo el consenso entre los partidos: había que dar estabilidad al sistema educativo, sustraerlo de los vaivenes de los cambios de Gobierno. También había crecido el acuerdo sobre las líneas generales del sistema ya que las diferencias de fondo que existían entre moderados y progresistas se limaron con el paso de los años. Estas circunstancias explican el rápido éxito del Ministro Moyano que consiguió que las Cortes aprobaran, el 17 de julio de 1857, su Ley de Bases del sistema educativo. Este escueto texto abrió la puerta a la redacción de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre del mismo año, “un texto ecléctico, conciliatorio y excesivamente prolijo, que pronto se vería sometido a interpretaciones diversas, incumplimientos y modificaciones por vía reglamentaria”²⁶⁷.

Este duradero texto “no era una ley innovadora, sino una ley que venía a satisfacer los deseos de estabilidad –no más reformas incesantes- y a consagrar un

²⁶⁶ TRESPUENTES, J. (1855): “Remitido”, en *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, núm. 42, 18 de noviembre, páginas 329-331.

²⁶⁷ VIÑAO, A. (1994) : “La ley Moyano de 1857” en DELGADO CRIADO, B. : ob. cit. , p. 263.

sistema ya existente”²⁶⁸. Por primera vez España contaba con una ley de educación comúnmente aceptada por todos.

Pese a considerarse como vemos una legislación nada innovadora, en nuestro campo particular de la difusión del saber musical, podemos afirmar que la ley de 1857 es el esfuerzo más avanzado para integrar la formación musical en el sistema educativo general. Si la música había estado presente en los diseños liberales de la época fernandina y había prácticamente desaparecido con posterioridad, en los 307 artículos de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857²⁶⁹ encontramos muchas referencias a ella.

La enseñanza de la música está encuadrada en las denominadas superiores, “las que habilitan para el ejercicio de determinadas profesiones”²⁷⁰, junto con las de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ingenieros de Minas, de Monte, Agrónomos, Industriales, los estudios de Diplomática, Notariado y Bellas Artes²⁷¹. En estos últimos se comprendían, aparte de los musicales, los de Pintura, Escultura y Arquitectura²⁷².

En su artículo 58, la ley especifica los estudios necesarios para Maestro compositor de Música²⁷³, y añade:

“Un reglamento especial determinará todo lo relativo a las enseñanzas de Música vocal e instrumental y Declamación, establecidas en el Real Conservatorio de Madrid, como asimismo a los estudios preparatorios, matrículas, exámenes, concursos públicos y expedición de títulos propios de estas profesiones”.

Las escuelas superiores como el Conservatorio están, por ley, sostenidas por el Estado²⁷⁴, del mismo modo que las Universidades: las titulaciones de la enseñanza privada no son oficialmente válida. Al mismo tiempo se afirma, al hacer el catálogo de centros de estudios superiores, que el Gobierno sostiene tan sólo un Conservatorio de Música y Declamación en Madrid²⁷⁵.

²⁶⁸ PUELLES (1999): ob. cit. , p.125.

²⁶⁹ Para el siguiente análisis no hemos servido de la edición de la ley en *Colección legislativa de España*, tomo LXXIII, p. 256-305.

²⁷⁰ Ibidem, artículo 25.

²⁷¹ Ibidem, artículo 47.

²⁷² Ibidem, artículo 55.

²⁷³ Estudios de la Melodía, Contrapunto, Fuga, Estudio de la Instrumentación, Composición religiosa, Composición dramática, Composición instrumental, Historia crítica del Arte musical y Composición libre.

²⁷⁴ Ibidem, artículo 128.

²⁷⁵ Ibidem, artículo 137.

Referidos en general, pero de concreta aplicación al Conservatorio, existente varios preceptos referidos a aspectos diversos que resultan interesantes:

- Ingreso del alumnado: para ingresar en las Escuelas superiores, los reglamentos determinarán si ha de exigirse el Bachiller de Artes o, en su lugar, una preparación equivalente de estudios generales o de aplicación de la segunda enseñanza. En todo caso, estos estudios no durarán menos de los seis años que se requieren para el bachillerato en Artes²⁷⁶.
- Duración de los estudios: no podrán exceder de siete años²⁷⁷.
- Profesorado: se contemplan una serie de derechos del profesorado general (supresión, pensión, viudedad...) que se harían extensivos a los del Conservatorio²⁷⁸. Los docentes musicales están considerados, para los efectos de la ley, como catedráticos de facultad²⁷⁹ pero formando escalafón aparte con los demás profesores de escuelas superiores²⁸⁰.
- Autoridad: el Conservatorio queda bajo el mando inmediato del Rector de la Universidad²⁸¹, aunque su Director, cargo máximo calificado con ese nombre y que puede asumirlo un profesor del centro²⁸², puede comunicarse directamente con el Ministerio²⁸³.

De las disposiciones sobre el papel hasta la aplicación práctica hay un largo camino que tarda en realizarse. Si el reglamento fue rápidamente sustituido por otro, la incorporación efectiva del Conservatorio a los dictados de la ley Moyano no fue tan inmediata.

Resulta clave para comprender este proceso la reunión que tuvo lugar en el Conservatorio el 10 de octubre de 1866, casi una década después de promulgada la ley. El Director Romea citó a la junta general “para tratar la cuestión relativa a entrar de lleno el Conservatorio en la Ley de Instrucción pública, lo cual si se trataba de llevar a

²⁷⁶ Ibidem, artículo 27.

²⁷⁷ Ibidem, artículo 30

²⁷⁸ Ibidem, artículos 178 y 179.

²⁷⁹ Ibidem, artículo 219.

²⁸⁰ Ibidem, artículo 229.

²⁸¹ Ibidem, artículo 260.

²⁸² Ibidem, artículo 271.

²⁸³ Ibidem, artículo 273.

efecto, lejos de ser beneficioso, según le habían hecho ver de una manera indudable, sería la muerte del Establecimiento”²⁸⁴.

El razonamiento del Director era muy simple: la ley significaba el aumento del sueldo de los profesores lo que, en caso de conseguirse, “daría mayor motivo a que cuantas veces se discutiesen los presupuestos, se tratase, como venía sucediendo hacía tiempo de la supresión del Conservatorio”. Además desde la Administración se pensaba que era excesivo el número de profesores que había en el Conservatorio, comparado con el de la Universidad, no comprendiendo la índole especial de la enseñanza de la música. Por todo ello, Romea creía más conveniente el que se separase el Conservatorio por completo de la ley de Instrucción pública y se declarase como escuela especial superior; y “de este modo podría tener vida propia”.

Una opinión contraria fue sostenida por Rafael Hernando. Pensaba que el solicitar la separación por completo del Conservatorio de la ley de Instrucción pública se debía a no querer depender del Rector de la Universidad y que si bien declarando el Conservatorio como escuela especial, llevaría el nombre de escuela superior, siempre sería sin los derechos que concedía la ley de Instrucción pública. Para el antiguo secretario, al renunciar a la ley, se renunciaría “a la salvación del Conservatorio; pues que creía que no habría ningún Gobierno que se atreviese a suprimirla”. Sin embargo, dada la difícil situación que atravesaba el Estado, propugnaba no hacer nada y, en el caso de solicitar la separación de la ley, debía ser en compañía de todas las demás escuelas que se encontraban en el mismo caso que el Conservatorio.

Finalmente ni la postura del Director ni la de Hernando fueron aceptadas. El Claustro se inclinó por la propuesta de Hilarión Eslava. Para el maestro de composición:

“Entre las dos opiniones de pedir por un lado las ventajas que concede la ley, y por el otro el de no hacer nada, creía que había un término medio, cual era el de que ya que no se podía por las circunstancias el pedir el aumento de sueldos, por lo menos que se dilucidase y quedase determinado los demás derechos que la ley concede.”²⁸⁵

Tres días después de esta reunión, el Gobierno aprobaba el Real Decreto de Escuelas Especiales que cambiaba radicalmente el panorama. Pero para comprender las circunstancias de este documento debemos remontarnos unos meses.

²⁸⁴ *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, Libro 2º, años 1836-1868, sesión de 10 de octubre de 1866, archivo del RCSMM*

²⁸⁵ *Ibidem.*

El 30 de junio de 1866, presidiendo el Consejo de Ministros Leopoldo O'Donnell y siendo ministro de Hacienda Canovas del Castillo, se promulga una Ley, decretada por las Cortes, que autoriza al Gobierno para tomar una serie de medidas que equilibrasen el presupuesto público “para hacer todas las economías posibles en los servicios públicos, aunque sean de los establecidos por leyes especiales, hasta conseguir la nivelación efectiva del presupuesto”²⁸⁶. El artículo primero de la ley, en su apartado primero, permitía “imponer a las asignaciones y sueldos de las clases que cobran del Tesoro un descuento gradual”. Se exceptuaba de esta rebaja al ejército, al clero y las dotaciones que no sean mayores de 600 escudos anuales. Esta drástica medida, criticada por la oposición en las Cortes²⁸⁷, estaba detrás de los temores sobre el futuro del Conservatorio que acabamos de ver.

Apoyado en esta ley restrictiva, el Ministro de Fomento aborda la reforma de las escuelas profesionales y superiores. En la exposición que antecede al decreto, considera un error la inclusión de estas enseñanzas en el régimen universitario:

“Si la experiencia no hubiera acreditado que semejante fusión es de todo punto anómala e insostenible, bastaría considerar que la índole excesivamente reglamentaria de la expresada ley es incompatible con el desarrollo y tendencias diversas de cada una de aquellas Escuelas, que a tan distintos fines se dirigen y de tan diferente organización han menester”²⁸⁸.

Pronto pasa a considerar el meollo del problema: la ley de 1857 obligaba a subir los sueldos de los profesores de las escuelas de un modo que se consideraba exagerado. Así con las excusa de “regularizar” la situación de los profesores se piensa examinar cada caso y eliminar los aumentos derivados de la aplicación de la Ley Moyano. Las tres medidas en que se puede resumir el decreto son: cambiar la denominación de Escuelas superiores y profesionales por la de Escuelas especiales²⁸⁹, solicitar al Consejo de Instrucción Pública la formación de un reglamento que determine los aumentos de sueldo a que por antigüedad y méritos puedan aspirar los Profesores²⁹⁰ y pedir la

²⁸⁶ *Gaceta de Madrid*, Año CCV, núm. 182, 1 de julio de 1866, p.1: es el apartado tercero del artículo primero de la ley.

²⁸⁷ En las crónicas de las sesiones de Cortes se pudo leer: “El descuento de los empleados del Estado no hará más que llevar la perturbación a una porción de familias sin ventaja alguna para el Estado, y mucho menos cuando se propone el aumentar el ejército, que no es por cierto ninguna economía, siendo esta una autorización que se pide sin que yo encuentre la necesidad de ella, porque no estamos amenazados de guerra con nadie”, *Gaceta de Madrid*, Año CCV, núm. 182, 1 de julio de 1866, p.3

²⁸⁸ Ley de Escuelas Especiales, *Gaceta de Madrid*, 13 de Octubre de 1866, Año CCV, núm. 286, p.1

²⁸⁹ *Ibidem*, artículo 1º.

²⁹⁰ *Ibidem*, artículo 2º.

redacción inmediata de los reglamentos de todas las Escuelas para determinar su régimen y respectivos estudios²⁹¹.

El Conservatorio se desgaja de la estructura general del sistema educativo²⁹². Se cierra así la posibilidad de un modelo integrado de educación del músico en el sistema. Las connotaciones sociales y las consecuencias de futuro serán evidentes.

Conservatorio

Pese a la existencia de proyectos para la ampliación de la actividad del Administración pública en la formación del músico, la única institución financiada por el Estado para este fin sigue siendo el Conservatorio de Madrid. En las siguientes páginas trataremos de dibujar su historia en relación con el Gobierno tratando especialmente de su expansión y de la búsqueda de una reglamentación que regule su funcionamiento y lo encaje dentro del sistema educativo general.

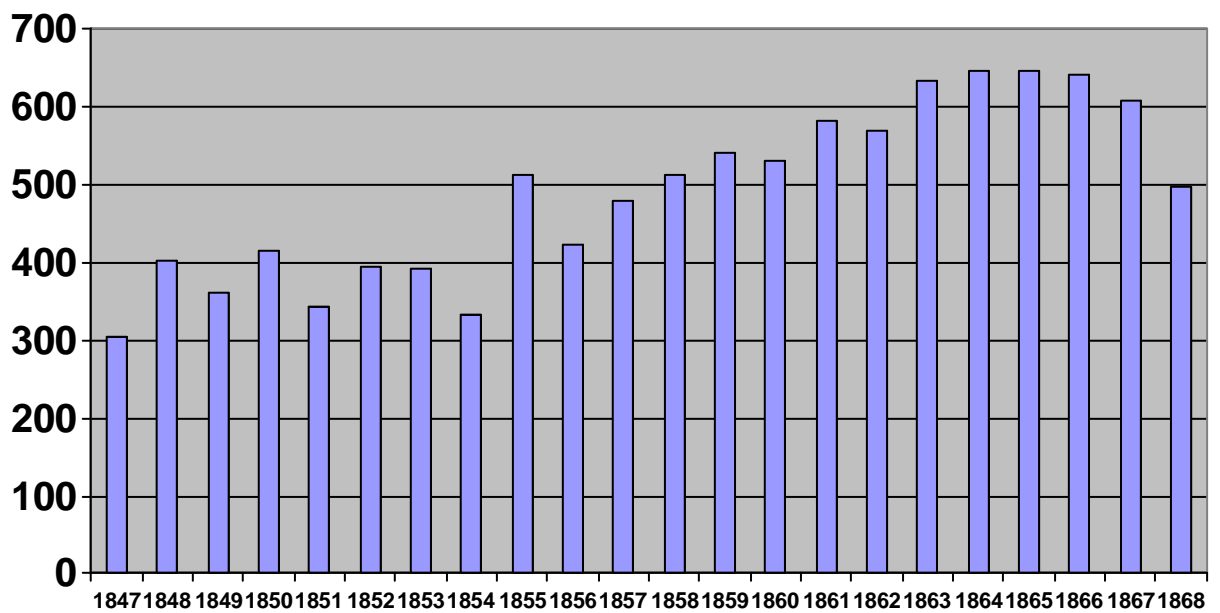
Mejoras

El periodo de apogeo y descomposición de la monarquía burguesa isabelina se vive directa e intensamente desde el Conservatorio de Música financiado por el Estado. Una institución tan cercana al poder político comparte con él su debilidad, a la vez que no es ajena al esplendor que, como alternativa constante, acompaña al trono de España en esos años. Desde el punto de vista estadístico, podemos afirmar que la actividad docente llega a doblarse: de los 304 alumnos matriculados en 1846, último año de vice-protectorado de Aranalde, se alcanzan los 646 en 1865 en una constante progresión. Este aumento de matrículas es una continuación de la tendencia ascendente que venía produciéndose desde la reforma de 1838, acentuada en esos años.

• Cuadro comparativo del número de alumnos matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina entre 1847 y 1868²⁹³.

²⁹¹ Ibidem, artículo 3º.

²⁹² Sin embargo, la presencia del Rector de la Universidad Central en sus órganos de gobierno es, en estos años, más activa que nunca.



Este incremento del alumnado llevó necesariamente aparejado un aumento de las infraestructuras y del personal docente. Un parte importante de esta renovación se produjo en el mandato del Vice-protector Juan Felipe Martínez Almagro, que llegó al cargo por Real orden de 12 mayo 1846²⁹⁴. La importancia de su labor la subrayará, una década más tarde, Ventura de la Vega al señalar que, a Almagro, “sin exageración puede decirse que el Conservatorio debe su existencia porque no sólo le libró de rudos ataques, sino que a fuerza de continuos esfuerzos logró sacarle del olvido en que yacía”²⁹⁵.

En boca de Martínez Almagro oímos, por primera vez dentro de la institución, la intención de “elevar al Conservatorio al grado al que se hallan otros establecimientos de igual clase en el extranjero”²⁹⁶, en un tipo de discurso que tendrá un gran porvenir. En el año 1850, esa voluntad se concreta en peticiones y medidas reales. Con la iniciativa de la Junta Facultativa se deciden unas bases para la mejora del Conservatorio que habían de proponerse al Gobierno²⁹⁷: aumento de la plantilla de profesores, contratación de

²⁹³ Datos tomados de *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música* (1892), Madrid, Imprenta Ducazcal, p.301.

²⁹⁴ Durante todo este periodo la denominación más frecuente es la de Vice-protector pero, coincidiendo muchas veces con la estancia en el poder de los liberales progresistas y debido a la falta de reglamentación, también se encuentra la de director. La Real Orden de 12 de mayo de 1846 nombra a Martínez Almagro Director pero posteriormente las actas de la Junta facultativa se refieren a él como Vice-protector que es la denominación que utilizaremos.

²⁹⁵ *Libro de actas...*, sesión de 28 de octubre de 1856.

²⁹⁶ *Libro de actas...*, sesión de 20 de mayo de 1846.

²⁹⁷ *Libro de actas...*, sesión de 4 de febrero de 1850.

profesores supernumerarios y nombramiento de repetidores con sueldo o gratificación. También se propone la “expedición de títulos de Profesor discípulos y premios a los alumnos más aventajados”.

La respuesta de la Administración vino en forma de Real orden el 3 de mayo del mismo año que, “teniendo en consideración la conveniencia de arreglar el Conservatorio de una manera definitiva y estable, dotándole de los profesores que necesita”, pedía la formación inmediata de “un proyecto sobre este punto, en el cual deberá comprender todas las clases de ese establecimiento, teniendo en cuenta, sin embargo, la necesaria economía”²⁹⁸. El proyecto aprobado por el Conservatorio era demostración de un momento expansivo: más profesores, más especialidades, mayor presupuesto.

No es coincidencia que precisamente en este periodo, el 2 de diciembre de 1852, se inaugure la nueva sede del Conservatorio en el flamante Teatro Real, ni que en el seno de la institución nazcan proyecto y realidades de renovación de la sociedad musical madrileña como la Sociedad de Conciertos de 1853 o la de Cuartetos de 1863.

Sin embargo, en esta etapa de expansión optimista, había cierta conciencia de los frágiles apoyos con que contaba el centro, debilidad que nacía de la del régimen que le daba sustento. Cuando a finales de 1854 el Gobierno solicita al Conservatorio la elaboración de un nuevo reglamento²⁹⁹ le pide que, para realizar las provisiones presupuestarias necesarias, mande un esbozo de los nuevos gastos que el reglamento originaría. En esas circunstancias se elevan voces desconfiadas en la Junta Facultativa que no creen en la buena intención del ejecutivo, que “cualquier aumento que se propusiese al Gobierno para el presupuesto del Conservatorio, aún cuando fuese por su indicación, podría causar la completa ruina del Establecimiento en vez de los adelantos a que estos aumentos tendían”³⁰⁰. De la entrevista que Martínez Almagro tuvo en el Ministerio para despejar esos temores resultó una respuesta terminante: “lejos de abrigar recelo alguno sobre la existencia de un Establecimiento de pública utilidad, el Gobierno deseaba dar todo el ensanche posible y compatible con el Estado del Erario”³⁰¹. No obstante uno de los miembros de la Junta no quería confiarse, “a pesar de haberle tranquilizado las aclaraciones del Sr. Presidente sobre aquel punto, sin embargo no creía que era conveniente presentar ningún aumento a las Cortes para un Establecimiento de

²⁹⁸ Real Orden de 3 de mayo de 1850 citada en el *Libro de actas...*, sesión de 26 de mayo de 1850.

²⁹⁹ El proceso de creación de reglamentos en este periodo está descrito en el apartado siguiente de este mismo capítulo.

³⁰⁰ *Libro de actas...*, sesión de 2 de noviembre de 1856.

³⁰¹ *Ibidem*

Música”³⁰². Los acontecimientos de los años finales de Isabel II no desmentirían a los pesimistas.

Tras el largo vice-protectorado de Martínez Almagro, se suceden durante el bienio progresista, los breves del Marqués de Tabuérniga, que era Diputado a Cortes y Joaquín María Ferrer. Tanto el de Tabuérniga, que comienza el 16 de marzo de 1855, como el de Ferrer, desde el 27 de noviembre del mismo año, se centran en la necesidad de dotar al Conservatorio de un nuevo Reglamento tal como describimos más adelante.

La tendencia subyacente y progresiva es hacia la autonomía del centro. Así, los dos Vice-protectores siguientes, sin ser miembros del Claustro y teniendo un gran peso político, son personajes influyentes del mundo cultural: Ventura de la Vega es nombrado el 24 de octubre de 1856 y su sucesor, Adelardo López de Ayala, el 5 de diciembre de 1865.

Puede entenderse que el nombramiento, el 30 de agosto de 1866, de Julián Romea es el resultado lógico del proceso de autonomía y especialización. Formado en el Conservatorio y profesor de Declamación desde 1858, es el primer director perteneciente al Claustro desde el fundador Piermarini. También es el primero, desde la reforma de 1838, en recibir una gratificación por desempeñar el cargo³⁰³.

La diferencia de talante y de planteamiento con los anteriores Vice-protectores se detecta ya en su primer discurso ante la Junta Consultiva:

“... habiendo sido alumno del Conservatorio, y posteriormente profesor del mismo, deseaba que sus comprofesores lo considerasen también ahora como un compañero.”

“...manifestó que había sido mayor su satisfacción al aceptar el cargo de Director del Conservatorio, creyendo que al proponerle el Gobierno a S. M., sin duda había tenido presente que el primer Director de este Establecimiento había sido también artista; lo cual en su concepto, prescindiendo de su personalidad, debía considerarse indudablemente como un acontecimiento muy satisfactorio para todos, al ver que para los cargos de alguna importancia en el arte se pensase para desempeñarlos en los artistas.”³⁰⁴

Días más tarde, Romea se presenta a la Junta General con expresiones del más exacerbado corporativismo:

³⁰² *Ibidem*

³⁰³ Real Orden de 30 de agosto de 1866, en *ibidem*, sesión de 20 de septiembre de 1866.

³⁰⁴ *Libro de actas...*, sesión de 20 de septiembre de 1866.

“manifestarles su deseo (...) de que todo el profesorado del Conservatorio formase una misma familia, (...) ...su idea... no perjudicar jamás en lo más mínimo los intereses creados en el establecimiento.”³⁰⁵

Los últimos años del reinado de Isabel II supondrán, de un lado la intervención directa de la Universidad Central en los asuntos del Conservatorio al compás de las legislaciones educativas, de otro, la puesta en duda de su existencia y la reducción efectiva de su tamaño como veremos en los reglamento de 1868.

Largo camino a un nuevo Reglamento

Desde que en 1838, con el impulso del conde de Vigo, se reformase la situación del Conservatorio, en las actas se encuentran noticias breves que hablan de comisiones para reformar el reglamento. Esta reforma sería llevar a la legalidad las transformaciones sufridas por la institución, sobre todo tras la Real orden de 1 de octubre de 1838. La necesidad del nuevo reglamento y la sensación de provisionalidad era incuestionable por la situación que expresa Baltasar Saldoni, años más tarde, al criticar a la dirección que tomaba resoluciones “sobre el apoyo que se ha buscado en el primitivo reglamento (...), lo cual no debía haberse hecho por haber caducado aquel en el año 1838, cuando se cambió la Dirección del Establecimiento”³⁰⁶.

Sin embargo, la primera noticia de los resultados concretos de estas gestiones son las bases de reglamento que el profesor de literatura José de la Revilla leyó a principios de 1841. Las bases de Revilla, profesor de Literatura en el centro desde el 29 de junio de 1840, fueron aprobadas por la Junta Facultativa³⁰⁷. En el verano de ese mismo año, tras la complicada peripecia del presupuesto del Conservatorio en el Congreso de Diputados, se remitió al Gobierno un proyecto de reglamento que debió derivarse de las bases anteriormente aprobadas³⁰⁸.

Pero la historia del Reglamento de marzo de 1857, el primero por el que ha de regirse la institución tras el original fernandino, se inicia en los últimos años del vice-protector Martínez Almagro. Desde el verano de 1852 encontramos como secretario del

³⁰⁵ *Libro de actas...*, sesión de 27 de septiembre de 1866.

³⁰⁶ *Libro de actas...*, sesión de 9 de noviembre de 1854.

³⁰⁷ La lectura y aprobación de las bases de Revilla se encuentran en *Libro de actas...*, sesión de 8 de enero de 1841.

³⁰⁸ *Libro de actas...*, sesión de 2 de agosto de 1841.

Conservatorio a Rafael Hernando, personaje clave como veremos en estos años de expansiones y proyectos³⁰⁹. A finales de 1854 el profesor de mayor nivel y prestigio, Ramón Carnicer lee un proyecto de reglamento ante la Junta Facultativa³¹⁰ y es tal la determinación gubernamental por sacar adelante el nuevo documento que en la reunión del 31 de octubre, Martínez Almagro afirma que le habían solicitado en el ministerio la comunicación de cualquier cambio en el presupuesto “con motivo del nuevo reglamento que por aquel Ministerio se había mandado hacer”³¹¹. Para el cumplimiento de esta solicitud había dado orden a los encargados de redactar el nuevo reglamento para que presentasen nota de las plazas de profesor que de la nueva planta habían de crearse si aprobaba el proyecto.

Tras varias reuniones dedicadas al asunto de los sueldos, en el que veían algunos profesores una excusa para posteriormente cerrar el conservatorio por costoso, en el mes de noviembre se discutió el reglamento en sí. Se invirtieron en ello trece sesiones de la Junta Facultativa³¹², pero desde la primera se establecieron claramente dos posiciones encontradas. Los ponentes del proyecto de reglamento eran dos profesores jóvenes de la nueva generación que, naturalmente, tomaron la iniciativa en la defensa del mismo, el secretario Hernando y Francisco de Asís Gil³¹³. Estaban apoyados por el vice-protector Martínez Almagro, el profesor Carnicer, el encargado de la clase de canto Valdemosa, el de declamación García Luna y Ángel Inzenga, profesor también de canto que excusó su presencia a casi todas las sesiones por estar enfermo. Puestos al nuevo reglamento se mostraron el activo Baltasar Saldoni, maestro de canto, y Juan Díez, profesor de violín.

El abierto enfrentamiento entre ambas posturas se evidenció en la reunión del día 9 de noviembre en la que se discutió el proyecto en su totalidad. Los motivos del disenso no son pedagógicos sino que se refieren exclusivamente a aspectos organizativos, al reparto de poder en el centro. Los opositores creen que el reglamento da demasiado poder al Vice-protector, limitando la libertad y autonomía artística del

³⁰⁹ Más conocido en su faceta de compositor, Rafael Hernando (1822-1888), alumno y profesor del centro, “desde la secretaría del conservatorio fue el hombre de confianza de Eslava, llevando a cabo una ingente labor organizativa y de reivindicaciones absolutamente imprescindibles”, como dice CORTIZO, M. E. (2000): “Hernando Palomar, Rafael”, *DMEH*, Madrid, SGAE.

³¹⁰ *Libro de actas...*, sesión de 24 de octubre de 1854.

³¹¹ *Libro de actas...*, sesión de 31 de octubre de 1854.

³¹² Las de los días 9, 10, 11, 13, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 27 y 28 de noviembre de 1854.

³¹³ Ambos ponentes llevan poquísimo tiempo en el centro. Gil (1829-1861) había obtenido la plaza de profesor de armonía en el año 1853, recién llegado del Conservatorio de Bruselas.

profesorado³¹⁴. En la exposición que hizo Saldoni de sus críticas al reglamento proyectado afirmaba que:

“...el Vice-Protector había de ser en el Conservatorio nada más que el delegado intermediario entre el Gobierno y la Junta, entendiendo el Vice-Protector en la parte administrativa; pero en la facultativa ni aún debía tener voz ni voto, solo en caso de empate que tendría voto deliberativo en la junta, siempre que fueran asuntos facultativos; que para esto se apoyaba entre otras cosas o razones, en que los Directores se cambian con facilidad, y los profesores no.”

Tal idea reducía al mínimo los poderes del Vice-protector, convirtiéndolo en una figura casi decorativa. En su defensa al proyecto, Hernando recalca la dignidad del puesto de Vice-protector, “por quien ha de estar constantemente representado el Gobierno de S. M. en el establecimiento”, y explica cuales fueron sus propósitos al redactar el reglamento:

“...continuar con la misma autoridad superior en el Conservatorio, que en estos últimos tiempos había producido tan buenos resultados a pesar de los vanos que la rodeaban por carecer el establecimiento de un reglamento tal, cual las variaciones que en él se habían hecho exigía”

Pero a la vez que afirmaba la autoridad del Vice-protector, se disminuía la influencia de la Junta a través de nuevos puestos pedagógicos. Comprendiendo la necesidad de organizar alrededor del Jefe del establecimiento un sistema de apoyo y asesoramiento, se propusieron “rodear a esta autoridad superior de la relativo a la parte artística de dos Inspectores y Dirección de los estudios”. Estos cargos recaerían “en las personas que su categoría en el arte, les obliga a conocer aún cuando no sea más que teóricamente todos los diversos ramos del arte³¹⁵, conservando además la junta auxiliar facultativa, como cuerpo consultivo y jurado para los exámenes que es donde puede funcionar sin causar retraso y con aprovechamiento del arte”.

De acuerdo con los planteamiento de Saldoni, el profesor Díez propuso crear una comisión de la Junta que elaborase un nuevo proyecto ya que, en su opinión, la escasa experiencia docente de los ponentes y la poca formalidad de su nombramiento habían tenido como consecuencia un reglamento que creaba disensiones en el seno de la misma. Desestimada la petición, en los días sucesivos se pasó a la discusión por capítulos.

³¹⁴ Saldoni cree que más que reglamento debía titularse ordenanza militar.

³¹⁵ Se refiere a los encargados de la clase de Composición

*Proyecto de Reglamento Orgánico para el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina (1854)*³¹⁶

Aunque el aprobado reglamento de marzo de 1857 esté basado en este proyecto y, en consecuencia, comparta con él muchas características, existen entre ambos diferencias organizativas notables. Para apreciarlas vamos a analizar brevemente el contenido del proyecto de Hernando y Gil.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales: al concentrarse en ellos todo el poder del Conservatorio, fueron los principales objeto de discrepancia en las discusiones de la Junta Facultativa. Había cuatro órganos unipersonales fundamentales:

- Vice-protector: se trata de un cargo honorífico y gratuito que debe representar al Gobierno en el Establecimiento. El proyecto prescribía que debía ser confiado a “una persona de alta posición social y de reconocido amor al arte”³¹⁷. Tiene responsabilidad y autoridad absoluta sobre la institución pudiendo llegar a proponer la destitución del profesorado que, a su juicio, no cumpla con su obligación.

- Dos Inspectores de Estudios: son los cargos sobre los que se centrará la discrepancia y que desaparecerán en el reglamento de 1857. Estaban asociados a las cátedras de Composición y Contrapunto y Fuga con el encargo de “vigilar la enseñanza general en todas sus partes según las órdenes del Vice-protector, dándole cuenta de su estado y de cualquier variación que crean conveniente, al menos al fin de cada mes”³¹⁸. Estaban asimismo encargados de organizar los ejercicios mensuales.

Secretario: lleva adjunto el de Bibliotecario y “deberá recaer en una persona inteligente en el arte”³¹⁹. Por su condición de perito musical y su cercanía al director,

³¹⁶ Los datos de este proyecto están sacados del *Libro de actas de la Junta Facultativa, tomo 2*, días 10, 11, 13, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 27 y 28 de noviembre de 1854. Hay que tener en cuenta que el texto no se ha podido reconstruir en su totalidad.

³¹⁷ *Ibidem*, capítulo III, artículo 1º.

³¹⁸ *Ibidem*, capítulo IV, artículo 2º.

³¹⁹ *Ibidem*, capítulo VI, artículo 1º.

ese cargo será puesto en cuestión por la oposición al proyecto que consideraba que podía poseer un excesivo poder de influencia³²⁰.

b) Órganos colegiados: en lo que hemos reconstruido del proyecto, sólo está incluida la Junta Auxiliar Facultativa que, presidida por el Vice-Protector, está formada por los Inspectores, los profesores en propiedad de canto, uno de piano, el profesor de literatura y uno de entre los de instrumentos de viento. El Secretario del Conservatorio lo es igualmente de la Junta. Su función es exclusivamente de asesoramiento en lo que determine la autoridad del Vice-protector y como órgano de calificación en los exámenes.

c) Requisitos de ingreso: “para ser admitido como alumno es indispensable saber leer, escribir y conocer las primeras reglas de Aritmética, y estar dotado de las cualidades físicas necesarias para el estudio que se propongan”³²¹. También se establecen ciertos requisitos de edad: para estudiar música, sin tener ningún conocimiento previo, de ocho años a doce inclusive; conociendo el solfeo, para estudiar algún instrumento, hasta dieciséis; lo bien dotados para el canto, podrán matricularse, sin conocimiento previo, hasta los dieciocho las alumnas y hasta veinte los alumnos. Finalmente, para la Declamación, pueden ser admitidos de diez años a quince las alumnas, y de doce a dieciocho los alumnos.

Pese a marcar estos límites, se recoge también la posibilidad de que, fuera de estas edades y circunstancias y en cualquier época del año, los poseedores de disposiciones excepcionales accedan mediante un examen ante la Junta facultativa.

d) Régimen de matriculación: no se especifica nada en este punto.

2. Currículo

a, b, c) Organización de las asignaturas, del tiempo lectivo y titulaciones: no se aborda este aspecto.

d) Régimen de exámenes: se contempla la celebración de exámenes privados, para comprobar el adelantamiento, y concursos públicos a premios que son el objetivo final de la enseñanza. Este apartado de exámenes fue el último en discutirse en la Junta y quedó pendiente de una redacción diferente.

³²⁰ En esta consideración estaría presente también la activa personalidad del que ocupaba el cargo en aquel momento, Rafael Hernando.

³²¹ Ibidem, capítulo XI, artículo 3º.

3. Profesorado

a) Categorías: se dividen en dos clases que son:

- Profesores de número: “los encargados de la enseñanza diaria en las horas que le sea designado por la Dirección”³²².

- Profesores supernumerarios: tiene el cargo de suplir a los de número en ausencias y enfermedades. Su sueldo será de un tercio del recibido por el numerario empezando a cobrar diez días después de producirse la baja.

b) Requisitos de acceso: no se especifican.

La inestabilidad ministerial endémica debe estar en la base de que el reglamento discutido con tanto cuidado en el año 1854 no fuese aprobado de inmediato. Estamos en pleno bienio liberal, cuando la sección más progresista del liberalismo español retoma el poder tras una década de predominio moderado. Como años después recuerda Saldoni, los gobiernos de influencia esparterista trataron de reformar el Conservatorio como parte del mecanismo del Estado:

“En 1855, cuando el ministerio del general Espartero quiso reformar todas las dependencias del Estado, encargaron al Sr. Climent formase un plan de estudios para variar los del Conservatorio. Era entonces viceprotector el señor marqués de Tabuérniga.”³²³

Confirmado esta noticia aportamos la transcripción de un acta de la Junta Facultativa en la que el marqués:

“... hizo que se leyera la Real Orden de primero de junio último, en la que se acompaña un plan de estudios de D. Manuel Climent: después de discutida la conveniencia e inconveniencia de su adopción, se acordó el que se estudiare por los Sres. de la Junta, emitiendo después por escrito su opinión al Sr. Marqués, para que en su vista pueda Su Señoría contestar al Gobierno.”³²⁴

Aunque el informe se evacua en la junta del 9 de octubre de 1855, tampoco se producen resultados. Así cuando el 27 de noviembre Joaquín María de Ferrer toma posesión como nuevo Vice-protector, se sorprende “de que haya podido marchar un Establecimiento de su importancia y que cuenta tan crecido número de alumnos, sin reglamento, tal cual exigen sus actuales circunstancias, pues según se le había enterado

³²² Ibidem, capítulo VII, artículo 1º.

³²³ SALDONI (1986): *Diccionario...*, tomo I, p. 25.

³²⁴ *Libro de actas...*, sesión del 20 de septiembre de 1855.

por el Secretario, sólo existía el primitivo, el cual en su mayor parte no podía tener aplicación, por la índole enteramente diferente que tuvo en su fundación, y que si bien sus antecesores habían ocurrido con órdenes, a corregir las faltas que notaban, no es suficiente, pues nunca pueden tener la fuerza ni la homogeneidad que resulta de un reglamento hecho ad hoc³²⁵.

Presente en el acto de toma de posesión de Ferrer, se encontraba Gregorio Suárez, oficial del Ministerio de Gobernación encargado del Conservatorio, que dijo que uno de los encargos que el Ministro le había dado para el Vice-Protector, era el de llenar esta falta de reglamento, “que de Real Orden se previno cuando era Vice-Protector el Excmo. Sr. D. Juan Felipe Martínez Almagro, y que según se dijo entonces al Ministerio, se llegó a formar uno, resultando además un voto particular de algunos señores de la Junta; pero que no remitió por haber sido en aquella época reemplazado en su cargo por el Sr. Marqués de Tabuérniga, no habiéndolo verificado tampoco este Señor.”

Pero el nuevo responsable del Conservatorio parece tener más energía y dinamismo que sus predecesores: en menos de un año al frente del Conservatorio, llevará a cabo la tarea que, por unas y otras razones, quedaba pendiente desde el año 1838. La base de la nueva reglamentación ha de ser la ya realizada. Sin embargo se encuentra con un problema inesperado: el reglamento aprobado por la Junta en 1856 está en casa del de Tabuérniga y hay que ir a pedirselo³²⁶.

Resuelta esta anécdota, frente a las largas discusiones de noviembre de 1854, el nuevo reglamento orgánico se aprueba en dos sesiones escasas³²⁷ y un reglamento interno en tres más³²⁸. Tras leer el preámbulo del voto particular que habían presentado Saldoni y Díez, El Vice-protector defiende que “las disidencias no eran tan notables, ni tan fundamentales como se podían imaginar”³²⁹, y busca que se elimine el voto particular con ciertas reformas. Aporta al proyecto un capítulo dedicado a Protectorado y Sostenimiento” y otro referido a “Contabilidad”. También se explicita la gratuidad de la enseñanza y se acepta la propuesta de los discrepantes para hacer necesaria la oposición para el acceso del profesorado. El único asunto de discrepancia continúa siendo la función del Inspector de Estudios y el papel del Secretario. Pese a la buena

³²⁵ *Libro de actas...*, sesión de 27 de noviembre de 1855.

³²⁶ Como consta en el *Libro de actas...*, en su sesión del día 27 de noviembre de 1855.

³²⁷ Los días 11 y 15 de diciembre de 1855.

³²⁸ Los días 15, 18 y 20 de diciembre de 1855.

³²⁹ *Libro de actas...*, 11 de diciembre de 1855.

voluntad de Ferrer, la oposición al reglamento mantiene su voto particular y solicita que se eleve al gobierno.

Por una Real Orden de 1 de marzo de 1856 se implantan “por vía de ensayo” los reglamentos aprobados en el seno del Conservatorio. Se convocó una Junta General de profesores para dar lectura a los mismos ya que “no se podían imprimir por no estar definitivamente aprobados”³³⁰. Cuando Ventura de la Vega, Vice-protector por real orden de 24 de octubre de 1856, presenta su programa de gobierno a la Junta reunida afirma ya que “trataría de establecer por completo y desarrollar el nuevo plan inaugurado últimamente”³³¹.

El segundo reglamento de la historia del Conservatorio se aprueba oficialmente el 5 de Marzo de 1857. El documento aprobado difiere en algún aspecto básico del aprobado por la Junta presidida por Ferrer en diciembre del 1855. Por ejemplo, la figura del Inspector de Estudios no aparece en absoluto. Cabe preguntarse si estas modificaciones estaban ya presentes en el implantado por vía de ensayo en marzo de 1856, siguiendo las ideas de los ponentes del voto particular o se incorporaron posteriormente tras comprobar los problemas que acarrea el reglamento original en la práctica.

Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación de 5 de marzo de 1857³³²

1. Organización y funcionamiento

El Conservatorio está “bajo la alta protección de S. M. la Reina Nuestra Señora”³³³, y sostenido a cargo del Ministerio de Gobernación en cuyo presupuesto están consignados sus gastos.

a) Órganos unipersonales de gobierno:

- Vice-protector: nombrado por S. M., es responsable del orden administrativo y los progresos artísticos de la institución. Tiene autoridad absoluta sobre los profesores, alumnos y empleados del Conservatorio, de su nombramiento, disciplina y remoción.

³³⁰ *Libro de actas...*, sesión de 6 de marzo de 1855.

³³¹ *Libro de actas...*, sesión de 28 de octubre de 1855.

³³² El reglamento ha sido consultado en “Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 47-55.

³³³ *Ibidem*, capítulo primero, artículo 1º.

Su responsabilidad tiene asimismo una vertiente pedagógica ya que distribuye las horas de enseñanza y señala los métodos que deben seguirse³³⁴.

Cada año, el Vice-protector debe presentar al Gobierno una Memoria en la que se haga resumen de las actividades del centro y se propongan mejoras. En caso de ausencia, es sustituido por el primer profesor de Composición.

- Secretario-Contador: auxiliado por un Depositario de efectos, además de ser el encargado de la contabilidad, debe tener a su cargo la Biblioteca y el Archivo, llevar la contabilidad, correspondencia, libros de registros y matrícula y, por último, hacer cumplir las órdenes del Vice-protector

El personal no docente comprendía conserje y “guarda-almacén”, inspectora de alumnas, afinador, dos mozos de oficio y un portero exterior.

b) Órganos colegiados:

- Junta consultiva: constituida por los dos profesores de Composición, los cuatro de Canto, los dos de Declamación, el de Literatura, el de Órgano, el principal de Piano, el de Violín, uno de Viento designado por el Vice-protector y algún otro que éste crea conveniente, es un órgano consultivo para auxiliarlo “en materias facultativas”³³⁵. La Junta está supeditada a la autoridad del Vice-protector que tiene en exclusiva la potestad de convocarla.

c) Requisitos de ingreso: se establecen límites de edad para ingresar en los estudios de Compositores e instrumentistas (de ocho a doce, si no tiene conocimientos musicales, y hasta dieciséis, si saben Solfeo), para el Canto (de catorce a dieciséis para mujeres y de dieciséis a veintiuno en hombres) y la Declamación (de doce a dieciocho las mujeres y de catorce a veinte los hombres). No obstante, se incluye la posibilidad de hacer excepciones “a favor de aspirantes que posean organizaciones especiales para el canto, o que aspiren a perfeccionar conocimientos adquiridos”³³⁶.

Aparte del asunto de la edad, los aspirantes a alumnos deberán saber leer y escribir y tener las cualidades físicas necesarias para el estudio a que han de dedicarse. Asimismo deben estar bautizados y presentar certificaciones del párroco y del Alcalde

³³⁴ El artículo 5º del capítulo segundo especifica que, respecto a la enseñanza, el Vice-protector debe “dar las instrucciones convenientes para que haya en ella la unidad y correlación indispensables”.

³³⁵ Ibidem, capítulo primero, artículo 4º.

³³⁶ Ibidem, capítulo VIII, artículo 36.

del Cuartel que acrediten sus buenas costumbres. De pasada se menciona un examen de acceso³³⁷.

d) Régimen de matriculación: “La enseñanza que la juventud recibe en el Conservatorio es gratuita”³³⁸. La matrícula obliga a asistir a las clases que sucesiva o simultáneamente requiera la enseñanza del ramo a que se dedica el alumno y a no actuar en público sin autorización del Vice-protector.

Hay dos clases de alumnos: gratuitos y pensionistas. Aunque ninguno de ellos pague por las enseñanzas, los pensionistas reciben, además, una ayuda de hasta 4.000 reales anuales para realizar sus estudios. Para recibir esta ayuda, los alumnos “han de probar en un detenido examen poseer sobresalientes disposiciones para el ejercicio del arte a que se dedican”³³⁹. Estas pensiones han de salir de las arcas del propio centro.

El pensionista que abandone los estudios para iniciar una actividad profesional artística deberá reintegrar el importe de las pensiones que haya recibido. Como curiosidad, el reglamento señala que el pensionista titulado “quedará obligado a ejercer la profesión artística en uno de los teatros de Madrid durante el primer año teatral inmediato a su salida del Conservatorio”³⁴⁰.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: el reglamento no incluye la lista de especialidades ni, como es lógico, las asignaturas que forman cada una de ellas. De todas maneras, como está incluida una lista de las asignaturas, se puede deducir fácilmente una y otra. Presentamos aquí las asignaturas que aparecen en el reglamento ordenadas por criterios que nosotros hemos establecido:

- Asignaturas instrumentales: Órgano, Piano, Canto, Violín y Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe y Clarinete³⁴¹, Fagot, Trompa y Arpa
- Asignaturas musicales no instrumentales: Armonía, Contrapunto y Fuga y Composición, Acompañamiento, Solfeo para el Canto, Solfeo general y Lengua italiana.

³³⁷ En el artículo 35 se puede leer: “Previo el correspondiente examen, podrán matricularse como alumnos los aspirantes que se hallen en las edades siguientes(...)”

³³⁸ Ibidem, capítulo III, artículo 7º.

³³⁹ Ibidem, capítulo VIII, artículo 41.

³⁴⁰ Ibidem, capítulo VIII, artículo 47.

³⁴¹ Aunque es habitual que la enseñanza del violín y la viola sean impartidas por un solo profesor, el unir el oboe y el clarinete es una curiosidad muy llamativa.

- Asignaturas de Declamación: Declamación y Literatura aplicada a la Declamación.

De lo anterior se deduce la existencia de los estudios instrumentales (que son los de las especialidades arriba citadas), los de Composición y los de actor

No aparecen especificados tampoco el número de años de cada asignatura.

b) Organización de los tiempos lectivos: son no lectivos los meses de Julio y Agosto, las fiestas “en que vacan los establecimientos públicos de enseñanza” y el día de Santa Cecilia. Las clases son diarias y de dos horas de duración “lo menos”³⁴².

c) Titulaciones: “El alumno que termine su carrera, recibirá el título de Profesor-discípulo del Conservatorio”³⁴³. No parece haber una prueba especial de fin de carrera.

Aparte, se recogen en el reglamento la existencia de dos título honoríficos, el de Adicto facultativo y Maestro honorario, que son conferidos por el Gobierno, a propuesta del Viceprotector y “oída la Junta general de Profesores”³⁴⁴.

- Adicto facultativo: concedido a un aficionado a la música con notorios conocimientos de ella, pero que no se dedique profesionalmente a la misma.
- Maestro honorario: artista de profesión que contribuya a la propagación o fomento de la música, merecedor del “aplauzo público y la aprobación de los inteligentes”³⁴⁵.

Ambos cargos honoríficos tiene asiento en la Junta facultativa, con voz y voto, pudiendo tomar a su cargo, a propuesta del Viceprotector, algunas de las enseñanzas del establecimiento.

d) Régimen de exámenes: el reglamento nos habla de dos tipos de exámenes:

- Exámenes anuales: privados y celebrados en Abril, tiene cuatro objetivos que son los de conocer el estado de la enseñanza, escoger los alumnos que optaran a premio, conceder el pase al curso siguiente y dar de baja “a los inútiles”. Los encargados de evaluar estas pruebas son los Vocales de la Junta consultiva que pueden ser ayudados por otros profesores designados por el Vice-protector.

- Concursos a premios: públicos y celebrados la última semana de Junio, en los que se conceden tres galardones: medalla de oro o primer premio, la de plata o segundo

³⁴² Ibidem, capítulo III, artículo 8º.

³⁴³ Ibidem, capítulo VIII, artículo 39.

³⁴⁴ No existe en el reglamento ninguna referencia más a esta Junta general de Profesores, existente en el de 1831 que debe aparecer aquí como residuo de otra época al igual que el cargo para el que se la menciona.

³⁴⁵ Ibidem, capítulo XI, artículo 63.

y el accésit en el que al alumno se le hace entrega de una obra clásica de su especialidad. Las asignaturas teóricas (Contrapunto y Fuga, Composición, Armonía , Acompañamiento y Solfeo) realizan los concursos en privado.

“Ningún profesor tomará parte en la votación correspondiente a su clase”³⁴⁶.

3. Profesorado

a) Categorías de profesorado: de los 26 profesores³⁴⁷ que forman el Claustro, existen diferencias que se establecen en función del sueldo que recibe cada uno. Desde los 14.000 reales anuales que cobran los profesores de Composición hasta los 4.000 de los de Arpa y Lengua italiana, hay un amplio abanico en la que se ordenan las asignaturas por un criterio sutil no explicado. A decir verdad, dentro de las mismas asignaturas también se establecen diferencias de un profesor a otro y, por ejemplo, de las cuatro plazas de canto, dos cobran 12.000 reales anuales, una 10.000 y, la menos afortunada, 8.000. Podemos suponer que esas diferencias estarían fijadas por la antigüedad aunque no se afirma nada de ello.

Se reconoce la posibilidad de nombrar a un alumno destacado como Repetidor para “el repaso de los menos adelantados”.

Además de las clases, las obligaciones de los maestros comprenden evacuar los informes y comisiones encargadas por la dirección tomar parte en las funciones del centro y presentar las obras didácticas y métodos de enseñanza para su aprobación.

b) Requisitos de acceso: aunque en el artículo 15º del reglamento se señala que “los profesores son nombrados por S. M.”, a renglón seguido, se advierte que las plazas se proveerán en virtud de oposición pública. Sin embargo, el Vice-protector podrá proponer que se prescinda de este requisito “siempre que la enseñanza que cuya plaza esté vacante no sea susceptible de sujetarse a aquel acto, o cuando convenga recompensar a algún artista acreditado”³⁴⁸.

³⁴⁶ Ibidem, capítulo IX, artículo 56.

³⁴⁷ La lista completa incluye: 2 profesores de Armonía, Contrapunto y Fuga y Composición, 4 de Canto, 1 Armonía, 1 Acompañamiento, 1 Solfeo para el Canto, 2 Solfeo general, 1 Órgano, 2 Piano, 1 Violín y Viola, 1 Violoncello, 1 Contrabajo, 1 Flauta, 1 Oboe y Clarinete, 1 Fagot, 1 Trompa, 1 Arpa, 2 Declamación, 1 Literatura aplicada a la Declamación y 1 Lengua italiana.

³⁴⁸ Capítulo V, artículo 16º.

Adaptación a la Ley Moyano: el Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid de 14 de diciembre de 1857³⁴⁹

La aprobación de la Ley de Bases el 17 de julio de 1857 y la definitiva de Instrucción Pública el 9 de septiembre del mismo año cambian sustancialmente la situación legal de la educación en España. El Conservatorio que tenía un reglamento recién aprobado, debe adecuar su realidad jurídica a la nueva norma. De la lectura del acta del 9 de mayo de 1858, primera reunión de la Junta Consultiva, se desprende que tras la ley Moyano hubo que mandar un nuevo proyecto de reglamento³⁵⁰. Pero el gobierno aprobó un articulado distinto³⁵¹. No obstante, el reglamento es provisional y se está trabajando en uno interior que, a juicio de los profesores, palie los defectos de éste.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno.

- Director: será nombrado por el gobierno, rompiendo la tradición de la designación real, y quedará bajo la dependencia del rector de la Universidad. Así se adecua el reglamento a la Ley Moyano, recientemente aprobada, que deja al Rey la facultad de nombrar a los rectores y al gobierno la de nombrar a los directores de las escuelas profesionales, superiores e institutos. Según recoge la ley en su artículo 271, el cargo de director “podrá recaer en un profesor del Establecimiento”, pero ello no ocurrirá hasta el nombramiento de Julián Romea en 1866.

Se determina que el profesor de Composición más antiguo sea el encargado de sustituir al director en su ausencia.

-Secretario-contador: ejercido por un profesor del Centro nombrado por el Gobierno, acumulará las funciones de secretario y administrador.

Directamente subordinados a los puestos directivos hay en nómina una lista de personal no docente, menor que se recogía en el Reglamento de 1831 al haber desaparecido el internado. Así existía un auxiliar de secretaría, un conserje, un portero

³⁴⁹ El reglamento ha sido consultado “Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 57-67.

³⁵⁰ No discutido en ninguna sesión de la Junta.

³⁵¹ Así un profesor se dirige al Director para, con referencia a las clases de conjunto, “en que se diferencia la enseñanza de los Conservatorios a la particular”, comunicarle que “fue propuesta por S. E. en el proyecto de reglamento que al efecto mandó al Gobierno, y siendo una medida tan útil, extrañaba por todo lo expuesto no se hallase prescrita en el Reglamento”, *Libro de actas...*, sesión de 9 de mayo de 1858.

exterior y dos mozos de oficios. Para la atención y vigilancia del alumnado femenino se establecían dos puestos de inspectoras de alumnas. También hay una novedad: la existencia de un afinador en plantilla. Desaparecen completamente cualquier mención a los archiveros.

b) Órganos colegiados:

- Junta General: reúne a la totalidad del profesorado.
- Junta Consultiva: con funciones de asesoramiento en asuntos de carácter técnico, está constituida por los profesores de Composición, Piano, Violín, Canto, Órgano, un representante de los instrumentistas de viento y un profesor de la sección de Declamación.

c) Requisitos de ingreso: las edades para el acceso al centro se varían: para ingresar en la clase de Solfeo se ha de estar entre los 8 y 14 años; para el resto de las enseñanzas se amplía el margen hasta los 20. De todas maneras el Reglamento entiende que quedan exceptuados de estas condiciones de edad los casos extraordinarios o aquellos que aspiren a perfeccionar los conocimientos ya adquiridos.

Aparte de lo anteriormente expuesto, la persona que desee entrar a formar parte del alumnado del Conservatorio de Madrid debía haber concluido los estudios de primera enseñanza elemental, acreditar los estudios previos necesarios para matricularse en cada asignatura (en general, el solfeo para las asignaturas instrumentales), presentar la fe de bautismo y certificados del párroco y autoridades locales certificando “buena vida y costumbres” y, finalmente, poseer las cualidades físicas convenientes para las enseñanzas que hay de emprender.

Pese a cumplir todos los requerimientos, el alumno puede ser sometido a un periodo de observación, antes de ser definitivamente matriculado, para confirmar sus cualidades en los estudios.

d) Régimen de matriculación: el centro cuenta con treinta plazas de alumnos gratuitos que pueden ser concedidas por el Gobierno “previa justificación de pobreza”. Además, la pasión operística que inunda la sociedad española de entonces, parece estar detrás de que sean las asignaturas de Canto y Declamación las que sean objeto de becas por parte del mismo Conservatorio, en la medida en que sus fondos le permitan. Para la concesión de dichas becas el centro propondrá un programa de cualidades, condiciones y ejercicios a satisfacer por los aspirantes y le dará una publicidad nacional.

Se reconoce a las alumnas el derecho a ingresar en dos nuevas especialidades: Arpa y Declamación.

2. Currículo.

a) Organización de las asignaturas y especialidades: siguiendo los dictados de la Ley Moyano, que en su artículo 16 recoge la existencia de los llamados estudios de aplicación dentro de la segunda enseñanza³⁵², el Reglamento señala la distinción entre los estudios superiores y los de aplicación. Esta división no tiene que ver con el nivel de estudios sino con la naturaleza de las especialidades: así las especialidades instrumentales se corresponden con los estudios de aplicación, mientras que los superiores se reservan exclusivamente para la Composición. También se especifica exactamente los cursos y asignaturas de cada enseñanza, indicando los conocimientos necesarios para obtener la titulación correspondiente en cada tipo de estudios.

- Estudios de aplicación: distribuidos en un mínimo de seis años, conducen a la obtención del título de Profesor en la especialidad cursada. En esta categoría hay cinco especialidades:

- 1) Canto: a la que se accede tras un examen de Solfeo y comprende las asignaturas de Canto (6 cursos), Acompañamiento Superior (3 cursos), Lengua italiana (2 cursos) e Historia y Literatura del Arte (2 cursos).
- 2) Órgano: a la que se accede tras aprobar un examen de Piano y otro de Armonía Superior. Consta de 6 cursos de Órgano y un número no especificado de años de Gramática latina, Mecanismo del instrumento, Canto llano, Composición fugada y libre e Improvisación.
- 3) Instrumentos de cuerda y viento: el catálogo instrumental que se oferta consta de Violín y Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompa y “Cornetín de pistones”(Trompeta). Tras aprobar un examen previo de Solfeo, constan de 6 cursos de instrumento y un número no especificado de cursos de Armonía elemental.
- 4) Piano: el acceso a esta especialidad se efectúa tras un examen de Solfeo y comprende 6 cursos de Piano y un número indeterminado de cursos de Acompañamiento elemental.
- 5) Declamación: sin necesidad de realizar ningún examen de conocimientos previos, esta especialidad consta de 6 cursos de Declamación, 2 de Historia y

³⁵² La ley menciona estudios de aplicación para “los conocimientos de inmediata aplicación a la Agricultura, Artes, Industria, Comercio y Nautica”.

Literatura del Arte y también Elementos de Geografía, Elementos de Historia Universal y particular de España y, finalmente, Lengua francesa.

- Estudios Superiores: en el artículo 55 de la Ley Moyano se había establecido, dentro de las enseñanzas superiores de Bellas Artes, los estudios de Pintura, Escultura, Arquitectura y Música. Cuando en el artículo 58 se especifica los estudios conducentes al título de Maestro Compositor de Música, único que recibe el calificativo de estudio superior, introduce una relación de las asignaturas que lo componen: Estudio de la melodía, Contrapunto, Fuga, Estudio de la Instrumentación, Composición religiosa, Composición dramática, Composición instrumental, Composición libre e Historia crítica del Arte musical.

En el Reglamento, estas instrucciones se traducen en unos estudios estructurados en un mínimo de ocho años, de los cuales tres son destinados a conocimientos previos y cinco a la carrera de Composición.

- 1) Estudios previos: se requieren tres cursos de Piano y Acompañamiento y otros tantos de Armonía Superior. Además de ello, el acceso a los estudios propios de la carrera no es posible sin los seis cursos de estudios determinados por la Ley de Instrucción Pública.
- 2) Estudios de la carrera: se organizan en cinco años con la siguiente distribución de asignaturas- 1º Melodía y Contrapunto. 2º Melodía y Fuga. 3º Melodía y Fuga. 4º Estudio de la Instrumentación y Composición dramática. 5º Composición religiosa, Composición instrumental, Composición libre e Historia y Literatura del Arte Dramático y de la Música

b) Organización de los tiempos lectivos: según el Reglamento, el curso escolar se había de prolongar entre el 1 de septiembre y el 30 de junio. Durante este tiempo, habrá clases diarias de dos horas de duración cada una empezando a las ocho de la mañana y terminando a las cinco de la tarde. Las clases habrán de ser individuales con la sola excepción del primer año de Solfeo general. Como consecuencia, en las clases muy numerosas, los profesores podrán nombrar alumnos repetidores para atender a sus compañeros, proponiéndolo previamente al director.

Mensualmente, el Reglamento prevé la realización de ejercicios públicos de declamación y música vocal e instrumental.

c) Titulaciones: como hemos visto más arriba, el Reglamento recoge una diferenciación de los títulos académicos que el Conservatorio concede a sus alumnos, atendiendo a los estudios cursados:

- Título de Maestro Compositor.
- Título de Profesor del Real Conservatorio.

También existe la posibilidad que el Gobierno, a propuesta del director oída la Junta General de profesores, otorgue títulos honoríficos siguiendo la costumbre fundacional del centro. Hay dos posible títulos de honor:

- Adictos Facultativos: conferido a amateurs distinguidos, personas de notables conocimientos musicales pero que no tengan a la música como ocupación profesional.
- Maestros honorarios: para aquellos profesionales de la música que contribuyan a la propagación y desarrollo del arte. En el reglamento de 1831, existía un figura similar, Maestro Compositor honorario, pero circunscrita a los creadores: ahora el campo se abre a otras especialidades musicales.

El papel de estos títulos honoríficos es más activo que en épocas anteriores. Tanto los Adictos Facultativos como los Maestros honorarios tenían el derecho a participar con voz y voto en las Juntas Consultivas. Al mismo tiempo podían actuar en las funciones y ejercicios que el Conservatorio organizase. También, a propuesta del director y con la aprobación del gobierno, tiene la posibilidad de tomar a su cargo alguna enseñanza del Conservatorio sin percibir remuneración por ese servicio.

d) Régimen de exámenes: los exámenes varían en función del tipo de estudios que el alumno esté realizando. Así, los estudiantes que, tras haber terminado el quinto año de Composición aspiren a obtener el título de Maestro Compositor, deberán superar un concurso público que se celebra anualmente. “El alumno de composición que perdiere curso en dos exámenes consecutivos, será dado de baja en la enseñanza”³⁵³.

En lo que respecta a los estudios de aplicación, encontramos dos modalidades de examen:

- Exámenes anuales: se trata de pruebas privadas con profesores del Conservatorio que no sean los propios del alumno. Su objetivo es determinar qué discípulos pueden optar al concurso a premio, pasar al curso superior o darse de baja al no superar el nivel.

³⁵³ Ibidem, artículo 58

- Concursos de premio: excepto para las asignaturas de Armonía y Solfeo, se trata de pruebas públicas. El jurado está compuesto por profesores del Conservatorio (excepto el del alumno) y miembros propuestos por el gobierno. Al ser el premio el objetivo final de la carrera, la única fórmula para acceder a las titulaciones establecidas, “el alumno que en tres exámenes consecutivos no mereciera ser elegido para presentarse a concurso en la misma clase, será dado de baja de ella”³⁵⁴. Para las asignaturas de Armonía superior, Acompañamiento superior y Solfeo sólo habrá opción a dos convocatorias.

La limitación del número de convocatorias no es el único motivo que puede inducir a la pérdida del curso. La misma consecuencia se alcanza por cometer treinta falta de asistencia sin causa justificada o haber sido reprendido públicamente en tres ocasiones durante un mismo año.

3. Profesores.

a) Categorías: el reglamento establece la distinción entre dos categorías profesionales, dos tipos de profesores que recibirán diferente remuneración y posición académica:

- Profesores numerarios: los titulares de las enseñanzas.
- Profesores supernumerarios: perciben la mitad de sueldo y deben ayudar a los anteriores en el desempeño de la enseñanza. En ningún caso pueden dar clases superiores de Composición.

En todo caso junto a estas categorías persisten diferencias debidas a la asignatura o especialidad impartida. En la cumbre del escalafón se encuentran los profesores de estudios superiores que poseen el título de Catedráticos de enseñanza superior y tienen las mayores retribuciones. En un segundo escalón se encuentran las retribuciones de los encargados de las enseñanzas de Canto y Órgano; después Piano, Violín y Viola; finalmente, los de Violoncello, Contrabajo, Arpa y Viento.

Sólo se permite la contratación de enseñantes de sexo femenino para las asignaturas de Piano, Arpa y Solfeo, es decir, las mujeres pueden acceder a más titulaciones como alumnas (canto, declamación...) que como docentes.

³⁵⁴ Ibidem, artículo 67.

b) Requisitos de acceso: para acceder a la carrera docente, el reglamento no contempla ni la necesidad de poseer titulación alguna, ni la de superar ninguna oposición. En su artículo 167, la ley de Instrucción Pública permite “dispensar a los profesores de Música vocal e instrumental”, incluso del requisito de la nacionalidad española.

Por lo tanto, el sistema de acceso queda establecido de la siguiente manera:

- Los profesores supernumerarios serán nombrados por el gobierno tras la propuesta de una terna por parte del director del centro, y otra de la Junta de profesores.
- Los profesores numerarios han de nombrarse mediante la elevación a esa categoría del supernumerario o por el mismo procedimiento por el que se elige a los supernumerarios.

Adaptación a la Ley de Escuelas especiales: Decretos de nueva planta y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación (15 y 17 de junio 1868)³⁵⁵

La ley de Escuelas especiales de 1866 reforma el apartado de escuelas superiores y profesionales de la ley Moyano, sujetas a régimen universitario, y las hace volver a su antigua denominación, rigiéndose cada una por su propio reglamento. En el decreto de 15 de junio de 1868, el ministro Severino Catalina afirma: “Si esta medida era razonable y conveniente tratándose de establecimientos como las Escuelas de Pintura y Arquitectura, las del Notariado y Veterinaria, hacíaase a todas luces indispensable en cuanto a la de Música y Declamación, cuya naturaleza y aplicaciones artísticas se alejan tanto de la organización y vida universitaria, como difieren y se alejan los vuelos de la imaginación y las creaciones de la fantasía del pausado conocimiento y discurso de la razón serena”.

Estas circunstancias de cambio se aprovechan para hacer sufrir al Conservatorio un considerable ajuste presupuestario. Para ello se reforma la planta y régimen del

³⁵⁵ “Decretos publicados por el Ministro de Fomento D. Severo Catalina con fechas 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas”, en *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 69-74.

establecimiento pasando de una plantilla de 35 profesores a 15³⁵⁶. Así se llega a firmar para justificar este recorte que “en una Escuela especial de Música y Declamación debe hacerse, ante todo, diferencia de los estudios fundamentales y de aquellos que pueden considerarse como de aplicación; Cátedras de composición, de armonía y de canto (...), además de los elementales y de los de indispensable aplicación, incumben principalmente a la enseñanza oficial; los especiales de otros instrumentos deben alentarse y mantenerse, pero no con el carácter de clases necesarias que formen parte integrante del cuadro del Establecimiento”³⁵⁷.

1. Organización y funcionamiento

Dadas estas circunstancias, en esta reforma sólo se trata de adecuar la reglamentación del Conservatorio al nuevo decreto sobre escuelas especiales que se había aprobado el 9 de octubre de 1866. En el último artículo del decreto, número doce, se solicita al Comisario regio, responsable máximo del Conservatorio, que eleve un proyecto de nuevo reglamento “que determinará todo lo concerniente a oposiciones y concursos, exámenes de ingreso, número de admisibles a cada asignatura, matrículas, duración del curso, exámenes generales, certificados de aptitud, ejercicios prácticos, premios, pensiones, etc, y cuanto se refiera al mayor aprovechamiento de la enseñanza y buen régimen de la Escuela”. En consecuencia, el decreto no informa en detalle de estos asuntos.

a) Órganos unipersonales de gobierno

- Comisario regio: delegado del Gobierno, tiene a su cargo la “inspección superior del Establecimiento”³⁵⁸. Depende directamente del Director general de Instrucción pública y recibe los 3.000 escudos anuales anteriormente asignados al director.

- Secretario: nombrado a propuesta del Comisario regio y perteneciente al cuerpo de profesores, se encarga de las oficinas y de la dirección del personal no docente.

b) Órganos colegiados

c) Requisitos de ingreso

³⁵⁶ El Decreto de 15 de junio de 1868 no se pone de acuerdo en el número de profesores en plantilla y los que habían de quedar. Señala que había 35 profesores; habla de 15 plazas que permanecen más “las precisas de solfeo” y resultarían 13 excedentes. Las cuentas no salen sin 7 solfistas a los que no se nombra en el decreto de 17 de junio.

³⁵⁷ Decreto de 15 de junio de 1868, *ibidem*, p. 72.

³⁵⁸ *Ibidem*, artículo 9º.

d) Régimen de matriculación: “A la matrícula de las varias enseñanzas de la Escuela, así oficiales como libres, serán admitidos gratuitamente los aspirantes que acrediten pobreza”³⁵⁹.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: el Conservatorio comprenderá “las enseñanzas elementales de los estudios superiores y las aplicaciones más generales de la Música y la Declamación”³⁶⁰. Se dividen las enseñanzas del establecimiento en tres secciones que son:

- Música: en la que se imparte Composición, Lengua italiana, Piano y Órgano, Violín y cuatro instrumentos más “necesarios” que quedan sin determinar hasta la redacción de un nuevo reglamento.
- Declamación general: constituida por Teoría general de la Declamación dramática, Ejercicios prácticos, Historia literaria y artística con relación al arte dramático e Historia especial del mismo, Etnografía e indumentaria escénica.
- Declamación lírica: con una sola asignatura, Aplicaciones de la Música a la escena.

b) Organización de los tiempos lectivos

c) Titulaciones

d) Régimen de exámenes

3. Profesorado

a) Categorías de profesorado: la nueva planta que se impone a la institución varía radicalmente la situación del profesorado. Se establece una plantilla de quince profesores, quedando trece en la situación de excedentes. A éstos últimos se les permite “continuar dando en la Escuela sus respectivas enseñanzas con el carácter de libres, percibiendo las dos terceras partes de su haber actual (...) el importe íntegro de las matrículas de sus respectivos alumnos y los derechos de los certificados que les expidieren”³⁶¹.

³⁵⁹ Ibidem, artículo 11.

³⁶⁰ Ibidem, artículo 3º.

³⁶¹ Ibidem, artículo 7º.

Se mantiene la categoría y el sueldo de los profesores que en la legislación de 1857 tenían la categoría de catedráticos.

b) Requisitos de acceso: se anuncia que las vacantes que en un futuro pudieran producirse se habían de proveer por concurso o por oposición, con sujeción a lo establecido en las disposiciones vigentes para las Escuelas especiales. Es curioso señalar que, en este punto, se mencionen también las vacantes que puedan producirse en la enseñanza libre aunque sólo para anunciar que, de existir, deberían “refundirse o suprimirse”³⁶².

Extensión del sistema de conservatorios

Aunque la Administración española no diese, durante este periodo, muestras de tener la intención de extender el sistema de conservatorios públicos por las provincias de la nación, se oyeron voces y concibieron proyectos para ese fin. Estas proposiciones provenían de lo más elevado de la inteligencia musical capitalina que se movía alrededor del Conservatorio. Será a partir de la fundación de la Sociedad “El Orfeo Español”, unión de músicos que pretendían lograr la mejora de la situación de su arte en el país, en 1855, cuando estas ideas se expongan públicamente y formen parte del debate en los medios de difusión.

Si el proyecto inicial del Conservatorio pretendía ser nacional, por la procedencia del alumnado, las circunstancias geográficas del país y la supresión del internado había acabado con esa idea³⁶³. Era un lugar común aceptado que el Conservatorio sostenido por el Estado ejercía solamente su influencia en la capital.

“La nación sostiene el Conservatorio para que todo español que esté dotado de buenas disposiciones para el arte, pueda recibir gratuitamente una educación artística, que pueda ser después el medio de su subsistencia, y resulte de ellos gloria al

³⁶² Ibidem, artículo 8º.

³⁶³ Hernando asegura del Conservatorio que “es necesario hacerle extensivo a las provincias estableciendo en algunas de ellas escuelas de música; esta necesidad se deja sentir hace tiempo y lo prueba ese anhelo por establecer Liceos a pesar de carecer de elementos artísticos que les den vida, ¿ qué bien no se hará haciendo desaparecer esas faltas, sobre todo en aquellos pueblos que ya por lo difícil de las comunicaciones, ya por otras circunstancias están casi aislados en medio de nuestro país?”, en HERNANDO, R. (1855): *Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, Leg. 10-21.

establecimiento y al país. (...) Por no haber estas escuelas en las provincias, la influencia artística del Conservatorio está casi limitada a los muros de Madrid”³⁶⁴.

O como podemos leer en Hernando:

“...su esfera de acción apenas traspasa los límites de esta Capital, ya por carecer de escuelas sucursales que le recluten las brillantes disposiciones como sucede en aquellos países, ya por hallarse privado de pensiones para arrancar al arado y a otros oficios mecánicos, aquellos a quienes la naturaleza ha dado esas magníficas voces que tanto abundan en nuestro país”³⁶⁵.

También era común el prejuicio contra las disposiciones físicas para la música, sobre todo para el canto, de los habitantes de Madrid: “al calificar poco favorablemente una voz cualquiera de esas de poco cuerpo y mediana calidad, decimos *voz de Madrid*³⁶⁶”, “estando probado que por mil y una circunstancias Madrid no es el pueblo en donde se desarrolla la juventud con ese vigor y robustez que acompaña generalmente a las buenas voces”³⁶⁷.

El que rompe el fuego y trata de solventar esta situación es Hilarión Eslava, clérigo, compositor, maestro de la Real capilla y profesor. El proyecto que presenta es moderado y realista: se trata de aprovechar las inversiones que ya hace el Estado en el campo musical para extender el sistema de conservatorios. Como describe Hernando algunos años después:

“Dos servicios musicales son los que se sostienen con fondos del Estado, y sobre los que puede ejercer su influencia el Gobierno. El uno es general para el sostenimiento del arte, depende de su inmediata dirección y lo constituye un solo establecimiento en toda España, el Conservatorio, el otro, aunque sostenido por el Tesoro, su dirección, según el Concordato, está a cargo de la Iglesia, y es el servicio musical para el culto divino.”³⁶⁸

En cada iglesia metropolitana cobraban sueldo del Estado un maestro, un organista, dos cantantes, contralto y tenor, el sochantre y también existía un pequeño número de niños de coro formando parte de la capilla; en las iglesias sufragáneas, los mismos, excepto el contralto. Esta plantilla significaba una brutal reducción de los

³⁶⁴ F. G. (1856): “Conservatorio de música y declamación”, en *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 28, 13 de julio de 1856, p. 215-217.

³⁶⁵ HERNANDO, R. (1855): *Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, Leg. 10-21.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ HERNANDO (1855): *Apuntes....*, Leg. 10-21.

³⁶⁸ HERNANDO, R. (1864): *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. G.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, p.32.

elementos musicales que se habían podido oír en las catedrales sólo unos pocos años antes. Además, el Concordato obligaba a que todas las plazas fuesen ocupadas por clérigos: como consecuencia, existían muchas plazas vacantes, sin cubrir. La situación es tan pobre que Eslava desea que “se organice en cada una de las catedrales un segundo coro lo más lleno posible, para que reunidos esos elementos con el órgano o con la orquesta, si la puede haber, formen un conjunto digno del templo y del alto objeto a que se destina”³⁶⁹.

Así, el proyecto de Eslava, “medio fácil, equitativo y nada costoso”, tiene un doble objeto: “servir al arte y al culto religioso”, llenando ese gran vacío en las capillas mediante el establecimiento de escuelas musicales en cada una de las ciudades en que había catedral. Pudiera parecer una vuelta a la situación de la formación del músico en el antiguo régimen pero las diferencias son sustanciales.

En cada ciudad en que hay catedral se establecería una escuela de solfeo y canto³⁷⁰, organizada bajo la dependencia del Conservatorio nacional de Madrid, el cual determinaría el plan de estudios. El local y enseres de las nuevas instituciones correrían a cuenta de las Sociedades de Amigos del País o, en su defecto, de las Diputaciones provinciales y Ayuntamientos. El profesorado estaría constituido por el organista, el contralto y el tenor de la Catedral³⁷¹. El maestro de capilla ejercería funciones de inspección con el cargo de subinspector del Conservatorio Nacional de Madrid. Tanto el profesorado como el subinspector no habrían de tener ninguna retribución extraordinaria por esta tarea, sólo la preferencia para la provisión de plazas vacantes en el Conservatorio.

El número mínimo de alumnos por cada escuela sería de dieciocho, doce varones y seis mujeres. Para acceder a la escuela se prevé un examen pericial, “siendo preferidos en igualdad de circunstancias los más pobres y desvalidos”³⁷². Cuando se hallen suficientemente instruidos, los alumnos varones tendrían obligación de asistir en los días de primera clase a la catedral, y desempeñar la parte que les designe el maestro de capilla.

Cuatro ventajas destaca Eslava de su proyecto:

³⁶⁹ ESLAVA, H. (1855): “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, en *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm.3, 18 de febrero de 1855, p. 17-19.

³⁷⁰ Aunque contempla la posibilidad de ampliar la enseñanza posteriormente a otros ramos del arte musical.

³⁷¹ Eslava cree que, a igual sueldo, el maestro tiene muchas más obligaciones laborales por lo que encarga a los demás miembros de la capilla la atención de las clases de las escuelas de solfeo y canto.

³⁷² ESLAVA (1855): “Plan...”, p.18.

1º. La influencia artística del Conservatorio nacional se extendería por toda España.

2º. La enseñanza musical ganaría mucho en las capitales de provincia, porque “estando dichas escuelas bajo la protección del Conservatorio de Madrid, ellas servirían de modelo para la enseñanza privada”.

3º. La música del culto se dignificaría y recuperaría su pasado esplendor.

4º. Se produciría un importante beneficio a los pobres que podrían aprender el oficio musical.

También se sugiere que, las primeras escuelas que se estableciesen en España, por razones geográficas e históricas, debían ser las de Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza y Pamplona, “y que a éstas fuesen siguiendo las demás, según lo permitiesen las circunstancias de las iglesias y de las corporaciones protectoras”.

Aunque no pasó de proyecto, las ideas de Eslava seguían vigentes en el Conservatorio años después. Cuando a finales de 1860 el tenor italiano Jorge Ronconi solicita licencia y apoyo del Gobierno para crear un Conservatorio en Granada, se solicita a una comisión compuesta por Eslava, Arrieta, Gil, Hernando y el profesor de canto Martín, la elaboración de un dictamen sobre el proyecto. Se mostraron tan entusiasmados con la solicitud que llegan a declarar que “habiéndose discutido en el seno de esta comisión si sería conveniente que hubiese algún lazo de unión entre el establecimiento de que se trata y el Conservatorio de Madrid, especialmente en la parte elemental del arte, no nos hemos atrevido a proponerlo, temerosos de oponer la menor traba a la realización de tan interesante creación”³⁷³.

Pero, al mismo tiempo, hacen una interesante observación que muestra la esperanza cierta en la realización del proyecto de escuelas de música de Eslava:

“...estando en la mente de todos los que desean los adelantos del arte músico-español la creación de cuatro o cinco escuelas sucursales en los puntos más convenientes de España, debe tenerse presente, cuando llegue el caso, que Sevilla debe ser uno de ellos, por las excelentes disposiciones de sus naturales y haber producido compositores como Cristóbal de Morales y cantantes como Manuel García; por los cual la escuela de Granada no deberá ser obstáculo para que cuando se pueda, se establezca los que por derecho le corresponde a la capital provincial de Andalucía”³⁷⁴.

³⁷³ El informe se conserva en el archivo del RCSSM Leg. 13-68 Dupl.

³⁷⁴ *Ibidem*.

Tras la propuesta de Eslava, será Hernando el que retomará el asunto de las escuelas de música con un proyecto que presenta interesantes diferencias con el anterior. Estas ideas no fueron publicadas sino que se comunicaron directamente al Ministerio de Fomento en una Memoria³⁷⁵, titulada *Memoria sobre la Organización del Real Conservatorio de Música y Declamación* y fechada el 8 de octubre de 1859. La carta en la que el Director del centro da noticia al Ministro de su envío lleva fecha de 12 de enero de 1861.

Parte Hernando de un visión optimista de la situación del Conservatorio de Madrid: “los muchos e importantes trabajos que en pocos años se han hecho en el nuestro, han dado tal impulso a este Establecimiento, que con orgullo puede asegurarse, que ningún otro de España perteneciente a cualquier ramo de enseñanza pública le aventajará en marcha tan rápida y progresiva”. Pese a todo nota que “hace más de un año” no parece avanzarse al ritmo que se debía. Solicita la intervención de Gobierno para optimizar los recursos. Su preocupación es dar con buenas voces, y traza un plan:

“La buena organización para proporcionarse estos elementos de riqueza, sería la creación de algunas escuelas sucursales en los puntos que la historia musical aconseja. La creación de cuatro de éstas, sólo costaría 4.000 duros anuales, y en cambio llevaría la propagación musical a las provincias donde se instituyeran, derramando a la vez su influencia civilizadora y dotándolas del mejor elemento para la vida social; proporcionarían a muchos jóvenes que quizás se creen sin más provenir que el de algún rudo y penoso trabajo, una carrera honrosa y beneficiosa a sus familias; proporcionaría al arte en general y principalmente al teatral elementos de que carece; y últimamente al Conservatorio los necesarios para que sus trabajos sean completamente fructuosos”.

Si el objetivo de Eslava era solemnizar las celebraciones en las catedrales, Hernando busca mejorar el sistema de selección de voces para alimentar la naciente industria dramático-musical nacional. El plan de Hernando es absolutamente centralista:

“Los jóvenes que en estas escuelas se distinguiesen por sus buenas organizaciones, vendrían a desarrollar sus disposiciones y completar su educación artística al Conservatorio de Madrid, consiguiéndose así el objeto principal de su institución y el de las pensiones”.

³⁷⁵ HERNANDO, R. (1861): *Memoria sobre la Organización del Real Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, leg. 13-73.

Además cree que las corporaciones municipales destinarían fondos para su sostenimiento en cuanto vieses sus beneficios y, así, se hallarían economías en su presupuesto.

Se trata de establecer, en principio, cuatro escuelas en las provincias “que aconseja la historia para reclutar buenas voces”, que son las de Cataluña, Andalucía, Valencia y Navarra³⁷⁶, regidas por el método que apruebe el Conservatorio. Las Diputaciones provinciales proporcionarían el local y el personal se compondría de: un Profesor de Canto, previa oposición hecha en Madrid, o directamente miembro del Claustro del Conservatorio, con el sueldo anual de 12.000 reales; el Maestro de Capilla que haya en la ciudad, “con la obligación de enseñar la armonía elemental y dirigir una clase de canto coral para los obreros”, con la gratificación de 3.000 reales, y el Organista que enseñará el Solfeo y el Piano, con la misma gratificación de 3.000 reales. Para los gastos de Métodos, papeles y afinaciones de los Pianos se prevé un presupuesto de 2.000 reales. Así, el presupuesto total de cada escuela ascendería a 20.000 reales.

Las ideas de Hernando, en comparación con las de Eslava, incorporan la figura del profesor de Canto, contratado expresamente para las escuelas, que debe reunir, a más de suficiencia técnica, “una actividad grande para propagar el arte en todas las clases de la sociedad, y para buscar buenas voces por toda su jurisdicción”³⁷⁷; las gratificaciones a los miembros de la capilla involucrados y un diferente reparto de tareas. El Conservatorio comisionaría Inspectores que al menos una vez al año recorriesen estas Escuelas, dando cuenta de su estado.

Conforme pasan los años la necesidad de centros de educación musical aumenta y el Estado no hace frente a esa demanda. Desde las provincias llegan solicitudes particulares de creación de Conservatorios o Escuelas de Música que, contrariamente a lo que se expresaba en los proyectos nacidos en el círculo del Conservatorio de Madrid, no piden al Estado más que autorización, necesaria según la ley Moyano, y, como mucho, cesión de locales para realizar sus actividades³⁷⁸. En el informe realizado por la

³⁷⁶ En un sistema de pensamiento absolutamente racionalista, Hernando cree que “debe estudiarse el punto de estos distritos en que debe establecerse a fin de que se halle en el centro.”

³⁷⁷ Cuando encuentre a sujetos de cualidades excepcionales para el canto, “lo comunicará al Director del Conservatorio, exponiendo si su posición no le permite costearse el viaje ni permanecer en Madrid sin pensión; en este caso, si se le manda venir, se le proporcionará recursos para ello; y si en el examen que hará en el conservatorio no se le conceptuase merecedor a pensión, se le abonará el viaje de regreso”.

³⁷⁸ Es la solicitud que, como vimos, hace Ronconi en Granada en 1861 (archivo del RCSMM 13-68), o Betegon y Marucci para Valladolid en 1862 (archivo del RCSMM Leg. 14-68)

Secretaría del Conservatorio a partir de la solicitud de la Escuela de Música de Alicante, leemos las quejas que provoca esta situación. Llama la atención del Ministerio:

“...acerca de las escuelas sucursales del Conservatorio, por la ventaja que tendrían sobre éstas que se van creando, de estar basada la enseñanza en analogía con la del Conservatorio que está a grande altura con relación a los mejores de Europa, aventajando a todos en el principal ramo de enseñanza y no resultaría que al pasar a perfeccionar sus estudios en este Establecimiento los discípulos que vienen de las provincias presentaran el contraste tan perjudicial que con sus rutinarios conocimientos dejan ver”³⁷⁹.

La falta de iniciativa pública alienta las actividades de agrupaciones privadas que, a juicio del Conservatorio, perjudican el arte al no estar unificadas bajo un mismo criterio. El Gobierno no quiso, no pudo o no supo solucionar esta situación. Cuando el reinado de Isabel II iba entrando en su final, el combativo Hernando reconoce la derrota de los proyectos que, desde una década antes, habían circulado:

“...por mediación y con recomendación del Conservatorio se presentó un proyecto para ensanchar la órbita de esta institución por las provincias, estableciendo en las que lo aconseja la historia del arte, escuelas sucursales, y esparciendo las sociedades corales para los obreros de todas ellas, reglamentando todo con la unión necesaria para su mejor éxito, y con insignificante gasto para el Estado, sin que se haya obtenido resultado alguno...”³⁸⁰

RECAPITULACIÓN

III.2. Isabel II

El reinado de Isabel II significa, en la Historia de España, la creación y consolidación del Estado liberal burgués. Esta implantación de un sistema nuevo se produce en la continua lucha por un modelo constitucional e importantes cambios de la estructura económica nacional, especialmente a través de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos. Es una etapa de entusiasmo nacionalista en toda Europa y los Estados, incluido el español, procuran vertebrar el país construyendo una cultura oficial

³⁷⁹ “D. Antonio M. Betegon y D. Angelo Marucci solicitando la creación de un Conservatorio de Música y Declamación en la ciudad de Valladolid. Julio 9 de 1862”, leg. 14-68, archivo del RCSMM.

³⁸⁰ Hernando, R. (1864): *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. G.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, p.39.

y común. Para su estudio, dividimos la era isabelina en dos periodos bien definidos por la historiografía: la época de las Regencias, caracterizadas por la guerra civil contra el carlismo, y la mayoría de edad de la reina, a partir de 1843.

La primera guerra carlista somete al Estado liberal naciente a extraordinarias tensiones que lo llevan cerca de la desaparición. El Conservatorio de Música, que lleva el nombre de la regente María Cristina, y, en general, la educación musical profesional patrocinada por el Estado, vivirán una situación muy comprometida. Los liberales isabelinos de primera hora, olvidando la tradición heredada, hacen desaparecer la formación musical de sus sistemas generales de enseñanza: el Plan de Rivas de 1836 y el Proyecto Someruelos de 1838 ignoran la figura de una escuela de música que había sido eliminada del presupuesto; el Proyecto Infante de 1841 y el Plan Pidal de 1845, redactados cuando el Conservatorio había sido de nuevo reorganizado y financiado, no tratan específicamente de la enseñanza musical profesional, como lo hicieron sus predecesores liberales fernandinos. Podemos apuntar tres hipótesis para esta desaparición: los recortes económicos provocados por la guerra hicieron obviar los gastos considerados más superfluos; el Conservatorio de María Cristina arrastraba la mala fama de ser una institución fundada por el déspota absolutista; y, finalmente, la necesidad de sacar adelante la legislación educativa, en unas Cortes divididas, obligaba a hacer redacciones menos concretas del sistema, más abstractas.

Como hemos apuntado ya, el Conservatorio de María Cristina, como consecuencia del desequilibrio que para la Hacienda Pública supuso la contienda civil, vio reducido su presupuesto que, posteriormente, fue eliminado de las cuentas públicas. No obstante, el establecimiento continuó sus actividades gracias a que un grupo de profesores prosiguieron la docencia, gratuitamente, en espera de tiempos mejores. La Reorganización del centro se inició por real decreto de 29 de agosto de 1838 y se concretó en disposiciones legales que establecieron su nueva planta el 23 de septiembre y 1 de octubre del mismo año. El día 10 de octubre de 1838, coincidiendo con el cumpleaños de la regente, se reinauguró el Conservatorio con cinco importantes modificaciones: la figura del Director había sido reemplazada por la del Vice-Protector, personaje destacado de la Corte; desapareció el internado; se hizo más excepcional la gratuidad de los estudios; se aprobaron nuevos presupuestos acordes con la situación; y, para terminar, se establecieron ciertos requisitos de acceso y el número de alumnos por clase.

La caída de la regente y la ascensión de Espartero volverían a provocar zozobras en el Conservatorio. Difundida la noticia de que la comisión de presupuestos de las Cortes pretendía hacer desaparecer, de nuevo, el establecimiento, los miembros del Claustro se movilizaron y trataron de explicar, en informes y ruegos a los diputados, la importancia del centro. Esta campaña dio sus frutos y el 13 de julio de 1841, por primera vez en la historia, el Congreso de diputados del país, el órgano de representación de la voluntad nacional, aprobó expresamente un presupuesto para una institución de educación musical profesional. Mientras esto ocurría, la sociedad española se transformaba y el número de los matriculados en el Conservatorio crecía imparablemente.

El Conservatorio de Madrid era nacional por el origen de su financiación y de su alumnado, además de por su voluntad de influencia que iba más allá de la capital. Sin embargo, en estos primeros momentos, no surgieron proyectos, ni del centro ni de la administración, para extender el modelo a otras ciudades de España. La primera iniciativa en este sentido provino de la ciudad de La Habana, del profesor de música José Trespuentes quien, en 1834, intentó crear un Real Conservatorio de Isabel II, con amparo oficial, en la capital cubana. Acompañó su solicitud de un reglamento para el nuevo establecimiento que seguía claramente el modelo madrileño. Las ideas de Trespuentes consistían en la creación de una red de centros en provincias, controlados desde el Conservatorio de Madrid. Aunque se lo permitió fundar un centro con el nombre de la soberana, se le negó todo apoyo oficial.

Conforme avanza el reinado isabelino, ya en el periodo de su mayoría de edad, los diferentes partidos van limando sus diferencias en el terreno educativo y se desea alcanzar una cierta estabilidad legislativa. De estos anhelos nace la Ley Moyano de 1857 que, aunque considerada en líneas generales nada innovadora, supone en el terreno de la formación musical la total integración en el sistema. La ley, que proclama la enseñanza musical sostenida por el Estado y la falta de validez oficial de los estudios musicales privados, integra al Conservatorio en la enseñanza superior y especifica los estudios necesarios para el título de Maestro Compositor. Al estar dentro del sistema general, la ley define además los derechos y obligaciones del profesorado, equiparado al resto del mundo docente.

Sin embargo, los artículos de la disposición de Claudio Moyano no se harán efectivos. Todavía en 1866 se discute en el Claustro del Conservatorio de Madrid la conveniencia o inconveniencia de solicitar los derechos reconocidos en la ley,

especialmente los referidos a retribuciones del profesorado. No tendrán ocasión de decidir porque, en el contexto de las reducciones presupuestarias que lleva a cabo el gobierno de O'Donnell en 1866, se promulga una ley de escuelas especiales que supone la separación de éstas del sistema general y la completa revisión de las retribuciones a los docentes. La educación musical profesional quedará así separada del sistema educativo general, de su contexto universitario, casi definitivamente en la Historia de nuestro país.

El apogeo y decadencia del reinado isabelino se trasladarán muy directamente al Conservatorio madrileño: en los años más esplendorosos de la reina, se vivirán continuos aumentos del personal docente, del alumnado, que se doblará rápidamente, y de las instalaciones del centro, con la inauguración de su nueva sede en el Teatro Real; en contraste, los últimos años, previos al derrocamiento, la reducción de presupuesto y de personal será la tónica dominante. En los años de expansión se lleva también a cabo la redacción de un nuevo reglamento que ha de sustituir al caducado de 1831. El proceso, hasta llegar a la disposición reglamentaria de marzo de 1857, será largo y tortuoso. Posteriormente, se aprobarán los reglamentos de diciembre de 1857 y de junio de 1868 que adaptaban al Conservatorio las leyes Moyano y de Escuelas especiales respectivamente.

En los años de ejercicio efectivo del trono por la reina Isabel II, surgirán iniciativas para extender el sistema público de conservatorios, desde Madrid hacia las provincias. El origen de estos proyectos no ha de buscarse en la administración sino en la elite musical madrileña vinculada al Conservatorio por lo que, de algún modo, adquieren un carácter para-oficial. El grupo impulsor de estas ideas será el llamado *Orfeo español*, asociación de profesionales musicales fundada en 1855 para dinamizar la realidad artística nacional. Ese mismo año, uno de los miembros más destacado del grupo, el compositor y profesor del Conservatorio Hilarión Eslava, ofrece a la luz pública su proyecto para instaurar Escuela de solfeo y Canto en provincias. Se trataba de aprovechar los recursos que el Estado dedicaba a la música, concertando las actividades del Conservatorio con las de las reducidas capillas musicales que el gobierno se comprometió a financiar por el Concordato de 1851. Aprovechando la estructura local de las Capillas, se crearían reducidas escuelas municipales que servirían también para solemnizar la actividad musical catedralicia.

En 1861, Rafael Hernando continúa y desarrolla los proyectos de Eslava proponiendo la creación de Escuelas sucursales. El objetivo declarado es encontrar, en

provincias, las voces que necesita la pujante industria zarzuelesca de teatro musical. Para ello, siendo realista, Hernando también recurre a los asalariados músicos de las capillas catedralicias y añade la contratación de un profesor de canto, encargado de recorrer su jurisdicción en busca de disposiciones canoras excepcionales.

Pese a la humildad de los proyectos de Eslava y Hernando, sus propuestas no interesaron a los responsables educativos del Gobierno. La educación musical en España estaba expandiéndose pero sus promotores en provincias serán la iniciativa particular y las autoridades locales: el Estado español se limitaba, de momento, a conceder licencia a estos nuevos centros.

III.3. REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN

Rosalía, siempre atormentada por la creciente escasez, veía negro el porvenir, más entenebrecido aún con los anuncios de revolución que salían de todas las bocas. Una cosa la consolaba: su hija tenía ya piano y maestro, y recibiría aquella parte de la educación tan necesaria en una joven de buena familia.

Benito Pérez Galdós, Tormento, 1884

Las últimas tres décadas del siglo XIX suponen una profunda transformación de la relación entre el Estado y la educación del músico. Si la intervención educativo-musical, hasta la época isabelina, a pesar de los cambios y los proyectos de renovación desarrollados, puede interpretarse como continuación del patrón fijado en los años finales del reinado de Fernando VII con la creación del Conservatorio de Madrid, a partir del radical replanteamiento de la revolución septembrina se podrán en juego nuevas fuerzas educativas y sociales que acabarán engendrando el modelo de formación del músico propio del siglo XX, particularmente en lo referido a la nacionalización, a la extensión nacional, del sistema.

Muy esquemáticamente, podemos señalar varias etapas en esta dirección: la Revolución va a poner en movimiento, con su impulso liberal, nuevos dinamismos sociales en pro de la educación musical española, a través de su política de libertad educativa y el fomento de las iniciativas educativas de los municipios y provincias; la Restauración, por su parte, dará una primera plasmación oficial a esas iniciativas renovadoras con el sistema de Incorporaciones para que, finalmente, el periodo regeneracionista acabe por acercar y asumir, en las estructuras del Estado, lo generado fuera de él.

La descripción del inicio de este proceso, muy lento y poco definido en origen, será el objeto de las siguientes páginas. En ellas descubriremos como, pese a la falta de un plan consciente y de una voluntad constante, las novedades en la relación entre los gobiernos de España y la transmisión del saber musical, se abren paso irremediabilmente.

III.3.1. Revoluciones

No tengo necesidad Señores, de exponer a la alta consideración de ustedes, el estado tan precario como fatal, de nuestro arte: suprimida la Capilla de Palacio, la música de Guardias Alabarderos, las funciones de ópera suspensas, Dios sabe hasta cuando la incertidumbre que vivimos sobre la suerte que está reservada a este instituto, las lecciones privadas reducidas casi a cero, es por desgracia un cuadro bien desgarrador: sin embargo, concretándonos solamente a este Conservatorio, aunque vacilante y dudoso su porvenir y tampoco nada lisonjero su presente, ¿quién podrá negarnos que no somos afortunados si nos comparamos a esas veinte y tantas corporaciones, sin contar las musicales ya citadas, institutos o juntas que se han suprimido por el Gobierno, de dos meses a esta parte?

Baltasar Saldoni, director accidental, al Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid, 16 de diciembre de 1868

El proceso revolucionario que se inició con el pronunciamiento militar de finales de septiembre de 1868, trajo consigo una continua y fugaz sucesión de gobiernos y situaciones políticas, ambiciones personales y guerras civiles, que no llegaron a cuajar en un sistema alternativo a la monarquía borbónica, restaurada poco después en el hijo de la reina destronada. Sin embargo, la reciente historiografía coincide en señalar el carácter capital de aquellos sucesos y aquellos años.

“Los seis años que transcurren entre el destronamiento de Isabel II y la restauración de finales de 1874 constituye, a pesar de su brevedad, uno de los más sugestivos y reveladores periodos de la historia española del siglo XIX.”³⁸¹

En realidad, con la Gloriosa se cierra un periodo de la historia de España, iniciado décadas antes: la creación de una nación moderna sobre bases ideológicas liberales. Como señala Fusi:

“... la revolución liberal que había comenzado en 1808 y que parecía haber triunfado desde 1840 había sido una revolución incompleta. La de 1868 significaba,

³⁸¹ JOVER, J. M. y GÓMEZ-FERRER, G. (2000): “La Revolución Liberal (1834-1874)” en JOVER, J. M. y otros: *España: Sociedad, Política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid, Areté, p. 200-201.

pues, la posibilidad de relanzar el proceso revolucionario, de completar, si se quiere la revolución liberal, prolongándola ahora en una revolución democrática.”³⁸²

Para los protagonistas de aquellos años, los impulsos de 1868 condujeron a un completo fracaso ya que “la revolución no logró crear un mínimo consenso nacional en torno al nuevo orden institucional”³⁸³. Sin embargo, como veremos más adelante, e independientemente de las razones reales de la incapacidad de la revolución para crear un marco institucional estable³⁸⁴, puso en movimiento ideas y potencias que en la sociedad española abrían nuevas perspectivas en todos los terrenos nacionales.

Significado ideológico de la revolución

Al ser heredera de los principios liberales de 1812, en su versión más avanzada, “la revolución de 1868 proclamó todos los principios fundamentales de la democracia: libertad religiosa y de enseñanza, sufragio universal, abolición de la pena de muerte y de la esclavitud, el juicio por jurado, etc.”³⁸⁵.

No obstante, la coalición frágil sobre la que se construyó el proceso revolucionario incluía sensibilidades políticas muy diversas, desde exaltados demócratas que apoyaban tesis federalistas hasta generales moderadamente liberales, resentidos por la decantación de los últimos años isabelinos hacia las posiciones ideológicas más ultramontanas. Hubieron de ser los responsables ciudadanos más progresistas, en los primeros días de la revolución, los que consiguieran la proclamación del ideario liberal extremo. Como explica Carr, al describir los primeros días del movimiento revolucionario:

“El 8 de octubre, el gobierno provisional, bajo la presión de la Junta de Madrid, tuvo que admitir el programa demócrata: sufragio universal masculino, libertad religiosa (“la más importante de todas las libertades”), institución del jurado, y libertad de prensa y de asociación. Todo ello habría de ser conocido como las “conquistas liberales” y

³⁸² FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa, p. 76.

³⁸³ *Ibidem*, p. 79.

³⁸⁴ Existen varias hipótesis y no todas ponen el acento en cuestiones puramente institucionales, existiendo también problemas internacionales, económicos... Aunque como señala Carr: “El fracaso de todos los gobiernos nacidos de la Revolución de 1868 había sido de naturaleza política; ninguno de ellos podía garantizar el orden y la estabilidad.” en CARR, R. (1992): *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, p. 331.

³⁸⁵ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): *ob. cit.*, p. 76.

representaban la máxima concesión que los “grandes” del gobierno provisional estaban dispuestos a hacer a las reivindicaciones democráticas.”³⁸⁶

La fragilidad de las realidades institucionales nacidas de la revolución y su misma inestabilidad ideológica no impidieron que los principios políticos individuales por ella formulados, arraigaran profundamente en la realidad española. Esta aparente contradicción sólo se explica si entendemos el sexenio como la culminación de un proceso iniciado en las Cortes gaditanas y la maduración de un pensamiento que fue fortaleciéndose y haciéndose común a toda la sociedad nacional con el paso del tiempo. Así, las premisas de partida de una monarquía católica, creadas y sostenidas por el liberalismo conservador, habían sido desafiadas por las de la democracia y el librepensamiento, “en una parte significativa de la nación española, la naturaleza de las exigencias de los españoles respecto al Estado se había modernizado de algún modo.”³⁸⁷

De este modo, las consecuencias ideológicas y en la práctica política serían muy perdurables en la realidad española:

“... los principios de la Revolución, aunque violados en la práctica, eran los principios de una España liberal. Hasta 1923 las “conquistas liberales” nunca perdieron la condición de derecho público, incluso aunque las leyes que contenían estos principios fueran suspendidas o violadas, o incluso aunque aparecieran como la retórica defensiva de una oligarquía.”³⁸⁸

Otras interpretaciones historiográficas van más lejos al señalar las consecuencias perdurables del movimiento del 68 y señalan directamente como “la revolución traerá consigo un principio que en lo sucesivo quedará incorporado con carácter irreversible a la política española: la extensión de la ciudadanía a todos y cada uno de los españoles, independientemente de su riqueza o de su nivel de instrucción”³⁸⁹.

En otro nivel, no estrictamente político pero que no dejará de tener influencia en los asuntos públicos y educativos, los años del sexenio verán la floración y difusión de las doctrinas del krausismo con su “libre actitud ante la búsqueda de la verdad, el sentido liberal de la tolerancia como base de la convivencia, su apertura al pensamiento

³⁸⁶ CARR, R. (1992): ob. cit., Barcelona, Ariel, p. 302.

³⁸⁷ Ibidem, p. 332-333.

³⁸⁸ Ibidem, p. 335.

³⁸⁹ JOVER, J. M. y GÓMEZ-FERRER, G. (2000): “La Revolución...” en JOVER, J. M. y otros: ob. cit., p. 188-189.

europeo, su decidido afán por la libertad de la ciencia, su fe en la ética y, en consecuencia, en la regeneración del hombre a través de la educación”³⁹⁰.

Libertad, ciudadanía y responsabilidad ética se incorporan al discurso, al menos al discurso, para constituir en las décadas siguientes el núcleo del argumento político y social de la vida pública española.

Libertad educativa como consecuencia revolucionaria

Los principios revolucionarios se extendieron naturalmente al terreno educativo. Las cuestiones pedagógicas no podían quedar al margen del culto a la libertad que se imponía como doctrina del momento. Así, la labor legislativa del sexenio, al menos en su impulso inicial, “fue el primer y único intento en la historia educativa española de llevar a la práctica los ideales del liberalismo radical o puro”³⁹¹.

Las bases ideológicas de este movimiento eran bien simples, la versión extrema del pensamiento liberal, “opuesto a toda intervención estatal o de cualquiera otra autoridad, y confiado creyente en la bondad de la libre y espontánea actividad de los individuos y grupos sociales, gracias al estímulo y la libre competencia”³⁹².

El optimismo y entusiasmo revolucionario se trasluce en los preámbulos y exposiciones de motivos de las iniciativas legislativas del momento. Especialmente significativa en este sentido, es la labor al frente del Ministerio de Fomento de Ruiz Zorrilla, ejemplo perfecto del liberalismo extremista más exaltado, quien, sólo tres meses después del triunfo de la Gloriosa, escribe:

“La nueva organización dada a la instrucción pública, organización radicalmente liberal, tiende a facilitar la enseñanza en todos sus grados y aplicaciones y por todos los medios posibles, llamando en auxilio de la instrucción popular los elementos de ilustración del país, y empleando en esta gran empresa civilizadora a todos los que sean capaces de comunicar alguna ciencia a sus semejantes.”³⁹³

³⁹⁰ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): *Educación e Ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos, p. 145.

³⁹¹ VIÑAO, A. (1994): “El sexenio democrático (1868-1874)”, en DELGADO CRIADO, B. coord.: *Historia de la Educación en España y América*, Madrid, Ediciones SM, p. 265.

³⁹² Ibidem, p. 266.

³⁹³ Decreto del Ministerio de Fomento de 26 de diciembre, *Gaceta de Madrid*, 31 de diciembre de 1868, p. 1.

La revolución liberal suponía una total renovación de la realidad educativa española, el surgimiento de nuevas fuerzas y energías dormidas por la modorra moderantista isabelina. Personalizando extraordinariamente la labor de gobierno, el ministro Ruiz Zorrilla afirma en la exposición de un decreto sobre enseñanza libre:

“El Ministro que suscribe cree de absoluta necesidad variar el modo de ser de la enseñanza en España, disipar la oposición de los hombres rutinarios que se asustan ante un nuevo espíritu de libertad científica, llamándole anarquía intelectual, destruir el orgullo de la ciencia oficial que teme hacerse popular y romper la barrera que hasta ahora ha impedido a todos los ciudadanos cultivar su entendimiento. Para esta obra, digna de nuestra revolución, no es suficiente la enseñanza que da el Estado, como no ha sido en ningún país de Europa; se necesita el auxilio de los buenos patricios, que a consecuencia de la viciosa organización de nuestra patria han vivido hasta aquí aislados del pueblo.”³⁹⁴

Un documento legislativo fundamental para definir esta política fue el decreto de 21 de octubre de 1868, declaración de principios liberales revolucionarios y abierta proclamación de libertad. Aprobado en el periodo del Gobierno provisional, antes de la reunión de las Cortes, fue posteriormente elevado al rango de ley. Muy rico en ideas e implicaciones, destacaremos tres puntos fundamentales para el tema que estamos desarrollando:

1) Prioridad a la iniciativa educativa privada: como afirma Puelles, “por una de esas explosiones típicas de todo proceso revolucionario, los septembrinos llevarán el principio de la libertad al máximo grado posible, afirmando que la función docente corresponde a la sociedad, debiendo el Estado asumir una función subsidiaria”³⁹⁵. Aunque incluso, en su formulación teórica, el decreto llega más lejos, proclamando la conveniencia de la completa desaparición de la enseñanza pública:

“Llegará un tiempo en que, como ha sucedido en la industria, la competencia entre los que enseñan se limite a los particulares, desapareciendo la enseñanza oficial.(...) La supresión de la enseñanza pública es el ideal a que debemos aproximarnos, haciendo posible su realización en un porvenir no lejano.”³⁹⁶

Si el Estado y su actuación eran vistos de forma negativa frente a la acción individual, las administraciones locales y provinciales gozaron de una mejor

³⁹⁴ Ibidem, p. 1-2.

³⁹⁵ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): ob. cit., p. 152.

³⁹⁶ Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, p. 15.

consideración en el pensamiento revolucionaria, por creerlas quizás más cercanas al ciudadano y democráticas³⁹⁷. En todo caso, el decreto anima a las autoridades municipales a tomar las iniciativas educativas que crean necesarias en sus respectivos territorios³⁹⁸, una llamada al renacimiento y dinamismo de las provincias.

“La libertad no debe limitarse a los individuos: es preciso extenderla a las Diputaciones y a los Ayuntamientos. Representantes estas Corporaciones de la provincia y el Municipio, conocen sus necesidades intelectuales mejor que el Estado, y tienen por lo menos tanto derecho como él para fundar y sostener con sus fondos establecimientos públicos de enseñanza. (...) La sociedad nacional no puede ser ilustrada, rica y poderosa si las provincias y los pueblos yacen en una postración infecunda, sin vida propia y a merced del impulso del poder central.”³⁹⁹

2) Libertad para el profesorado: Son muchas las libertades que se reconocen a los docentes. En nuestro caso, destacaremos dos de ellas: el derecho a enseñar y la posibilidad de hacerlo en establecimientos públicos.

Como gran novedad, el decreto de 21 de octubre de 1868 proclama que “hay un derecho del profesor, en cuanto trabajador de la enseñanza, a ejercer su profesión al margen de los establecimientos públicos”⁴⁰⁰. “Mientras el que enseña no falte a las prescripciones eternas de la moral y no infrinja las leyes penales del país”⁴⁰¹, el poder público tiene el deber de respetarle y no dificultar el ejercicio de un derecho que comparte con todos los demás trabajadores.

Por otra parte, la nueva disposición legal “abre las puertas de los establecimientos públicos a los que teniendo ciertas condiciones, quieren hacer una prueba de sus fuerzas, dar a conocer sus aptitudes y contribuir a la propagación de los conocimientos útiles”⁴⁰². Como se afirma más claramente en el articulado del decreto-ley:

³⁹⁷ Resulta interesante, para conocer la sicología institucional del momento, comprobar cómo cuando el Claustro del Conservatorio de Madrid solicita al Ayuntamiento de la capital los fondos musicales españolas de los teatros de la Cruz y el Príncipe, éste se niega “fundándose la negativa en que una Corporación popular debe tener su autonomía y no ceder nada al Estado”, Acta de 26 de mayo de 1872, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868 a 1900, archivo del RCSMM.

³⁹⁸ Así en el articulado del decreto se lee: “Art. 12 Las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos podrán fundar y sostener establecimientos de enseñanza, aquéllas con fondos de la provincia y éstos con los del Municipio.” Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, p. 17.

³⁹⁹ Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, p. 16.

⁴⁰⁰ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): ob. cit., p. 151.

⁴⁰¹ Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, p. 15.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 16.

“Art. 15 Los profesores particulares podrán enseñar en los establecimientos públicos con autorización del Claustro de Catedráticos, que la concederá, previas condiciones que determinará un reglamento especial.”⁴⁰³

3) Exámenes libres: Pese a toda la carga utópica que contenía la ideología del liberalismo puro, el decreto trataba de mantener los pies en el suelo y reconocía ciertos rasgos y costumbres educativas arraigadas en la sociedad española. Particularmente, en lo referido a titulaciones académicas, parecía al legislador difícil vencer con celeridad los vicios del viejo sistema:

“...atendiendo a nuestros hábitos, y a la estimación de los títulos oficiales, se desearán éstos por mucho tiempo con preferencia a los privados. Esta ventaja perjudicaría considerablemente a los establecimientos particulares si se negara a sus alumnos el derecho de obtener los títulos y certificados de las escuelas públicas. El Estado no puede hacer esto sin faltar a la libertad que proclama.”⁴⁰⁴

Como solución se instaura el sistema de exámenes libres, para “los alumnos procedentes de establecimientos particulares que deseen aprobar en los públicos las asignaturas estudiadas en aquellos”⁴⁰⁵. Sólo se les solicita el pago de las matrículas de examen, como condición previa⁴⁰⁶. Se instituye así una institución muy exitosa y criticada en la vida futura de los Conservatorios españoles, fundamental para la difusión posterior de la educación musical formal, sostenida por el Estado, en las provincias.

El sexenio, al poner el acento en la responsabilidad y el dinamismo de la sociedad, preparó a ésta para desarrollar en los años venideros actividades educativo-musicales variadas, despertando energías comunitarias adormecidas o reprimidas con anterioridad. Pese al fracaso práctico de las instituciones nacidas de la revolución septembrina, no cabe duda que “los grandes principios y los grandes temas del sexenio democrático estarán presentes, de un modo u otro, durante los cincuenta años que constituyen la Restauración. Más todavía, aun cuando el idealismo de muchas de las orientaciones y normas educativas de este periodo serán objeto de una regulación restrictiva durante el Gobierno provisional del general Serrano, el principio de la libertad de enseñanza se mantiene como un fruto de la Constitución progresista de 1869

⁴⁰³ Ibidem, p. 17. El decreto de 26 de diciembre de 1868 (Gaceta del 31) explicará las condiciones en las que los profesores libres se habían de relacionar con los establecimientos públicos, y los derechos que tenían en ellos.

⁴⁰⁴ Decreto del Ministerio de Fomento de 21 de octubre, *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre de 1868, p. 16.

⁴⁰⁵ Ibidem, artículo 8º, p. 17.

⁴⁰⁶ Los exámenes libres serán objeto de una larga serie de disposiciones legislativas posteriores como los artículos 12 y 13 del decreto de 5 de mayo de 1869 (Gaceta del 11), decretos de 4 de junio y 27 de octubre de 1875, o el de 22 de noviembre de 1883 (Gaceta del 23).

que la Restauración habrá de asumir, aunque no sin grandes dificultades y oposiciones”⁴⁰⁷.

La revolución en el Conservatorio de Madrid

Al llegar el mes de septiembre de 1868, Baltasar Saldoni, decano de los profesores del centro, ocupaba interinamente, desde el 20 de agosto, la plaza de director por la muerte de Julián Romea⁴⁰⁸. El curso había de iniciarse, por orden ministerial, el 1 de octubre, pero, como narró Saldoni a sus compañeros de Claustro en una memoria de lo ocurrido en aquellos turbulentos días revolucionarios:

“Todos sabemos lo que pasó dos días antes del mencionado, y entonces ya tuvimos que esperar el resultado de las ocurrencias del pasado Septiembre, pero lo que no saben ustedes es, que por venir de vez en cuando a esta casa, que se hallaba ocupada por fuerzas ciudadanas, a observar lo que pasaba en ella, tuve una seria cuestión con uno que dijo ser el Jefe de las citadas fuerzas, que podía haber tenido desagradables consecuencias, por defender los fueros e intereses de este colegio.”⁴⁰⁹

Cuando la situación se calma en las calles, comenzaron a llegar rumores inquietantes: desde el Ministerio de Fomento del gobierno provisional se baraja la posibilidad de cerrar el centro. Una docena de profesores se reúne espontáneamente y comisiona a tres miembros del Claustro⁴¹⁰ para hablar con el ministro.

“Tres veces fue la comisión al Ministerio sin poder lograr sus deseos, pero a la cuarta, tuvo la honra de hablar con el Sr. Ministro, que no obstante lo que la comisión le dijo y de los documentos que se le presentaron, nos manifestó “que siendo muchas las personas que le habían hablado a favor del Establecimiento, cuya circunstancia y deseo de complacerlas lo mismo que a nosotros, vería si podía acceder al ruego de todos, pero que siempre y de todos modos, y en caso de no suprimirlo, haría reformas en él, concluyendo por asegurarnos, que si en su convicción y después de estudiado el asunto,

⁴⁰⁷ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): *Educación e Ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos, p. 159.

⁴⁰⁸ Anteriormente había sustituido al director el profesor de composición Hilarión Eslava, pero, en esta ocasión, se excusó por discrepancias a la hora de interpretar el recién aprobado reglamento de Catalina.

⁴⁰⁹ Acta del 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, Libro 2º, 1836-1868, archivo del RCSMM.

⁴¹⁰ El mismo Saldoni, el profesor de composición Emilio Arrieta y el de solfeo Justo Moré.

predominaba en la idea que no debía existir, los suprimiría aunque se empeñara en contra el Consejo de Ministros.”⁴¹¹

Los documentos presentados por los comisionados fueron dos: un estado de los beneficios económicos del alumnado⁴¹², realizado en marzo de 1866, en la etapa en que ocupó la dirección Adelardo López de Ayala, y una memoria justificativa de la actividad del centro, redactada por el mismo Saldoni. Los argumentos que se esgrimen en este último documento, son las ya tradicionales razones económicas y caritativas, mencionando de pasada los intangibles beneficios morales que siempre se le habían supuesto al arte musical:

“La influencia que el Conservatorio ha ejercido desde Julio de 1830, época de su instalación en el arte Español, y que le ha colocado en la envidiable altura en la que hoy se encuentra entre las naciones más cultas de Europa, lo sabe toda España. Los adelantamientos que consigo ha traído han sido tan provechosos y fecundos con respecto a su utilidad moral que excusado me parece el referirlos.

Sin embargo, como mi pensamiento sólo estriba en llamar la atención de V. E. sobre el punto de vista práctico que ha producido esta benéfica institución, me limitaré al presente, a señalar la infinidad de familias desgraciadas que después de efectuados sus estudios, disfrutaban en la Sociedad una posición ventajosa. Los alumnos matriculados desde su fundación ascienden a 4.233 de ambos sexos y no juzgo exagerado afirmar que la mitad de ellos, han debido su suerte a la instrucción recibida en el citado Establecimiento.”⁴¹³

La descripción que se hace del Establecimiento hace hincapié en lo insignificante de su presupuesto: con un coste anual de 17 mil duros, se mantiene la docencia de 34 maestros, “dotados de escasísimos sueldos comparativamente con los que disfrutaba el profesorado en general, sin que tampoco participen de sus prerrogativas”⁴¹⁴, y 7 empleados no docentes. Los gastos de material ascenderían a 60 mil reales y las pensiones de alumnos, a 15 mil. “¿Qué se podría añadir que no fuera pálido ante los citados hechos?”⁴¹⁵.

⁴¹¹ Acta del 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, Libro 2º, 1836-1868, archivo del RCSMM. El subrayado aparece en el acta original.

⁴¹² Descrito en el acta a la que hacemos referencia como “un estado de lo que se calculaba que en aquella fecha ganaban anualmente los alumnos del mismo Establecimiento en el ejercicio de su profesión, y que ascendía a la enorme suma de 7.292.000 reales”.

⁴¹³ Acta del 16 de diciembre de 1868, *Libro de actas...* .

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ Ibidem.

Finalmente, convencido por los argumentos de la Comisión o por las presiones de los grupos de poder próximos al Conservatorio, el ministro Ruiz Zorrilla decidió permitir la continuación de la actividad docente en el establecimiento. En cambio, reformó radicalmente su organización como veremos en el apartado dedicado a los reglamentos emanados de la situación revolucionaria. En todo caso, la legislación educativa liberal de los septembrinos pronto tomaría cuerpo en el centro docente madrileño.

Según informes del propio Conservatorio⁴¹⁶, 17 estudiantes se matricularon como alumnos libres, por primera vez en la historia del centro, en los exámenes de 1869. Si bien, la primera renovación reglamentaria de Ruiz Zorrilla, de 1868, no menciona el asunto de los estudiantes libres⁴¹⁷, el reglamento de 1871 afirma en su artículo 34, incorporando los principios legislativos generales:

“Podrán incorporar o rehabilitar sus estudios en la Escuela los que procedan de la enseñanza privada o de fuera de España, previo el examen oportuno igual al de los alumnos, y el pago correspondiente de los derechos de exámenes y matrícula.”⁴¹⁸

Inmediatamente, para afrontar esta nueva realidad, el Claustro de profesores toma algunas medidas: se decide que los alumnos libres no puedan participar en los concursos⁴¹⁹ y se solicita mayor rigor en sus exámenes, “atendido a que se trataba de examinar a personas desconocidas y sin antecedentes escolásticos en el Establecimiento”⁴²⁰.

Pocas semanas después de proclamadas las libertades educativas revolucionarias, Luis Masferrer solicita al Rector de la Universidad Central la cesión de locales para “establecer cátedras populares de Solfeo y Canto”⁴²¹, fundándose en el decreto sobre profesores libres y establecimientos públicos del 26 de diciembre anterior. El presidente-director cree oportuno informarse sobre el método que se piensa utilizar

⁴¹⁶ *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 301.

⁴¹⁷ Aunque no cabe duda de que los primeros alumnos libres son de 1869, ignoramos cómo debemos interpretar el artículo 11 del Reglamento de marzo 1868, anterior pues a la Gloriosa, en el que se menciona, como de pasada, la existencia de libres. Se lee en él: “A la matrícula de las varias enseñanzas de la Escuela, así oficiales como libres, serán admitidos los aspirantes que acrediten pobreza.” *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 73

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 90.

⁴¹⁹ Acta de 27 de mayo de 1869, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868 a 1900, archivo del RCSMM.

⁴²⁰ Acta de 5 de junio de 1869, *Ibidem*.

⁴²¹ Acta de 17 de enero de 1869, *Ibidem*.

pero el profesor Inzenga responde “que podía hacerlo por cifra o como quisiera, pues que lo demás era ponerse en oposición con el espíritu del decreto citado el que deja en completa libertad al profesor, respecto al sistema que más le acomode adoptar”⁴²².

El asunto levanta polémica en el Claustro y el secretario del centro, Manuel de la Mata, expresa su opinión de dar informe sobre la pericia técnica del solicitante y evitar así que el rector “pudiera conceder esta clase de permisos a charlatanes o personas mal reputadas en el arte”⁴²³. Inzenga, convertido en defensor quizás irónico de las doctrinas revolucionarias, responde concluyentemente:

“Nosotros no podemos de ninguna manera mezclarnos en ver si el solicitante era o no persona entendida en él; atendido el espíritu del artículo 3º del referido decreto que no exige título académico de ninguna clase para el desempeño de cátedras.”⁴²⁴

Así pues, se informa favorablemente la solicitud de Masferrer, como Faustina Sáez de Melgar será autorizada para montar, en el mismo edificio del Conservatorio, un Ateneo Artístico-literario con clases de Solfeo, Canto y Piano o se aprobará, con reticencias, la solicitud de Victor Mirecki, apoyada por el director de Instrucción Pública Juan Valera, para dar clases privadas de violoncello en el centro⁴²⁵.

Si la institución de los exámenes libres tendrá un gran éxito y trascendencia histórica, la figura del profesor libre, dando clase en el Conservatorio, no cuajará. Bien fuese por falta de nervio en la sociedad musical española, bien por la recuperación de las plantilla de profesores del Conservatorio oficial durante la Restauración, en los primeros años post-revolucionarios ya es una figura residual. Un documento oficial del Establecimiento, en 1876, afirma:

“Se ha cedido un local al Profesor de trompa⁴²⁶, extraño al Establecimiento, D. Luis Font, para que establezca clase con el carácter de enseñanza privada.”⁴²⁷

En los años siguientes, los vestigios de esta figura, típicamente septembrina, desaparecerán por completo, sin dejar rastro.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Acta de 17 de marzo de 1872, ibidem.

⁴²⁶ La trompa no se encontraba entre los instrumentos ofertados por el centro.

⁴²⁷ *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, 1876, Imprenta J. Antonio García., p. XVIII.

Los reglamentos de la Gloriosa

Cuando triunfa la revolución, el Conservatorio de Madrid vivía una situación reglamentaria muy delicada. El reciente decreto del ministro Catalina que aprobaba un nuevo reglamento para el centro, había reducido drásticamente la plantilla del profesorado y provocado el rechazo del mismo. Un personaje tan significado y significativo en el Claustro como Rafael Hernando, estaba en la lista de profesores excedentes, y aunque el decreto de 17 de junio de 1868 permitía seguir desempeñando sus clases a esta categoría de profesores, mantenía una posición ética de rechazo, muy en la línea de las posiciones krausistas en las entonces candentes cuestiones universitarias: Hernando afirmaba que “mientras subsista en vigor el citado Decreto, que a mi juicio es tan erróneo para el progreso artístico-científico de esa Escuela por el desequilibrio que resulta en las enseñanzas, como arbitrario y vergonzoso fue el arreglo que produjo en el personal del profesorado por la ausencia de toda regla de justicia, mi conciencia me impide el ejercer voluntariamente acto alguno que tenga derivación directa de las disposiciones que contenga el mencionado Decreto”⁴²⁸.

En la rápida derogación de la legislación educativa neocatólica de los últimos años isabelinos, llevada a cabo por los primeros gobiernos revolucionarios, no se incluyó el nuevo reglamento del Conservatorio y, en el Claustro de 16 de diciembre de 1868, vino a reclamarlo:

“Acto continuo presentó y leyó el Sr. Romero una Exposición al Gobierno Provisional por todo el Profesorado, pidiendo que así como se habían derogado todas las disposiciones del anterior, relativas a Instrucción pública, derogase el Real Decreto de 17 de Junio, último, relativo al Conservatorio, volviendo a quedar este Establecimiento, con arreglo a la Ley de 1857, y reglamento que la siguió.(...) Hecha la pregunta de si se tomaba en consideración, se acordó que sí por unanimidad.”⁴²⁹

La petición del Conservatorio no fue atendida y, en cambio, se aprobó una nueva planta para el centro que no mejoraba en absoluto las rechazadas restricciones del decreto de Catalina. En la descripción que de la situación de esos años se hace en documentos emanados del mismo establecimiento, podemos comprobar la situación de

⁴²⁸ Acta de 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, libro 2º, años 1836-1868, archivo del RCSMM.

⁴²⁹ *Ibidem*.

interinidad organizativa en la que transcurrían las actividades del único centro de formación musical español sostenido por el Estado:

“En 15 y 17 de Junio de 1868 se publicó un nuevo decreto y Reglamento, reformando el de 1857, por el cual se dejaban varios profesores excedentes, y se creaba un Comisario Regio con el sueldo de 30.000 rs. Anuales, con tres Direcciones artísticas para las secciones Lírica, Lírico-Dramática y Declamación; pero no se dio tiempo a plantear dicha reforma en atención a que sobrevino inmediatamente la revolución política de 29 de Septiembre, publicando el nuevo Gobierno provisional de la Nación otro decreto y Reglamento con fecha 15 y 22 de Diciembre de dicho año, en el que se disolvía el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación, y se creaba, con parte de sus elementos, una reducida Escuela Nacional de Música, que no obstante sus pocos recursos, ha sostenido el Establecimiento a la misma altura que lo había estado en los años anteriores.”⁴³⁰

Decreto y Reglamento de la Escuela Nacional de Música de diciembre de 1868

Antes de terminar el año 1868, Manuel Ruiz Zorrilla, Ministro de Fomento en el Gobierno provisional⁴³¹, hace publicar un decreto que pretende “organizar sobre bases racionales el Establecimiento”⁴³². Para ello, disuelve el Conservatorio y crea una reducida Escuela Nacional de Música. En la interesante exposición del Decreto, ejemplo nítido del liberalismo radical que impregnaba el discurso ideológico revolucionario, se exponen las bases teóricas de la intervención educativa del Estado en la nueva situación política y la relación que quería establecerse entre iniciativa pública e individual. El doctrinarismo liberal y su ciega confianza en el individuo es aquí total:

⁴³⁰ *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, 1876, Imprenta J. Antonio García., p. XII-XIII.

⁴³¹ Manuel Ruiz Zorrilla (Burgo de Osma 1833- Burgos 1895), perteneciente al partido progresista de Sagasta y Calvo Asensio, participó en las distintas tentativas revolucionarias anteriores a la septembrina. Al triunfar ésta, tomó la cartera de Fomento, en el Gobierno provisional del general Serrano, que abandona en junio de 1869. Partidario de Amadeo de Saboya, en el primer Ministerio de éste, el 4 de enero de 1871, vuelve a ocupar la cartera de Fomento en un gobierno dividido y breve. Exiliado tras el triunfo de la Restauración se convertiría en caudillo del partido más radicalmente republicano.

⁴³² “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”, *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 77; de esta edición hemos tomado todas las citas del documento.

“El principal objeto de todo Establecimiento de enseñanza sostenido por el Estado debe ser únicamente el de contribuir a la propagación de conocimientos importantes o el de enseñar, para honra de las ciencias y las artes nacionales, aquellas asignaturas que el particular no puede aprender fácilmente por carecer de medios para ello.

La libertad de enseñanza (...) no se opone a la existencia de estos Establecimientos especiales, porque no se puede exigir a los estudiantes ni a los Profesores particulares que (...) trabajen en la propagación de conocimientos que no han de producir inmediata recompensa, anteponiendo la pública ilustración al provecho propio.”⁴³³

Así, como resultado de este razonamiento, la enseñanza pública debía reducirse “a sus principios fundamentales, dejando a la vocación, esfuerzo y constancia individuales los estudios y la práctica necesaria para alcanzar la especialización”⁴³⁴. Se considera imposible que las instituciones públicas de enseñanza formen a verdaderos artistas. A pesar de ello y en cierta contradicción, se insiste en el carácter civilizador de la Música, paralelo al de una revolución que “quiere quitar todo monopolio a la ciencia y al arte”⁴³⁵, y se propone trabajar “sin descanso en la creación de Escuelas musicales y de artes en todas las provincias”⁴³⁶, sin perder de vista “el carácter peculiar de la enseñanza pública”⁴³⁷.

Por otra parte, se elimina la sección de Declamación ya que, al considerarse pujante la situación de la escena española, se cree innecesario la existencia de tal estructura docente.

Como complemento de este decreto de disolución y creación reducida, se aprobó un nuevo reglamento siete días más tarde. Se trata de un sucinto documento de 32 artículos, poco estructurado y organizado internamente, del que repasaremos ahora sus puntos fundamentales.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”, *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 78.

⁴³⁶ Ibidem.

⁴³⁷ Ibidem.

- Director: nombrado por el gobierno entre los profesores de mayor antigüedad, se encargará tanto del funcionamiento administrativo como de los progresos artísticos de la institución. Los vientos políticos liberales que soplan en España deben ser los responsables de la significativa transformación que supone confiar la dirección a uno de los docentes de la escuela. Anteriormente, desde el abandono del primer director y profesor de canto Piermarini, la responsabilidad había recaído en un personaje ajeno al Conservatorio y vinculado con los poderes sociales de la época.

- Secretario-contador: nombrado por el Gobierno con las mismas funciones que tenía.

La disminución presupuestaria que acarrea la transformación política de 1868, afecta a la dotación del Conservatorio. En consecuencia, se reduce el personal no docente con la supresión de una inspectora de alumnas y el auxiliar del secretario.

b) Órganos colegiados: desaparece la Junta consultiva y la reunión de todo el personal docente, llamada ahora Junta de Profesores, asume parte de sus antiguas competencias, aumentando así sus funciones. El conjunto del profesorado puede participar más activamente en la marcha del centro.

c) Requisitos de ingreso: no se establecen límites de edad y desaparecen la posibilidad, existente en anteriores reglamentaciones, de periodos de observación previos a la matriculación. Como era de prever, no se encuentran en el reglamento vestigios de la necesidad de los certificados del párroco ni de autoridades locales sobre la moral y la fidelidad política de los aspirantes.

En cuanto a los conocimientos previos, se ha de saber leer, escribir correctamente y conocer las cuatro operaciones elementales de la aritmética. Para demostrarlo el alumno se someterá a un examen con tribunal. Para el acceso a la enseñanza de los instrumentos y de canto, es necesario superar una prueba de Solfeo.

d) Régimen de matriculación: se mantienen 30 plazas gratuitas y se autoriza a los profesores a intervenir en su distribución. Igualmente, se sigue permitiendo que la Escuela destine parte de sus fondos para conceder pensiones a los alumnos más destacados de Canto. Para acceder a estas subvenciones el director establece un programa, oída la Junta de Profesores.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: las restricciones económicas provocan una drástica reducción de las asignaturas y especialidades impartidas,

contando con una limitada plantilla de doce profesores. Así resulta que sólo se mantienen las enseñanzas de Solfeo, Canto, Instrumentos, Armonía y Composición. La lista de instrumentos se limita a incluir Piano, Violín, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Fagot, Clarinete y Oboe⁴³⁸. Tampoco se entra a establecer la organización del plan de estudios.

b) Organización de los tiempos lectivos: el curso se desarrolla del 1 de septiembre al 30 de junio, con clases diarias que concluyen “antes del anochecer”⁴³⁹. Todas las clases, menos las de Solfeo, han de ser individuales aunque no se menciona ni la duración ni la frecuencia de las mismas. No se habla de un número determinado de alumnos por profesor y desaparece la figura de alumno repetidor.

c) Titulaciones: se contempla la expedición de certificados de asistencia a los discípulos que concluyan el curso y no se examinen. No se habla de los títulos académicos ni de los honoríficos.

d) Régimen de exámenes: los exámenes anuales se efectúan a primeros de junio con tribunales formados por profesores del centro y personalidades artísticas nombradas por el Rector de la Universidad Central. Para optar a premio los alumnos han haber estado matriculado al menos un año en la asignatura aunque no hay establecido un límite de convocatorias. Se puede aspirar a dos premios que son:

- Primer premio: retribuido con una medalla de bronce.
- Segundo premio: que se materializa en un diploma o una obra clásica correspondiente a la asignatura por la que se haya examinado.

3. Profesorado

a) Categorías: la reducción de las asignaturas y especialidades conlleva la de la plantilla docente. Ésta quedará constituida por doce profesores y el resto pasará a la categoría de profesores excedentes, pudiendo ser nombrados Ayudantes, con la mitad de sueldo, si la clase es muy numerosa. La figura de Ayudante también está abierta a los antiguos profesores supernumerarios y a los premiados en certámenes públicos.

Como era tradicional, dependiendo de la asignatura, varían los sueldos de los profesores: desde los más elevados de Composición, Armonía y Canto, con asignación

⁴³⁸ Los doce profesores en plantilla se reparten así, según el Decreto de 15 de diciembre: dos de Solfeo, uno de Canto, dos de piano, uno encargado de las enseñanzas de Violín y Violoncello, otro de Contrabajo, Flauta, uno conjunto de Clarinete y Oboe, otro de Fagot, Armonía y Composición.

⁴³⁹ Ibidem, p. 79.

de 1.200 escudos, a los menos remunerados como los de los profesores de instrumentos de Viento y Contrabajo que percibían la mitad.

b) Requisitos de acceso: no se especifica nada al respecto.

Pese al fervor revolucionario que animaba a la sociedad española de entonces, la reforma que Ruiz Zorrilla realizó en el Conservatorio no fue recibida con unánime entusiasmo. En la prensa del momento, particularmente en la barcelonesa, aparecieron artículos contrarios al sentido de la reforma, con variados argumentos y retóricas.

“¿Ha creído el Sr. Zorrilla hacer algo útil a la nación suprimiendo y postergando profesores del ex-Real Conservatorio de Música y Declamación, cambiarle su antigua y propia denominación por *Escuela nacional de música*, y suprimir además las cátedras de declamación? ¿Tiene comparación las mezquinas economías de haber suprimido algunos sueldos con la importancia de un establecimiento útil, necesario, y hasta indispensable para el fomento del arte...?”⁴⁴⁰

“A él⁴⁴¹, que ha declarado la libertad de enseñanza, la de imprenta, la de asociación y la de teatros, sólo en el nombre le pedimos todos dé amplias y duraderas libertades a los vates y fomentadores del arte en nuestro país, y que se reponga el nuevo Conservatorio titulado *Escuela nacional de música*, volviendo a su estado primitivo, y a él todos aquellos ilustres compositores que más nombre han alcanzado en España.”⁴⁴²

La radical reducción del Conservatorio había de tener, naturalmente, sus enemigos y detractores.

Reglamento de la Escuela Nacional de Música de 2 de julio de 1871⁴⁴³

El reglamento de diciembre de 1868 era, a toda luces, desordenado e insuficiente hasta para un Establecimiento tan disminuido como el que se diseñó tras el triunfo

⁴⁴⁰ CANALS, E. de (1869): “Otra inconsideración del Ministerio de Fomento referente al Conservatorio de Música y Declamación”, *Correo de Teatros*, Barcelona, 23 de abril de 1869 citado en SALDONI, B. (1986): *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos españoles*, Madrid, Centro de Documentación Musical, tomo II, p. 332.

⁴⁴¹ Al ministro Ruiz Zorrilla.

⁴⁴² ARROYO y HERRERA, C. de (1869): “Petición justa al actual ministro de Fomento”, *Correo de Teatros*, Barcelona, 8 de junio de 1869 en SALDONI, B. (1986): ob. cit. , p. 334.

⁴⁴³ Se ha tomado el documento de “Reglamento de la Escuela Nacional de Música”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta José M. Ducazcal, p.83-91.

revolucionario. Era necesario dotar al Centro de un documento organizativo más útil y que, sin caer en reglamentarismos excesivos, impropios de un periodo tan profundamente liberal, permitiese el funcionamiento normal y ordenado de la nueva Escuela Nacional de Música. El Ministro encargado de paliar esta necesidad fue el mismo Manuel Ruiz Zorrilla que firmó la Reglamentación de 1868, en su segundo y breve mandato al frente del Ministerio de Fomento del Rey Amadeo.

A diferencia del anterior, el Reglamento de 1871 es sistemático y está racionalmente dispuesto en ocho capítulos de 42 artículos. En el lapso breve que media entre uno y otro documento, se ampliaron ligeramente las especialidades de la oferta educativa de la Escuela con la inclusión de Mímica aplicada al canto, Cornetín y Trompa. El número de profesores también creció con 15 numerarios y la suma de once auxiliares remunerados.

El nuevo Reglamento hace mención a un reglamento interior que habría de redactarse para resolver las incógnitas que éste no despeja⁴⁴⁴. No nos consta que en los treinta años de vigencia de esta disposición reglamentaria, que articula todo el devenir musical del conservatorio en el último cuarto del XIX, se aprobase dicho reglamento interior.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno

- Director: nombrado por el Gobierno entre los Catedráticos del establecimiento y sustituido en ausencia por el profesor más antiguo, se encarga de la administración general del centro, fijando horarios y proponiendo a la Junta de Profesores el nombramiento de Empleados y dependientes. Es el mediador ante el Ministerio al que rinde cuentas a través de una memoria anual.

- Secretario: nombrado por el Gobierno a propuesta del Director, se trata de un cargo que “deberá recaer en un artista”⁴⁴⁵ y acumula las obligaciones de Contador. Además es el responsable de la biblioteca de la Escuela que deberá estar a disposición de los profesores y el alumnado durante el tiempo de oficina.

La lista de Empleados y dependientes del centro incluye dos Inspectoras de alumnas, un Escribiente, un Afinador de pianos, un Conserje, un Portero y dos Mozos.

⁴⁴⁴ Se menciona en el artículo 21 sobre empleados, artículo 23 sobre las obligaciones de la Junta de Profesores (entre ellas, “la formación del reglamento interior”) y en el artículo 42 al tratar de los ejercicios de oposición.

⁴⁴⁵ Ibidem, capítulo IV, artículo 17

b) Órganos colegiados

- Junta de Profesores: formada por todos los profesores numerarios, bajo la presidencia del Director, es convocada por el mismo y se le conceden un buen número de competencias de relevancia. Además de servir como consejo de disciplina, la Junta de profesores se encarga de:

“1º. La formación de los presupuestos de la Escuela.

2º. La aprobación de cuentas.

3º. La formación del cuadro de asignaturas y de horas de clases.

4º. El nombramiento de Empleados y dependientes, a propuesta del Director, y la separación de aquellos, también a propuesta del Director o de una Comisión de su seno.

5º. La formación del Reglamento interior

6º. Nombrar los Jurados de examen y los de oposiciones a premios, a propuesta del Director.

7º. Nombrar a los Auxiliares que han de sustituir a los profesores en caso de vacante.

8º. Proponer al Gobierno para las plazas de Auxiliares.”⁴⁴⁶

c) Requisitos de ingreso: para matricularse como alumno de la Escuela Nacional de Música sólo hace falta un certificado de que se poseen los conocimientos que comprende la primera enseñanza. “En todas las clases de la Escuela podrán matricularse alumnos ambos sexos, pero asistirán a las lecciones a distintas horas cada sexo”⁴⁴⁷.

d) Régimen de matriculación: hay dos tipos diferentes de alumnos, los alumnos de la Escuela propiamente dichos y los que, sin recibir clase en el establecimiento, “incorporan o rehabilitan” sus estudios en ella⁴⁴⁸. La enseñanza es gratuita, pues los alumnos que no acrediten pobreza, sólo tiene que abonar 15 pesetas de derecho de matrícula y cinco de derecho a examen. Para los alumnos de canto se conceden pensiones, si lo merecen por “su aplicación, aprovechamiento y buenas dotes naturales”, por oposición ante un jurado de seis profesores⁴⁴⁹, presidido por el Director.

Los alumnos tiene la obligación de participar en las funciones que el establecimiento disponga y, en todo momento, obedecer al Director y Profesores.

⁴⁴⁶ Ibidem, capítulo VI, artículo 23

⁴⁴⁷ Ibidem, capítulo VII, artículo 29

⁴⁴⁸ De estos estudiantes, que en disposiciones posteriores se denominarán libres, se ocupa el artículo 34 que dice: “Podrán incorporar o rehabilitar sus estudios en la Escuela los que procedan de la enseñanza privada o de fuera de España, previo el examen oportuno igual al de los alumnos, y el pago de los derechos de exámenes y matrículas”.

⁴⁴⁹ Tres del centro y tres ajenos a él.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: en el artículo segundo del reglamento se enumeran las asignaturas que comprende la enseñanza en la escuela, que son: Composición, Armonía, Canto, Solfeo, Piano, Mímica aplicada al canto, Flauta, Clarinete, Oboe, Fagot, Violín, Violoncello, Contrabajo, Cornetín y Trompa.

Sin embargo se deja la puerta abierta a otras asignaturas ya que el artículo 13 señala que “el Director podrá encargar a los Auxiliares la enseñanza de alguna de las asignaturas no designadas en este Reglamento, pero que conceptúe de utilidad y provecho para el arte”⁴⁵⁰. Nada se señala sobre la duración de cada una de las asignaturas o de las que componen cada especialidad.

Como actividad nueva en el centro, el reglamento prevé que el Director establezca enseñanzas gratuitas nocturnas: “en horas compatibles con las de las clases menos acomodadas, con el fin de generalizar, en lo posible los elementos del arte musical y la música coral”⁴⁵¹. Los encargados de estas enseñanzas habían de ser profesores y auxiliares voluntarios que se verían gratificados con una recompensa especial no especificada.

b) Organización de los tiempos lectivos: el curso había de desarrollarse entre el 1 de Octubre y el 31 de Mayo, con clases diarias de dos horas de duración. Se especifica que la enseñanza “será individual en todas las asignaturas que lo requieran”⁴⁵².

El reglamento tiene la figura del alumno Repetidor al que se dispensa del pago de los derechos de matrícula y examen.

c) Titulaciones: sólo se menciona la existencia de un diploma de Maestro compositor para los alumnos que hubieran concluido los estudios de armonía y composición “con toda la extensión que se den en la Escuela”⁴⁵³, obteniendo los mayores premios.

El resto de los alumnos aspirarían a un certificado en el que se haría constar los premios obtenidos.

Como residuo de reglamentos anteriores, la segunda disposición general del reglamento aún recoge la posibilidad de conceder el título honorífico de Maestro

⁴⁵⁰ Ibidem, capítulo III, artículo 13

⁴⁵¹ Ibidem, disposición general 1º.

⁴⁵² Ibidem, capítulo primero, artículo 2º

⁴⁵³ Ibidem, capítulo VII, artículo 31

honorario de la Escuela de Música a los artistas distinguidos por sus obras, estudios o actividades en la enseñanza privada.

d) Régimen de exámenes: se establece con claridad la existencia de dos convocatorias anuales, la que se inicia el 1 de junio y la del 15 de septiembre. Tanto los alumnos que estudian en la escuela como los que viene a ella a incorporar sus estudios privados tiene las mismas fechas y jurados de examen.

Hay dos tipos de exámenes: los que podíamos llamar de curso, de los que no se da en el reglamento más noticia que su existencia, y los de oposición a premio. A los últimos se les confiere una gran importancia pues el Jurado está compuesto por seis profesores, la mitad de fuera de la casa, y presidido por el Director. La entrega de las medallas y accésit se prevé que se realice “con toda la solemnidad posible”⁴⁵⁴.

3. Profesorado

a) Categorías de profesorado: se distinguen dos tipos de profesores, entre el total de veintiséis previstos:

- Profesores de número: entre ellos se diferencian por la remuneración cobrando desde las 4.000 pesetas del profesor de Composición a las 1.500 de los de Contrabajo y Viento⁴⁵⁵.
- Profesores auxiliares: Tiene la remuneración más baja de todo el personal docente con asignaciones entre 1.000 y 750 pesetas. Son once en plantilla encargados de las clases de Mímica aplicada al canto, Oboe, Violoncello, Cornetín y Trompa. Los seis restantes “se distribuirán entre las demás enseñanzas por el Director de la Escuela, según las necesidades de la misma”⁴⁵⁶.

En caso de ausencia o enfermedad, el profesor está obligado por el reglamento a presentar un sustituto competente.

b) Requisitos de acceso: mientras que para ocupar las plazas de profesor auxiliar no se tiene que pasar por un examen sino que son nombrados directamente por el Gobierno⁴⁵⁷, los profesores de número han de someterse necesariamente a una

⁴⁵⁴ Ibidem, capítulo VIII, artículo 42

⁴⁵⁵ La lista del número de profesores por especialidad y sueldo es: 1 profesor de Composición gana 4.000; 1 Armonía 3.000; 1 Armonía 2.250; 2 Canto 3.000; 1 Canto 2.250; 2 Solfeo 2.000; 3 Piano 2.000; 1 Violín 2.000; 1 Contrabajo 1.500; 1 Flauta 1.500; 1 Clarinete 1.500 y 1 Fagot 1.500.

⁴⁵⁶ Ibidem, capítulo III, artículo 9º

⁴⁵⁷ En el artículo 12 del Capítulo tercero, se especifica que el nombramiento se produce “a propuesta de la Junta de Profesores, prefiriéndose para este cargo a los que hayan obtenido premios en la Escuela”.

oposición. Para este ejercicio la Junta de Profesores determinará en cada caso el programa “con el propósito de exigir siempre los últimos adelantos del arte”⁴⁵⁸.

No obstante, como aún existían profesores excedentes desde la nueva planta de 1857, la única disposición transitoria del reglamento señala que, hasta que desaparezcan, “todas las plazas de Profesores y Auxiliares se proveerán en los mismos en propiedad o en comisión, según la categoría de enseñanza”.

El reglamento aprobado en el reinado de Amadeo de Saboya tendrá una gran trascendencia y, a través de él, se organizarán las enseñanzas del establecimiento hasta el nuevo siglo; permitirá la expansión de las enseñanzas y la plantilla del centro, en sucesivas incorporaciones y reformas parciales, consolidándolo definitivamente. Con la revolución de 1868 se terminará la tradición inveterada de poner en cuestión cíclicamente la existencia de la institución y, en general, la intervención del Estado en la formación del músico. Los cambios sociales que empiezan a producirse, el consiguiente crecimiento de la demanda de formación musical y el fortalecimiento institucional que vivirá el centro durante la Restauración ahogarán las ideas contrarias a su existencia. Como se reconoce poco después de la reinstauración de la dinastía borbónica, la nueva disposición reglamentaria abre una situación diferente:

“...por fin en el Reglamento vigente publicado en 2 de Julio de 1871, se amplía el cuadro de las enseñanzas y se coloca al Profesorado de la Escuela en condiciones dignas y ventajosas; asimilándole en todos los derechos y prerrogativas con el Profesorado de Universidades e Institutos.”⁴⁵⁹

Apoyos

Pero la sensación de inestabilidad que vivía el Conservatorio, comprensible por haber estado tan cerca de la pura desaparición, aconsejaba llevar una política decidida de búsqueda de apoyos exteriores que defendiesen su causa. El principal sostén de primera hora fue, como desde el mismo establecimiento se reconocía, el escritor y político Adelardo López de Ayala. Las palabras de Saldoni eran concluyentes a este respecto:

⁴⁵⁸ Ibidem, capítulo III, artículo 12

⁴⁵⁹ *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, 1876, Imprenta J. Antonio García, p. XII-XIII.

“¿A quién se debe principalmente el que no se halle ya en el panteón de los suprimidos, formando fúnebre coro con los que no existen? Ustedes lo saben tan bien como yo, lo debemos casi exclusivamente al ilustre poeta, hoy día Ministro de Ultramar, el Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala, nuestro inolvidable, querido y digno Director que fue de este combatido colegio, que conociendo como nosotros la importancia de él, expuso con su elocuente, persuasiva y convincente palabra, al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, la imprescindible necesidad de su continuación, y en consecuencia, tiene aún vida, y quizá ya la tendrá también para más adelante. (...)”⁴⁶⁰

El hombre de letras sevillano (1828-1879), al igual que la mayoría de escritores coetáneos, era periodista y político activo. Tras sus comienzos como moderado, se convirtió pronto en revolucionario y liberal. Después de la revolución, llegó a ser tres veces Ministro de Ultramar y dos veces Presidente del Congreso de los Diputados. Aunque fuese ministro septembrino, no dudó en apoyar la reinstauración borbónica por lo que mantuvo su influencia política en la Restauración. Además del interés artístico que pudiera tener por el Conservatorio, Ayala estaba unido al establecimiento por la extraordinaria amistad que lo unía a Emilio Arrieta. “Todos los autores que han escrito sobre Ayala y Arrieta reconocen la unión existente entre ambos, afirmando Oteyza que “vivieron como hermanos durante mucho tiempo: el mismo techo les cubría, el mismo hogar les calentaba. Constituían una sola persona”.”⁴⁶¹

Pero, independientemente del patronazgo del hombre político, el Conservatorio pretendía extender su red de apoyos en otros niveles. Cuando se creó la Junta Consultiva de Instrucción Pública, que no incluía ningún representante musical en la misma, el Claustro reaccionó solicitando su inclusión, “siendo de suma necesidad el que figure en dicha corporación para sacar adelante los muchos intereses, tanto personales como materiales, que se rozan con dicho arte”.”⁴⁶²

Por otro lado, cuando el profesorado se queja de la masificación de las clases, la respuesta de la dirección, ocupada ahora por Arrieta, es contundente:

“...es preciso tener en cuenta que una de las grandes defensas que tiene la escuela para subsistir y salir victoriosa en ocasiones críticas, es el de apelar al gran

⁴⁶⁰ Acta del 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, libro 2º, años 1836-1868, archivo del RCSMM.

⁴⁶¹ CORTIZO, M. E. (1998): *Emilio Arrieta: De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Ediciones del ICCMU, p. 42.

⁴⁶² Acta de 21 de enero de 1872, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868-1900, archivo del RCSMM.

número de alumnos matriculados (...) si bien es un obstáculo para los buenos resultados artísticos es también una defensa del Establecimiento”⁴⁶³.

Se debe tener a la opinión pública a favor y, para ello, Arrieta llega a organizar veladas en beneficio de la Sociedad de Artistas y Escritores, ya que “hay de tener propicios a los individuos que figuran en dicha Sociedad por el valimiento e influencia que tienen por medio de los periódicos en donde escriben y las posiciones políticas que ocupan.”⁴⁶⁴

La política de búsqueda de apoyos se mostrará exitosa y, como ya vimos, el futuro del Conservatorio, se verá consolidado.

III.3.2. El devenir tranquilo de la Restauración

El arte no es un lujo, es una necesidad en la vida y el progreso de los pueblos va al compás de su desarrollo.

Marqués de Sardoal en el acto de entrega de premios del Conservatorio, 1883.

*Hoy día, toda joven medio decente
tiene su pianito correspondiente.
Mas para cada alumna, según mi cuenta,
hay cuatro profesores, si no hay cuarenta.(...)
¡Pobres de los artistas! Porque, a este paso,
muy fácilmente puede llegar el caso
de que inserte este anuncio cualquier maestro,
aunque en cuestión de solfa pase por diestro:
“Lección a domicilio.-Don Juan Pedales
da lección de piano por cinco reales
con aseo, elegancia y economía,
y si hay niños de pecho, también los cría.”*

Juan Pérez Zúñiga, ¡Bueno está el arte!, 1892.

⁴⁶³ Acta de 26 de mayo de 1872, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868-1900, archivo del RCSMM.

⁴⁶⁴ Acta de 2 de mayo de 1873, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868-1900, archivo del RCSMM.

La situación de desgobierno a la que había conducido al país la experiencia revolucionaria, hizo que muchos volvieran sus ojos a la dinastía borbónica buscando en ella la solución de la problemática coyuntura institucional. Como consecuencia y contraste con el sexenio anterior, el régimen nacido tras el pronunciamiento de Martínez Campos en Sagunto, buscaría a toda costa la anhelada continuidad y tranquilidad.

“La monarquía de la Restauración fue la estructura política más estable erigida por el liberalismo español del siglo XIX, aunque tal estabilidad se basaba en un valor en baja: el *ansia de vivir*, ese deseo de lograr una vida apacible tras la anarquía.”⁴⁶⁵

Sin embargo, el régimen de finales de 1874 no fue un retorno a la situación anterior a 1868. Paradójicamente, en más de un sentido “vino a ser más una continuación conservadora de la revolución de aquel año que una ruptura con ella.”⁴⁶⁶

La ideas fundadoras del régimen restaurador, inspiradas en el pragmatismo político de su mentor, Antonio Cánovas del Castillo, era tremendamente novedosa en su simplicidad; se trataba, como resume Fusi, de “crear un régimen de libertad y concordia, un sistema estable basado en un poder civil prestigioso, apoyado en partidos políticos sólidos y fuertes, capaces de alternar armónicamente en el gobierno; construir un Estado centralizado y bien estructurado con una Constitución abierta –de soberanía compartida entre la Corona y las Cortes-, donde la defensa de valores tradicionales como la familia, la religión y la propiedad fuese compatible con un cierto grado de intervencionismo del Estado a favor de las clases necesitadas.”⁴⁶⁷

Así, frente a la perenne querrela entorno al texto constitucional que había desgarrado España durante todo el XIX, el sistema canovista optó por una Constitución, la de 1876, que, aún fundándose en la moderada de 1845, permitiese la incorporación de los avances liberales de la de 1869, “una constitución monárquica que pudiera reunir a todos los españoles sin distinción alguna y en la que el estéril conflicto dogmático acerca de la naturaleza del régimen fuera sustituido por la coexistencia pacífica de los partidos”⁴⁶⁸. La flexibilidad del texto aprobado hizo que un amplio espectro político pudiese adoptarlo como propio y mantuviese su vigencia por un periodo de medio siglo.

En el mundo intelectual, con la Restauración se inicia lo que se ha venido a llamar Edad de Plata de la cultura española, que se extenderá hasta la Guerra Civil. Aunque los gobiernos conservadores hicieran grandes concesiones a la Iglesia en el

⁴⁶⁵ CARR, R (1992): ob. cit., p. 336.

⁴⁶⁶ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): ob. cit. p. 153

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 153-154.

⁴⁶⁸ CARR, R. (1992): ob. cit. , p. 336-337.

terreno educativo para granjearse el apoyo de esta institución decisiva, la dirección del mundo del arte y del pensamiento se mantuvo en manos de destacados liberales:

“... la hegemonía que la cultura que cabría llamar liberal tuvo en España a partir de 1876 (y hasta 1936), en parte debido al talante ideológico y moral de los hombres del régimen restaurado y al carácter abierto y plural de este último, creó un clima de tolerancia y libertad, de convivencia armónica y distensión que facilitó el desarrollo ordenado y normalizado de la propia política.”⁴⁶⁹

Aunque sea indudable “la continuidad existente, en el plano de las formas culturales”⁴⁷⁰, entre la época moderada y la de la Restauración, el clima de sosiego y libertad política propiciaron el nacimiento de nuevas experiencias intelectuales y la maduración de otras que, proviniendo de la tradición anterior, alcanzaron ahora su total desarrollo.

Conservatorio de Madrid: crecimiento y nuevo papel social

La Revolución de 1868 había reducido considerablemente la estructura del único centro de formación musical sostenido por el Estado pero, en contraste, había aumentado la presencia oficial del arte músico. Durante aquel periodo, por ejemplo, se creó la sección de Música en la Academia de San Fernando y, cuando se fundó la Academia de Roma, se contó desde el principio con becas de estudio para los alumnos de música más brillantes.

En los años de la Restauración, se vivirá un importante crecimiento del establecimiento y del papel que éste juegue en la sociedad. Bajo la dirección del conocido e influyente compositor Emilio Arrieta, el Conservatorio de Madrid adquirirá una dimensión y peso institucional que nunca había tenido anteriormente.

“En esta nueva etapa el prestigio de Arrieta contribuye a que el centro adquiera autoridad social. Sin embargo, toda la capacidad y talento del compositor se hubieran estrellado ante dificultades de carácter oficial que se oponían al desarrollo de la Escuela,

⁴⁶⁹ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): ob. cit. , p. 155.

⁴⁷⁰ JOVER, J. M. y GÓMEZ-FERRER, G. (2001): “Sociedad, civilización y cultura”, en *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid Areté, p. 414.

sin la valiente colaboración de Ayala, figura política de primer orden tanto en la etapa revolucionaria como en el inicio de la restauración borbónica.”⁴⁷¹

Las conquistas de este periodo son muy variadas: dignificación del papel del profesorado con la percepción de nuevos derechos económicos; mejora de las instalaciones del centro, inaugurando un nuevo y lujoso salón-teatro, contactos con centros europeos, particularmente con el Conservatorio de Bruselas, reanudación de las clases de Declamación en 1874 y creación de clases de conjunto, etc.

Sólo las distinciones institucionales que confirió la septembrina a la Música, son incapaces de explicar el rápido y fulgurante crecimiento del Conservatorio madrileño, llamado ahora Escuela Nacional de Música, desde los primeros años del régimen canovista. Se trata de toda una transformación del papel social de la música en la sociedad española de la que Sopeña nos apunta algunas claves:

“Hay una causa más honda que explica el magnífico crecimiento del número de matrículas en alumnos oficiales y libres. Con mucho retraso, la paz de la Restauración crea una burguesía tímidamente parecida a la europea. Esta burguesía que vive buscando, sobre todo la “seguridad”, necesita un suplemento de fácil aventura y ensueño, y lo encuentra en la vulgarización, en la “extensión” de los ideales románticos... (...) Pero hay una razón más sutil: ese romanticismo de la burguesía va unido a la “seguridad” y en los débiles comienzos de la emancipación de la mujer, el piano es romanticismo y es “carrera con título”, una de las pocas “salidas” permitidas a la mujer.”⁴⁷²

En consecuencia, el año 1875 se dobla el número de matrículas de alumnos existente en 1868: de 497 alumnos se alcanzan los 1058, entre oficiales y libres. Debemos tener en cuenta que, en el momento más brillante de matrículas del conservatorio isabelino, el año 1865, la cifra alcanzada fue de 646. Pero la cifra de 1875, no dejó de aumentar y así, para 1884, ya casi se ha vuelto a duplicar⁴⁷³.

El novedoso sistema de matrícula libre, implantado en aplicación de los principios ideológicos liberales de la revolución septembrina, también experimentará un aumento similar. No obstante, hasta el siglo XX, el número de alumnos libres no

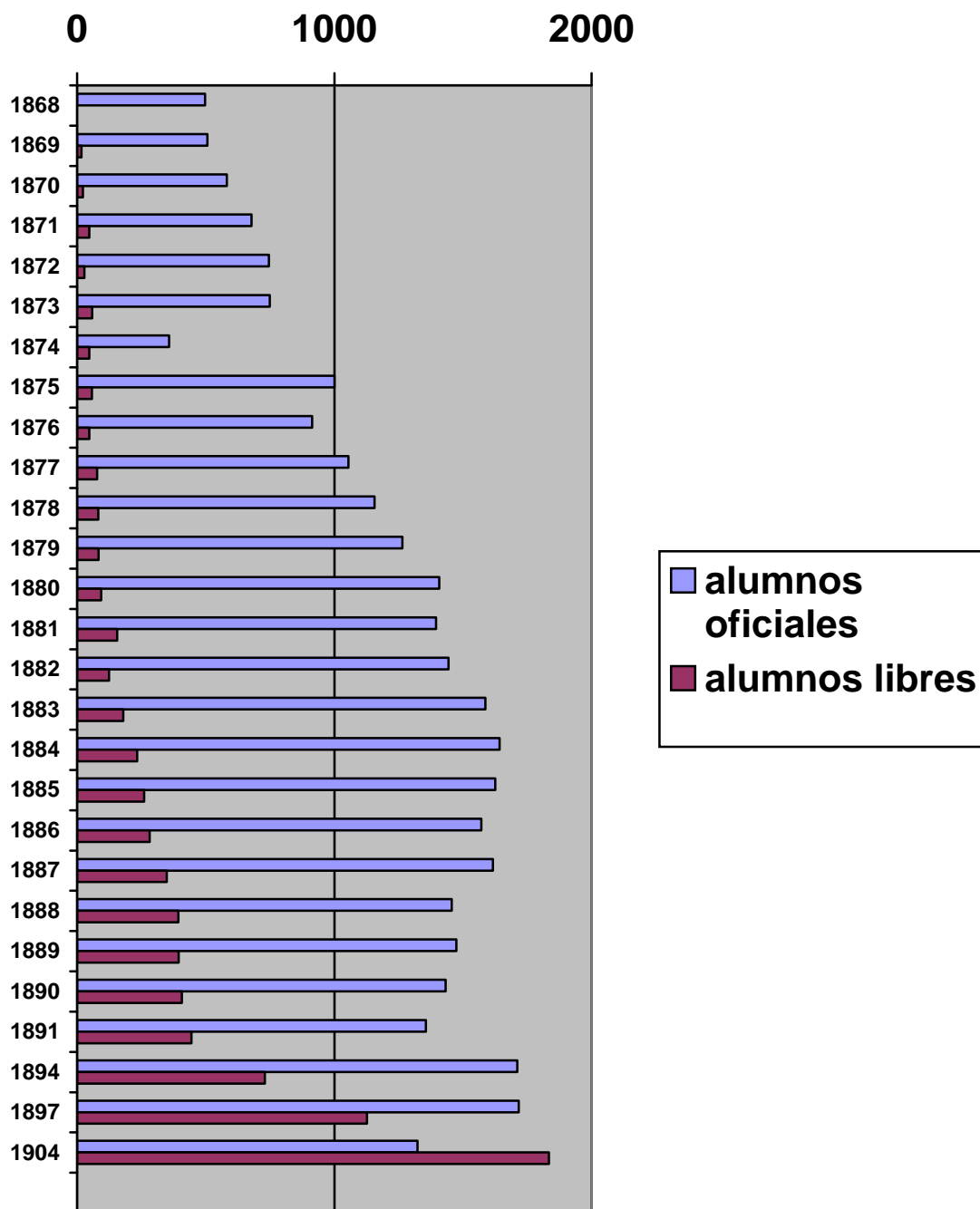
⁴⁷¹ CORTIZO, M. E. (1998): *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Ediciones del ICCMU, p. 436.

⁴⁷² SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, p. 72.

⁴⁷³ 1876 matriculados tanto oficial como libremente.

sobrepasará a los oficiales, ocasionando una de las polémicas más enconadas en el terreno de la educación musical.

• **Gráfica de alumnos oficiales y libres de la Revolución y la Restauración**⁴⁷⁴



⁴⁷⁴ Datos tomados de la *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1892, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 301. Los datos posteriores a 1891 los tomo de SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, p. 261-267, haciendo notar que, en los años en que hay datos de las dos fuentes, éstos no coinciden exactamente y se ha optado por tomar los de la Memoria.

El proceso de expansión y crecimiento era evidente a ojos de cualquier observador interesado y así es descrito por Saldoni, predecesor accidental de Arrieta en el puesto directivo y observador privilegiado de aquellos agitados días revolucionarios, en 1880:

“Cuando en Diciembre de 1868 nos remplazó en dicho destino o dirección que habíamos desempeñado interinamente durante seis meses, y por cierto en muy críticas circunstancias, habían quedado solamente unos *doce maestros* en dicho establecimiento, a causa del nuevo arreglo hecho por el gobierno de aquella época. Pues bien: Arrieta tuvo tal suerte y fino tacto, que hoy (abril de 1880) cuenta algo más de *cuarenta*, entre numerarios y auxiliares, con sueldo los primeros que jamás habían disfrutado los antecesores, gracias a haber trabajado con extraordinario interés y afán para que se les abonara los quinquenios establecidos por la ley de 1857, y que no se puso en práctica hasta 1873. Con respecto al plan de enseñanza, de exámenes, de concursos y de funciones, da tan felices resultados para los alumnos y gloria de los profesores, que de seguro no tiene nada que envidiar a los Conservatorios mejores y más acreditados del mundo musical. Y ¿qué diremos del lujosísimo y grandioso salón-teatro del mismo establecimiento, en donde se celebran las solemnidades artísticas? Nada absolutamente, pues es preciso verlo y admirarlo, por ser verdaderamente un salón regio, y que España puede vanagloriarse y enorgullecerse de que no haya otro igual en parte alguna, no sólo como desahogado y cómodo, sino también por su gran lujo de pinturas, dorados, adornos, molduras, candelabros, y, sobre todo, por la rica colección de retratos de los hombres más eminentes de todos los países en el arte de los ángeles... Todo esto que a vuelapluma y sin frases elegantes y pomposas relatamos, se debe en gran parte *a la iniciativa y ruegos de Arrieta*, que, gracias a esta circunstancia, y de haber hallado en el gobierno⁴⁷⁵ el apoyo necesario para poner en práctica la famosa y sorprendente restauración de su incendiado salón-teatro.”⁴⁷⁶

Así pues, Arrieta encontró apoyo ministerial para relanzar y fortalecer el establecimiento madrileño desde el inicio del periodo restaurador, en las personas del

⁴⁷⁵ Pero muy principalmente en los Excmos. Sres. Conde de Toreno, ministro de Fomento, y Sr. D. José de Cárdenas, director de Instrucción pública. *Nota a pie de página del mismo autor.*

⁴⁷⁶ SALDONI, B. (1986): ob. cit. , p. 266-267.

conde de Toreno⁴⁷⁷, ministro de Fomento y de su director general de Instrucción pública, José de Cárdenas⁴⁷⁸. Del mandato del de Toreno se ha dicho:

“El Ministerio del conde de Toreno, bajo la presidencia de Canovas y de Martínez Campos, es uno de los más largos del período de la Restauración (1875-1879): Es un período importante porque en él se esbozan los grandes problemas que la libertad de enseñanza, introducida por la revolución de 1868, planteará a las fuerzas políticas y sociales de la España canovista.”⁴⁷⁹

En poco tiempo las estructuras del viejo conservatorio quedaban superadas por la nueva afluencia de alumnos: el constante crecimiento de las matrículas obligó a solicitar en Julio de 1886, de la Dirección de Instrucción pública, que se suspendiera la inscripción para las enseñanzas de Solfeo y Piano por ser excesivo el número de estudiantes en estas enseñanzas, “petición que fue denegada.”⁴⁸⁰

La situación ha variado tanto, en tan poco tiempo, que Arrieta, en 1875, se atreve a afirmar ante el Claustro de profesores que, de trabajar los profesores con ahínco en el lucimiento de los ejercicios públicos, el Gobierno estaría dispuesto a conceder “hasta los más simples caprichos artísticos”⁴⁸¹. Un año más tarde, el director puede decir, contradiciendo la aseveración que había hecho poco tiempo antes sobre la necesidad de fortalecer la posición del centro con un gran número de alumnos, que, en la admisión de alumnos, “es llegado ya el caso de preferir la calidad a la cantidad”⁴⁸².

Se habla de la publicación de un nuevo reglamento que haga frente a la nueva realidad. Así, en la Memoria que presenta el centro a la Exposición de Filadelfia de 1876, podemos leer:

“No nos creemos autorizados a publicar aquí un nuevo Reglamento por hallarse en la actualidad pendiente de la aprobación superior. Contiene todo lo más esencial y

⁴⁷⁷ Conde de Toreno, Francisco de Borja Queipo de Llano (Madrid 1840- Madrid 1890), diputado por el partido moderado desde 1864, defendió la monarquía en los años revolucionarios desde *El Tiempo*; ocupó, en la Restauración, diferentes cargos políticos entre los que se cuenta el Ministerio de Fomento.

⁴⁷⁸ José de Cárdenas y Uriarte (Sevilla 1846- Madrid 1907) era miembro del partido liberal-conservador de Cánovas del Castillo: político, periodista y escritor, pertenecía a las Academias Bellas Artes y Ciencias morales y políticas. Estrenó el drama musical *Ledia* con música de Zubiarre (22 de abril de 1877) en el Teatro Real y escribió himnos de homenaje a los reyes con música de Arrieta. Organizó la representación española de la exposición de París y Filadelfia, ocupando muchos cargos políticos. Dirigió el diario alfonsino *El Tiempo* fundado por el conde de Toreno.

⁴⁷⁹ PUELLES BENÍTEZ, M. de (1999): *Educación en Ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos, p. 173.

⁴⁸⁰ Acta del 2 de octubre de 1892, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868-1900, archivo RCSMM.

⁴⁸¹ Acta de 7 de noviembre de 1875, ibidem. Subrayado procedente del acta original.

⁴⁸² Acta del 14 de septiembre de 1876, ibidem.

práctico de los anteriores y se atiende en él a satisfacer las necesidades artísticas más urgentes que se sienten en la Escuela.”⁴⁸³

Rastreando las actas de los claustros de aquellos años encontramos referencias al proyecto: por ejemplo, en febrero de 1877, el director propone que , para la reforma del Reglamento, se procure “dividir la enseñanza en fundamental y superior”⁴⁸⁴. Pero de este documento nunca aprobado, no quedan más vestigios.

Algunos años más tarde, a finales de 1881, el Gobierno consulta el parecer de los claustros de los diversos establecimientos de enseñanza para una reforma de educativa que pretende. El director de la Escuela Nacional de Música, enumera cinco modificaciones que cree convenientes para el centro:

1º. “Restringir la entrada de alumnos, exigiendo conocimientos de alguna importancia”⁴⁸⁵.

2º. Aumentar los derechos de matrícula”.

3º. Reducir el número excesivo de profesores auxiliares, repetidores y sustitutos⁴⁸⁶, fruto del elevado número de alumnos.

4º. Propone “que se creen clases de solfeo en todas las escuelas públicas de 1ª enseñanza, cuyos estudios pudieran incorporarse (previo examen) a esta Escuela”⁴⁸⁷.

5º. “cambiar el nombre de Escuela en el de Conservatorio”⁴⁸⁸

La decadencia física y enfermedad final de Emilio Arrieta, coincide con el agotamiento del modelo de Conservatorio que él había forjado. Las críticas que desde el mundo musical se lanzan sobre la institución arrecian: el Conservatorio de un Arrieta enfermo está a la defensiva. Coinciden curiosamente, en los años 90 del XIX, la lenta crisis de la Restauración, la del Conservatorio y el final de una generación política e intelectual. A la Escuela Nacional de Música se le acusaba de excesivo número de premios, crítica que podemos creer paralela a la que por caciquismo se hacía al régimen político y no formar artistas destacados, como al sistema canovista se le tachaba de fomentar la mediocridad. Después de un periodo de convalecencia, el director comparece en el claustro y recuerda, haciendo balance de todo un periodo:

⁴⁸³ *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, 1876, Imprenta J. Antonio García., p. VI.

⁴⁸⁴ Acta del 18 de febrero de 1877, *Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro*, libro 3º, años 1868-1900, archivo RCSMM.

⁴⁸⁵ Acta del 9 de octubre de 1881, *ibidem*.

⁴⁸⁶ Da la cifra total de 70.

⁴⁸⁷ Acta del 9 de octubre de 1881, *ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

“... como venía del Reino donde la verdad impera quería recordar las transformaciones sucesivas porque ha pasado la Escuela desde los decretos de Catalina y Zorrilla, que dejaron reducido a 12 el número de Profesores y en el que el de los alumnos matriculados no pasaban de 426. A este propósito, recordó el número de clases que se han repuesto, el aumento de Profesores y unificación de sueldos de los mismos, así como el constante crecimiento de las matrículas”⁴⁸⁹.

Cita el dato de que en el último curso se efectuaron 1300 matrículas personales y 1800 por asignaturas en la enseñanza oficial; 500 y 600 respectivamente en la privada. Sin embargo, los críticos que no se dejan convencer por estas realidades. Podían leerse frases como éstas en la prensa del momento:

“-El Conservatorio de Madrid deja mucho que desear./ - Está usted equivocado, amigo mío, y la prueba la tiene usted que de ese gran establecimiento han salido muchísimos artistas./ -Es verdad; tantos han salido, que no ha quedado ninguno dentro.”⁴⁹⁰

Incorporaciones

Pese a los intentos y proyectos que, desde Madrid, se habían lanzado para construir una red de formación musical nacional a partir del Conservatorio oficial, nada práctico se había conseguido. Sin embargo, las sociedades musicales locales y las autoridades políticas provinciales habían impulsado la creación de escuelas de música, de muy variado tipo, que trataban de cubrir las necesidades educativas de sus ciudades y regiones. Hay que recordar que la creación de estos institutos musicales fue alentada especialmente por las directrices liberales septembrinas.

Estas instituciones funcionaban independientemente, aún contando con el modelo de prestigio que significaba el Conservatorio madrileño. Al final del periodo de la Restauración, se produjo el primer intento de articular estos centros locales. Se trató de una fortuita y desordenada suma de circunstancias que dio como resultado una mal organizada red de centros relacionados, si bien muy ligeramente.

El origen, desarrollo y conflictos de este insatisfactorio modelo será el objeto de estudio de nuestro capítulo. Pese a todo, el que llamaremos sistema de Incorporaciones

⁴⁸⁹ Acta del 2 de octubre de 1892, *ibidem*.

⁴⁹⁰ “Murmuraciones”, *Crónica de la Música*, año II, n. 60, 13-XI-1879, p.3.

supone un avance en el camino para la constitución de una red nacional de formación musical.

Primera incorporación: Academia de Santa Cecilia de Cádiz

La Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, radicada en la ciudad de Cádiz, había sido fundada en 1859 y era uno de los centros de enseñanza musical más avanzados de toda España. Desde al menos 1866, venía recibiendo una subvención de la Diputación provincial de Cádiz, con el visto bueno y la aprobación del Gobierno Central.

El 21 de Mayo de 1892, Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia, escribe al director de la Escuela Nacional de Música, Emilio Arrieta, comunicándole una serie de reformas habidas en la institución educativo-musical y solicitándole ciertos privilegios que son calificados como incorporación. En la misiva explica que:

“Reorganizado el Instituto Provincial de música y declamación dependiente de esta Real Academia, y dispuesta su Junta Directiva a introducir en él todas aquellas reformas y mejoras que tiendan al perfeccionamiento de la enseñanza, y así procurarle todos aquellos beneficios y privilegios que sean posibles para sus numerosos alumnos, ha acordado por unanimidad que el plan de estudios por el que se ha de regir en adelante, sea el mismo aprobado para la Escuela Nacional de música y declamación, ciñéndose estrictamente a cuanto en el mismo se determina y adoptando las obras declaradas de texto por ese Superior Centro.”⁴⁹¹

En contraprestación, se esperaba de la Escuela de Madrid la concesión de los siguientes privilegios para los alumnos del centro gaditano:

1.- Derecho a aprobar en la Escuela de Madrid, en un solo ejercicio, independientemente del número de años que dentro de una misma enseñanza se quisiesen cursar, los estudios realizados en la Academia de Santa Cecilia. Este examen debía realizarse en la época reglamentariamente prevista para los alumnos libres, previo

⁴⁹¹ “D. Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia = Instituto Provincial de Música y Declamación de Cádiz, pide la validez de los estudios que se hagan en dicho Centro, previo examen que habrán de sufrir los alumnos en esta Escuela, etc.”, archivo del RCSMM, legajo 30-26.

el pago de los correspondientes derechos. Se trataba, en definitiva, de un trato preferente a la hora de oficializar los estudios a través de las ya establecidas matrículas libres.

2.- El privilegio, para los alumnos que hubiesen obtenido el primer premio de la Real Academia ceciliana, en cualquiera asignatura, de poder aspirar al primer premio de ese Conservatorio mediante el examen previo de los años aprobados y matriculándose sólo durante un curso en la Escuela madrileña⁴⁹².

“Treinta y dos años de existencia y una historia brillante de los resultados obtenidos, animan a esta Real Academia a solicitar de V. E. esas concesiones que en nada se separan de lo preceptuado en los reglamentos de ese Centro oficial, segura de que el reconocido celo, y acreditado amor de V. E. por la enseñanza de un arte que ha sabido colocar con sus talentos y energías, a gran altura en España, ha de facilitar los medios para satisfacer las justas aspiraciones de esta Junta Directiva, contribuyendo así, de manera eficacísima a la vida, prosperidad y desarrollo de un establecimiento docente que tan útiles servicios presta a Cádiz y su provincia.”⁴⁹³

Con fecha de 25 de mayo de 1892, tan sólo cuatro días después de presentada la solicitud gaditana, Arrieta responde positivamente aceptando en todos sus términos la propuesta que le acaba de ser presentada. Esta celeridad nos lleva a pensar que el asunto había sido ya discutido y acordado de antemano.

En una carta fechada el 23 de junio de 1892 en Cádiz, en la que el director de la Academia solicita información de las piezas obligadas al secretario de la Escuela de Madrid y agradece el privilegio concedido de la incorporación, leemos: “dé un cariñoso saludo a mi querido Maestro D. Emilio Arrieta y sepa que el más inepto de sus discípulos, sólo desea una ocasión en que poder mostrarle su reconocimiento”⁴⁹⁴.

La epístola parece firmada⁴⁹⁵ por Enrique Brocá, que puede tratarse del compositor y clarinetista nacido en Madrid en 1843. Estudió en el Conservatorio de Madrid entre 1855 y 1861, cuando acabó Composición con Medalla de Oro. La reseña biográfica que nos ofrece Casares Rodicio⁴⁹⁶, le pierde la pista en los años 70 en los que desaparece de la vida compositiva madrileña y se desconoce la fecha de su fallecimiento. Podemos suponer que dejó la capital para ocupar la dirección del centro

⁴⁹² Recordemos que los alumnos libres no tenían derecho de participación en los concursos para premio.

⁴⁹³ “D. Rafael de la Viesca (...), pide”, archivo del RCSMM, legajo 30-26.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ La firma no es totalmente legible.

⁴⁹⁶ CASARES RODICIO, E. (1999): “Brocá Rodríguez, Enrique Alejandro”, *DMEH*, Madrid.

gaditano y que, como antiguo alumno del Conservatorio madrileño, fue el vínculo que posibilitó la negociación y acuerdo de incorporación.

A partir de su incorporación y, contrariamente de lo que ocurrirá con otros centro que con posterioridad obtendrán tal privilegio, se conserva en el archivo del RCSMM alguna documentación cruzada entre la secretaria de ambos centros interesándose por programas, matrículas extraordinarias de Enero, métodos o piezas de concurso obligadas.

Más incorporaciones: Sevilla, Málaga, Santiago y San Sebastián

La concesión hecha a Cádiz no pasó inadvertida a otros centros de formación musical, en primer lugar, a los que se encontraban en la misma zona geográfica. En los años siguientes, se solicitaron y concedieron cinco nuevas incorporaciones con exactamente las mismas condiciones, y los mismos privilegios, que se establecieron en el primer caso.

La peculiaridad del proceso gaditano consistió en que se desarrolló, aparentemente, aparte de la autoridad ministerial: fue un intercambio de razones e intereses entre la Escuela Nacional y la Academia gaditana, a espaldas de las instancias de decisión política del Estado.

Sin embargo, la solicitud de incorporación de la Academia de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla se presentó a la Dirección general de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento. Con fecha de 17 de julio de 1893, desde la Dirección general se manda una comunicación al Conservatorio de Madrid recavando información sobre un proceso de incorporación que desconoce:

“No encontramos en este Negociado antecedente alguno que nos sirva de patrón para conceder a las Sociedad económica de amigos del país de Sevilla la incorporación que solicita de su Academia de Música.

Como esa escuela dice en su informe que esta concesión se hizo ya a la Academia de Santa Cecilia de Cádiz ruego a V. que me remita copia de los antecedentes que sobre el particular existan ahí para conceder la petición en igual forma que se hiciera anteriormente.”⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ “La Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, pide el Reglamento y programas de esta Escuela, etc., etc.”, archivo del RCSMM, legajo 31-2.

El 2 de septiembre de 1893, el presidente de la Sociedad Económica Sevillana agradece la incorporación y solicita información de planes de estudio y programas.

Pero en Sevilla existían dos centros privados de educación musical en competencia y, el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, no quiso quedarse sin el galardón concedido a su rival, la Academia de la Económica. Presentó la solicitud el 20 de noviembre de 1893, que fue informada positivamente por el director del Conservatorio el 19 de diciembre del mismo año. El 22 de enero del año siguiente, el Director general de Instrucción pública comunica al de la Escuela Nacional la concesión de la gracia solicitada⁴⁹⁸.

El procedimiento fue igual y extraordinariamente veloz para la Sociedad Filarmónica de Málaga⁴⁹⁹: solicitud de 6 de marzo de 1894, informe favorable del Director de la Escuela del 10 y aprobación por el Director general de Instrucción pública el 11... en cinco días se había logrado el objetivo. Contamos con una sucinta descripción del proceso, realizada algunos años más tarde, el 21 de febrero de 1902, desde la propia Sociedad Filarmónica, que arroja luz sobre el origen de la propuesta:

“La Sociedad Filarmónica, fundada el año 1868 con el loable propósito de difundir la afición al bello arte de la Música, tomó como base de su deseo, no sólo la celebración de amenos e interesantes conciertos, sino la creación de una Escuela musical donde obtuvieran esmerada educación cuantos quisieran nutrirse con las enseñanzas de un arte tan culto (...)

El año 1894, y por iniciativa del entonces Director general de Instrucción pública Don Eduardo Vincenti (que nos honró visitándonos) recibimos el oficio por el que quedaba nuestro conservatorio incorporado a la Escuela Nacional de Música (...)⁵⁰⁰

Muy rápido, aunque menos acelerado, fue también la resolución de la solicitud de incorporación del Conservatorio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago⁵⁰¹: solicitud de 22 de octubre de 1894, informe favorable del Director de la

⁴⁹⁸ “Informe puesto al margen de la instancia promovida en la Dirección gral. de Instrucción pública por la “Sociedad Filarmónica Sevillana” en solicitud de que se le conceda la incorporación a esta Escuela”, archivo del RCSMM, legajo 31-25.

⁴⁹⁹ “La Dirección gral. de Instrucción pública, concede a la “Sociedad Filarmónica de Málaga”, la incorporación de los estudios de sus alumnos en esta Escuela, previo exámenes de los mismos, etc.,etc.”, archivo del RCSMM, legajo 31-35.

⁵⁰⁰ Archivo del RCSMM, “Ordenes gcales. Curso de 1901 a 1902. Entrada”, sin inventariar.

⁵⁰¹ “La Dirección de esta Escuela devuelve a la Dirección general de Instrucción pública la instancia informada de la “Sociedad Económica de Amigos del País” de la Ciudad de Santiago”, archivo del RCSMM, legajo 31-71.

Escuela⁵⁰² del 3 de noviembre y aprobación por el Director general de Instrucción pública, el 7.

La última concesión de incorporación se produjo a beneficio de la Academia de Música de San Sebastián, con fecha de 6 de Septiembre de 1902⁵⁰³.

Limitaciones de un sistema

El sistema establecido con la incorporación de la Academia de Santa Cecilia de Cádiz puede calificarse de inarticulado y escaso: inarticulado porque no se basa en ningún plan previo y no cuenta con ningún tipo de base legal que lo sostenga, sólo un acuerdo entre dos centros de enseñanza que se hace extensivo a otros; escaso porque los privilegios se van a mostrar insuficientes y la obligación teórica de hacer concordar los sistemas de enseñanza provinciales con el de Madrid, no tenía otro acicate ni control que la buena voluntad de las autoridades educativo-musicales locales.

Así quedaba sobre todo como una distinción honorífica para ciertas escuelas musicales locales que, eso sí, siempre se presentaban y anunciaban como “incorporadas a la Escuela Nacional de Música de Madrid”, tomando de este modo algo de su brillo. Pero incluso en el terreno protocolario-honorífico, el sistema causaba insatisfacciones: tras la incorporación de la Sociedad Filarmónica de Málaga, su directiva pregunta a la Escuela si pueden usar los distintivos propios del centro madrileño. El director Arrieta responde que la medalla del Conservatorio es “exclusivo derecho de los Profesores de la misma”,⁵⁰⁴.

Aparte de estas cuestiones anecdóticas, era evidente que las incorporaciones no cubrían las principales necesidades locales: la situación económica y la desarticulación geográfica del país ponían muchas dificultades para la oficialización centralizada de los estudios de música de toda España. Sobre todo, teniendo en cuenta que la mayor parte

⁵⁰² En este caso, jubilado ya Arrieta, con un nuevo director, Jesús de Monasterio, los términos del informe fueron muy diferentes a los burocráticos habituales. Así, pide al director de Instrucción Pública: “sea intérprete, cerca del presidente de dicha Sociedad, de la satisfacción con que he visto el cuadro de las enseñanzas musicales, así como el crecido número de alumnos que a ellas concurren; prueba evidente de la cultura que distingue a los hijos de Galicia, en general y que sería de desear ver imitada en todas las demás regiones de España” en “La Dirección de esta Escuela...”, archivo del RCSMM, legajo 31-71.

⁵⁰³ En el archivo del RCSMM no hemos encontrado documentación de este proceso, nada más que la referencia de la fecha en un listado de incorporaciones anterior.

⁵⁰⁴ “La Dirección gral. de Instrucción pública, concede a la “Sociedad Filarmónica de Málaga”, la incorporación de los estudios de sus alumnos en esta Escuela, previo exámenes de los mismos, etc.,etc.”, archivo del RCSMM, legajo 31-35.

de los alumnos de escuelas musicales provinciales eran mujeres con las complicaciones morales y logísticas que su desplazamiento, en aquel momento, suponía.

En este sentido, resulta muy ilustrativo repasar el expediente elevado al Ministerio por Cayetana García-Barros Pena y Concepción Vázquez Coello⁵⁰⁵, alumnas de música de la escuela de Santiago, en el año 1900. Ambas, hijas de familias humildes, recibían pensión de la Fundación de D. Manuel Ventura Figueroa para estudiar música en la escuela incorporada gallega. Sin embargo, como cuentan en su escrito al Ministro, le fue retenida la beca “por determinar la citada R. O. de incorporación que los cursos aprobados por las pensionistas carecen, en el terreno legal, de la validez propia y suficiente que acredite, oficialmente, la aprobación, mientras tanto las alumnas de la Escuela de Música de la Económica no sufran un último y único ejercicio de examen en la Escuela Nacional de Música”⁵⁰⁶.

La opción de revalidar los cursos en Madrid eran, para estas muchachas, inconveniente económica y moralmente: examinarse año tras año suponía un importe superior a lo que recibían de la pensión de estudios; superar todas las asignaturas al final de sus estudios en Santiago, significaba no poder optar a la beca hasta la finalización del proceso seis o siete años después. En cuanto a las razones morales, son fácilmente entendibles:

“...las familias respectivas a que pertenecemos (caso de que se nos exigiese tener que cursar nuestros estudios en la Escuela Nacional) son numerosas y el importe de la pensión no llegaría ni con mucho para sostenerlas en una población en que la vida se hace cara, no quedaría más solución que la de enviar a la Corte jóvenes sin más amparo ni protección que la de la providencia.

V. E. comprenderá que hijas de familias colocadas en tan triste situación podrían ser víctimas de la desmoralización que por desgracia hoy en los grandes centros de población existen.”⁵⁰⁷

Por ello, solicitan que en los exámenes que se realicen en la escuela gallega, sean presididos por un delegado ministerial⁵⁰⁸ que, con su participación y presencia, les confiera carácter oficial.

⁵⁰⁵ ”Escuela de Música de Santiago (Coruña) 1900”, en el AGA, Educ. y C., legajo 6531, n. 9.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ Profesor del Conservatorio, Rector de la Universidad de Santiago o Profesor de la Escuela de Bellas Artes de La Coruña.

Junto con la solicitud de las pensionadas gallegas, figura una carta de llamado Juez Protector, responsable de la Fundación, escrita a instancias de las alumnas pensionadas y de la Sociedad Económica de Santiago, en la que se suma a la tesis de las demandantes y solicita que se acceda a sus pretensiones. Razona a favor de la solicitud presentada teniendo en cuenta la calidad de la escuela y su acomodación con lo establecido en Madrid. También añade, como apoyo a sus ideas:

“... la aprobación académica de tales estudios, a diferencia de otros que el Estado sostiene en sus Establecimientos, no otorga a los que lo obtienen ningún privilegio profesional, sin que tenga tal aprobación otro valor práctico más que una presunción de suficiencia.”⁵⁰⁹ Es decir, no teniendo el título validez real, no es necesario ser tan estricto en su expedición.

El director del Conservatorio, a la sazón Jimeno de Lerma, informa la solicitud de las alumnas y la carta del Juez Protector negativamente. En su opinión, no se puede prescindir de los exámenes en el Conservatorio de Madrid, es un “acto indispensable, si no se ha de renunciar del todo a una inspección que es única garantía de la enseñanza oficial del arte músico en España”⁵¹⁰. Tal y como se había organizado el sistema de incorporaciones, sin ningún control del Estado, no se debía avanzar ni un paso más por el camino de la oficialización de los estudios provinciales.

En muy pocos años, cuando pasó la novedad de las primeras incorporaciones, el sistema languidecía agotado por su falta de unidad y relación entre los centros de la periferia y el único Conservatorio sostenido por el Estado. Así, es muy sintomático que al recuperar el centro de Madrid su denominación de Conservatorio y recibir una comunicación de la Sociedad Filarmónica de Málaga consultando si podía usar la nueva denominación de “incorporada al Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”, el Comisario del centro capitalino, Tomás Bretón, responde que:

“Recibida en este Conservatorio su atenta comunicación (...), cumple a esta Comisaría manifestar a esa Sociedad Filarmónica haberse enterado con satisfacción del próspero estado de la misma, debido no a la protección oficial, sino al noble desinterés de cuantos de ella forman parte..... .

⁵⁰⁹ “Escuela de Música de Santiago (Coruña) 1900”, en el AGA, Educ. y C., legajo 6531, n. 9.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

Agradece la Comisaría las lisonjeras frases que esa Sociedad le expresa y se congratula de que parezca incorporada a este centro oficial, adoptando su plan y programa de enseñanza.”⁵¹¹

Del contenido y el tono de estas líneas, se desprende la absoluta ignorancia de la situación del centro incorporado y de la incorporación misma. El sistema no daba más de sí y será el mismo Bretón el que compondrá un nuevo procedimiento para la extensión nacional de un sistema de educación musical en el siglo XX.

RECAPITULACIÓN

III.3. Revolución y Restauración

Frente a un modelo de intervención estatal en la formación del músico establecido por la fundación del Conservatorio fernandino, a partir de la Revolución de 1868, se pondrán las bases para una relación diferente entre la administración y la transmisión del saber musical, la semilla del sistema educativo-musical nacional del siglo XX.

La revolución septembrina significó la culminación democrática de los ideales liberales de todo el XIX español y, en consecuencia, hizo solemne proclamación de las libertades individuales. En lo que a nosotros nos interesa, se llevó a cabo una detallada descripción de los derechos educativos, un decidido impulso en contra de la intervención estatal en este terreno y, en contrapartida, una ciega confianza en la iniciativa individual. Por su particular trascendencia en la educación musical profesional, debemos destacar tres ejes del pensamiento educativo revolucionario:

1) Prioridad a la enseñanza privada: la aspiración final es la desaparición de la enseñanza pública, mantenida momentáneamente como mal menor. En contraste, se apoyan y animan las iniciativas educativas de los ayuntamientos y las diputaciones provinciales, instancias de poder más democráticas y cercanas al ciudadano.

2) Libertad del profesorado: se reconoce el derecho al trabajo del docente, independientemente de su titulación, e, incluso, se abre la posibilidad de que imparta sus lecciones en centros públicos sin pertenecer a ellos, solamente con una autorización administrativa.

⁵¹¹ Archivo del RCSMM, “Ordenes gales. Curso de 1901 a 1902. Salida”, sin inventariar.

3) Exámenes libres: como apoyo a la enseñanza particular, se permite que los alumnos de ésta consigan los títulos oficiales, expedidos por los centro dependientes del Estado, realizando sólo los exámenes. Esta medida tendrá un espléndido futuro en la práctica y expansión de la educación musical en España.

Pese a lo breve y tumultuoso de la experiencia revolucionaria, las proclamadas conquistas liberales permanecerán, con un mayor o menor grado de sinceridad, en las bases ideológicas de la Restauración, como herencia a la que ya no se podía renunciar.

En coherencia con los principios generales planteados, los primeros gobiernos revolucionarios tuvieron al tentación de cerrar las puertas del Conservatorio. Desde la institución se buscaron los apoyos y se produjeron las movilizaciones necesarias para que esta resolución no se llevara a cabo. Sin embargo, el centro fue radicalmente transformado y reducido. El Reglamento de diciembre de 1868, sucinto y poco estructurado, supuso el adelgazamiento de la plantilla a sólo 12 profesores y el cambio de denominación: a partir de entonces, hasta el siglo XX, el Conservatorio pasaría a denominarse Escuela Nacional de Música. En contrapartida, la nueva disposición reglamentaria concedía una independencia y un funcionamiento democrático al centro del que nunca había disfrutado.

Pronto se demostró que el reglamento revolucionario de 1868 no era práctico y se aprobó otro, en julio de 1871. Éste último, más útil y preciso, ampliaba la plantilla y el número de especialidades, e incluía por primera vez referencias a los alumnos libres. El Reglamento de 1871, con el visto bueno del fugaz rey Amadeo I, permanecerá como principio organizativo del centro hasta el siglo XX, permitiéndole la gran expansión que habría de experimentar durante las décadas posteriores.

En el periodo revolucionario accedió a la dirección del centro Emilio Arrieta que, con su política de búsqueda de apoyos para el establecimiento y sus prestigio social, consiguió dar estabilidad a la institución. La sociedad española, fruto también de su propia evolución, no volverá a poner en cuestión la necesidad de la intervención pública en la formación musical.

La Restauración fue, desde muchos puntos de vista, la continuación conservadora de los principios generales del 68; en ella, las minorías liberales mantendrían su primacía, inaugurando lo que se ha dado en llamar Edad de Plata de la cultura española. En estos años, el papel que el Conservatorio estatal jugó en la sociedad española fue creciente. Consecuentemente, con el apoyo de la administración, aumentó

el número de los profesores en su plantilla, mejoró sus instalaciones, estableció contactos con centros similares europeos y vio cómo se incrementaba extraordinariamente el número de alumnos: en 1875 se dobló la matrícula registrada en 1868; en 1884, las cifras volvería casi a duplicarse; en 1886 hubo de solicitarse del gobierno una suspensión de la matrícula en algunas asignaturas que no se concedió. Para afrontar este cambio de las condiciones del centro, se proyectaron diferentes disposiciones reglamentarias, más adaptadas a la nueva realidad, que no pudieron salir adelante. Los años finales de la Restauración coincidieron con un importante incremento de las críticas del mundo musical al establecimiento: el modelo de conservatorio restauracionista, el modelo de Arrieta, daba síntomas de agotamiento.

En los años inmediatamente anteriores al Desastre, se desarrolló el que podemos calificar de Sistema de Incorporaciones: primer intento, desorganizado y casual, de crear una red nacional de centros vinculados, de alguna manera, a la autoridad estatal; el embrión más primitivo de un sistema nacional de conservatorios. Finalmente, pese a ciertos proyectos que en este sentido vimos redactados desde la capital, habrían de ser los impulsos locales, alentados por la política septembrina, los que pondrían en marcha este deficiente sistema.

La iniciativa surgió de la Escuela de Música de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia, con sede en Cádiz, una de las instituciones privadas españolas con más prestigio en educación musical. Fundada en 1859, desde 1866 venía recibiendo una subvención de las autoridades provinciales. En mayo de 1892, solicitó de la dirección del Conservatorio de Madrid la concesión para su alumnado de dos privilegios a los que calificaba de incorporación de estudios:

1) Trato preferente en los exámenes libres: los alumnos gaditanos podrían revalidar todos los cursos aprobados en su Academia de una determinada materia, en un solo examen.

2) Privilegio de participación en los concursos a premios: diferenciándose de los demás alumnos libres, los estudiantes provenientes de la Academia de Santa Cecilia tendrían derecho a participar en los concursos a premio, tras un año de matrícula en Madrid.

En contrapartida, el centro gaditano se comprometía a organizar sus estudios a partir de los reglamentos y hábitos del establecimiento madrileño. Arrieta concedió lo que se solicitaba gracias, quizás, a su buena relación con el director musical de la escuela, Enrique Brocá.

La incorporación de Cádiz no pasó desapercibida para otras escuelas musicales. Sin embargo, éstas, en vez de dirigir sus solicitudes directamente al Conservatorio, las presentaron ante la administración educativa central, ajena hasta al momento a este proceso. Tras recabar información, el Ministerio de Fomento fue concediendo incorporaciones a las escuelas que lo solicitaron: en 1893, a la Academia de Música de la Sociedad Económica Sevillana y al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica, también de Sevilla; en 1894, al Conservatorio de la Sociedad Filarmónica de Málaga y al de Santiago de Compostela; en 1902, al de San Sebastián.

De esta manera, sin plan previo, sin base legal, sin controles efectivos por parte del Estado y con escasos privilegios, se construyó una red de seis centros de formación musical incorporados al Conservatorio estatal. Se trataba, antes que nada, de una distinción honorífica sin demasiado significado real. Pronto se demostró lo insatisfactorio del sistema: dada la situación económica del país y su desarticulación geográfica, la centralización educativo-musical absoluta era muy dificultosa; avanzar, como se solicitó, en las concesiones de responsabilidad a las escuelas incorporadas era imposible por la misma desarticulación del modelo. El Sistema de Incorporaciones caería inmediatamente en el olvido.

III.4. REGENERACIÓN

Si tuviéramos una idea clara y exacta de lo que hemos sido, si conociéramos nuestra historia sin leyenda ni ficciones, no sólo en periodos anormales, sino en el periodo normal de la vida, podríamos comprender fácilmente lo que podemos ser.

Pío Baroja, El tablado del Arlequín, 1904

Del rebusqueo, en efecto, arcaico emprendido por media docena de aficionados a estudiar la historia de la música española en los papeles viejos de los archivos de conventos e iglesias, y en las bibliotecas, salió primero un conocimiento más completo y detallado de lo que fue el arte musical español en los pasados tiempos; esas noticias que primero enriquecían el caudal de erudición histórica, se convirtieron en ejemplos prácticos que establecieron una corriente de enseñanza entre los que vivieron en las diversas épocas pasadas y los que hoy se dedican al cultivo práctico de la música.

Luis Villalba Muñoz, El renacimiento musical español, 1909

La crisis finisecular que se dio en la mayor parte de las naciones europeas, fruto de la puesta en cuestión del positivismo y mentalidad decimonónica, tuvo una peculiar expresión en España. La difusión de las doctrinas irracionistas y las estéticas simbolistas coincidieron con una crisis política y nacional de amplia repercusión: en un periodo en que las grandes naciones europeas vivían un feroz nacionalismo imperial, que las hacía colonizar amplias zonas fuera del continente, España liquidaba los restos de su glorioso pasado en un ambiente general de atonía y desinterés. La salud y la realidad misma de un proyecto nacional español estaban en cuestión y nuevos grupos intelectuales y políticos surgían para auscultar y revitalizar las energías de un país adormecido.

Ampliamente aceptada por la historiografía, llamamos España regeneracionista a la realidad nacional de los primeros años del siglo en que el sistema liberal-canovista trata de ponerse al día, enfrentándose a sus propias contradicciones, en medio de una ruidosa puesta en cuestión de sus bases estructurales, ideológicas y sociales.

En sentido estricto, el término regeneracionista, como señala Lázaro Carreter, tendría una aplicación más restringida:

“Así llamamos a un grupo de escritores (Costa, Picabea, Mallada, Isern...) que se proponen “regenerar” al país; es decir, analizar “los males de la patria” y encontrarles

remedio. Por su edad, son de la generación de un Galdós. Proceden de la clase media y su ideología se caracteriza por un reformismo pequeño-burgués. Coinciden en criticar el sistema de la Restauración (caciquismo, parlamentarismo, partidos turnantes...) y en proponer reformas desde arriba.”⁵¹²

Pero fuera de este grupo de iniciadores, existe una realidad muy general, amplia y variada que busca soluciones a los “males de la patria” desde diferentes tendencias ideológicas.

“Al principiar el siglo, la regeneración era un tema acerca del que todos escribían ensayos, desde el cardenal-arzobispo de Valladolid hasta Blasco Ibáñez, el novelista republicano, desde profesores a poetas, desde los herederos de la tradición serena de Jovellanos hasta los charlatanes políticos, desde los nacionalistas catalanes hasta los patriotas castellanos.”⁵¹³

Las distintas generaciones y grupos intelectuales que coexisten en la España del temprano siglo XX, dieron respuestas diferentes a las cuestiones planteadas. No se puede resumir aquí los matices y finuras de las doctrinas emitidas por la nueva intelectualidad pero podemos señalar que, en aquel debate, se combinaron, en diferentes proporciones, dos ideas básicas: casticismo y europeísmo. Ambos conceptos no son necesariamente excluyentes y ponen el acento bien en la introversión, la búsqueda del camino nacional en la propia tradición, en los mimbres fundacionales de la conciencia española; bien en la extroversión, en la influencia benéfica de los aires e ideas foráneas.

Siguiendo esta idea, podemos afirmar, algo groseramente, que la primera generación intelectual del periodo, la modernista-noventayochista, tendía a posturas más ensimismadas, más introspectivas. Así, en la prosa unamuniana, torturada y con tendencia al planteamiento moral y religioso, podemos leer:

“Es inútil callar la verdad. Todos estamos mintiendo al hablar de regeneración, puesto que nadie piensa en serio en regenerarse a si mismo. No pasa de ser un tópico de retórica que no nos sale del corazón, sino de la cabeza. ¡Regenerarnos! ¿Y de qué si aún de nada nos hemos arrepentido?”⁵¹⁴

En el otro punto de vista, descuella la figura del filósofo Ortega que canta las excelencias de una España nueva, moderna, que forme parte de las corrientes y actualidad europeas.

⁵¹² LÁZARO, F. y TUSÓN, V. (1991): *Literatura del Siglo XX*, Madrid, Anaya, p. 94.

⁵¹³ CARR, R. (1992): *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, p.452.

⁵¹⁴ UNAMUNO, M. de (1916): “La vida es sueño”, en *Ensayos II*, Madrid, Residencia de Estudiantes, p. 165.

“La palabra regeneración no vino sola a la conciencia española: apenas se comienza a hablar de regeneración se empieza a hablar de europeización...

Regeneración es inseparable de europeización; por eso apenas se sintió la emoción reconstructiva, la angustia, la vergüenza y el anhelo, se pasó a la idea europeizadora. Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerla. Verdaderamente se vio claro desde el principio que España era el problema y Europa la solución.”⁵¹⁵

En la parcela cultural que a nosotros nos interesa, la musical, el comienzo de siglo trajo consigo la transformación de las características organizativas y estéticas decimonónicas en otras más acordes con las necesidades del tiempo nuevo. Se creó en España una estructura de consumo musical moderna con la fundación de las Sociedades Filarmónicas⁵¹⁶ y la consolidación de las iniciativas orquestales, sobre todo en Madrid⁵¹⁷. El tono intelectual del debate musical subió muchos grados: la calidad de las revistas musicales aumentó considerablemente⁵¹⁸ y surgió una generación de investigadores, historiadores, críticos y publicistas⁵¹⁹ que renovaron los envejecidos temas de la polémica musical del XIX en nuestro país.

Hay que señalar que toda esta actividad de promoción lírica, calificada en aquel entonces ya de renacimiento musical, se organizó y realizó al margen del gobierno; fue la iniciativa particular, muchas veces impulsadas desde la periferia del país, la que contribuyó con su esfuerzo a la renovación musical española. Sin embargo, siguiendo el signo de los tiempos, estamos ante la primera generación que va tomando conciencia de las obligaciones del Estado respecto a la cultura en general y a la música en particular, reclamando una intervención que las estructuras sociales y sus transformaciones hacían necesaria.

Como veremos en referencia a nuestro tema de estudio, por más que sus críticos no supieron verlo o no quisieron reconocerlo, el viejo aparato administrativo de la Restauración fue adaptándose paulatina y trabajosamente a las exigencias de la nueva

⁵¹⁵ ORTEGA y GASSET, J. (1946): *Obras completas I*, Madrid, Editorial Revista de Occidente, p. 247-248.

⁵¹⁶ Asociaciones de consumidores musicales, muy diferentes de las reuniones de aficionados del siglo XIX, se extendieron velozmente por toda España: San Sebastián (1895), Bilbao (1896), Madrid (1901), Vitoria (1903), La Coruña (1904), Zaragoza (1905), Pamplona (1906), Oviedo (1907), Salamanca (1907), León (1907), Gijón (1908), Santander (1908), Valencia (1911), Sociedad Nacional de Madrid (1914)

⁵¹⁷ Orquesta Sinfónica de 1903 y la Orquesta Filarmónica de 1915.

⁵¹⁸ Particularmente, la Revista Musical Catalana (1904), La Revista Musical de Bilbao (1909) y la Revista Musical Hispano-Americana (1914).

⁵¹⁹ Olmeda, Villalba, Pedrell, Villar, Subirá, Zubialde, Mitjana, López-Chávarri, Salazar...

sociedad: con la creación, en 1901, de un Ministerio específicamente encargado de la Instrucción Pública, se iba a iniciar el camino para la modernización de las relaciones entre el Estado y la formación del músico.

Opinión pública musical

Esto del Conservatorio es muy divertido. Una de las cosas más grotescas de nuestro país.

Rogelio Villar, *El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública*, 1916

Los cambios radicales que se vivirán durante este periodo en el terreno de la educación musical estatal⁵²⁰, estarán prácticamente ausentes del debate público. Cuando los temas educativo-musicales en relación con el Estado se planteen en los medios, se hará en términos muy distintos a la oculta corriente administrativa que analizaremos en lo fundamental de este capítulo. Este hecho sorprendente, sólo se explica si comprendemos el hiato que separa las preocupaciones de la opinión pública, aunque se trate de la muy específicamente musical, del devenir administrativo en las entrañas ministeriales: desgraciadamente, así se nos priva de contrastar las actividades descritas en los apartados posteriores con la opinión de las mentes musicales más lúcidas del momento. Sin embargo, no está de más echar un vistazo a los asuntos y a los términos en que se despachaba nuestro objeto de interés en las publicaciones musicales del periodo: comprenderemos mejor el contexto intelectual que rodeaba a la formación musical profesional patrocinada por el Estado y hallaremos algunas de las claves interpretativas indirectas de la intervención de éste.

Era ya un tópico heredado de épocas anteriores criticar la organización y labor del Conservatorio de Madrid, único centro oficial de educación musical en el país. En esta época regeneracionista, en la que la puesta en cuestión de las realidades nacionales era la característica preponderante, se podían leer críticas a la entidad capitalina verdaderamente furibundas. En un artículo remitido a la *Revista Musical* de Bilbao por un corresponsal ovetense, refiriéndose a los medios para difundir la música en España, podemos descubrir el tono general:

⁵²⁰ Búsqueda de una nueva organización para los estudios, planteamiento de un embrionario sistema nacional más allá del centralismo madrileño....

“Ante todo, se impone la reforma despiadada de aquellos centros en los cuales radica la enseñanza oficial, digámoslo así de la música. Conservatorios y escuelas de música están pidiendo a voces una completa renovación de métodos, de procedimientos y de costumbres y un radical exterminio de prejuicios. Porque de otro modo, llegará un momento en que no vamos a oír en los pianos de nuestras casas, graciosamente pulsados por nuestras hermanas y nuestras hijas, más que aquello del *Vals de las olas*, y aquello de la romanza *¡Povera mama!* y claro está por ese camino no se va a ninguna parte.”⁵²¹

La agresividad verbal llegaba a tal punto que, hablando de la reforma necesaria de los tribunales de acceso al profesorado del Conservatorio, Subirá considera oportuno utilizar una metáfora tan sonora como ésta:

“Para concluir con la rabia, no hay que andarse con sueros antirrábicos, sino matar a todos los canes rabiosos.”⁵²²

Junto con la crítica al Conservatorio, y como derivada de ésta, también se continúa en estos años la publicación de escritos que atacan los exámenes y sistemas de calificaciones de la escuela musical. La situación deriva de la inestabilidad del naciente sistema de escuelas musicales y de la costumbres inveteradas, como bien sabe ver nuestro articulista:

“Si fuésemos a juzgar por estadísticas, pocos países aventajarían al nuestro en punto a aprender con brillantez de sanciones, el arte de los sonidos. *Sobresaliente* es la nota común, la nota que se ve por doquier, la calificación vulgar y ordinaria de todo estudiante, la nota, en fin, que menos sobresale.(...)

¡La benevolencia musical! Esa característica debilidad crónica para todo cuanto signifique elevación y cultura y educación de la voluntad y de la inteligencia, es el enemigo más grande que encontramos cuantos de cerca o de lejos hemos de relacionarnos con la pedagogía artística. Es una inmoralidad que todo el mundo acepta como la cosa más normal y prudente; es la negación del valor del arte, el desprecio de las energías espirituales, la mentira convencional que impera, ahoga, y corrompe. Si queréis cumplir un poco, ¡un poco nada más!, con la saludable equidad sin llegar al rigor, pero sí a una sana depuración, veréis imperativos administrativos y presiones

⁵²¹ BENITO, E. de (1909): “Sobre educación musical popular”, en *Revista Musical*, Bilbao, año I, núm. 9, Septiembre, p. 214.

⁵²² SUBIRÁ, J. (1917): “Fantasía musical. Un profesor del Conservatorio”, en *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año III, núm. 66, Madrid, 30 de septiembre, p.1-3.

morales, desafecciones y quejas de colaboradores, todos os saldrán al paso: -¡cómo os gritarán!- ¡pretendéis disminuir nuestro crédito! ¡alejad a los que nos buscan!...”⁵²³

Pero entrando más en el corazón de la docencia, algunos autores se atreven a poner en cuestión el sistema pedagógico empleado. Realmente, las bases del mismo están tan asumidas que se ignoran por naturales, pero cuestiones laterales llegan a tener una notable presencia en los medios de comunicación musicales. Particularmente relevante es el debate sobre la enseñanza de la Historia y Estética de la Música en el Conservatorio madrileño: asignatura presente en los diversos reglamentos del siglo XX, tardó mucho en proveerse la plaza docente. La cuestión de la cátedra de Historia no era una cuestión menor: el interés por el pasado musical, particularmente del nacional, estaba en la base de la estética compositiva moderna⁵²⁴, buscar en la historia las savias de la renovación musical española, frente a posiciones decimonónicas que creían en el progreso indefinido de la música y sus técnicas. Tampoco debemos desdeñar como parte integrante de este debate, la preocupación por la formación integral del músico, por su inserción en el mundo intelectual. Algo de esto podemos encontrar en la exposición que envía Fernández Núñez a la *Revista Musical Hispano-Americana*:

“No basta en la actualidad, armonizar con perfección e instrumentar con gusto y leer partituras de corrido, no basta, en una palabra, hacer músicos, hay que crear artistas, y una de las artes más descuidadas en el estudio es la relativa a la Estética. (...) ... de esta enseñanza se prescinde en nuestra escuela de música, como se prescinde de hacer artistas españoles, que sientan en español y que trasladen al pentagrama, las impresiones de nuestra raza, en música, en temperamento, en idiosincrasia nacional.

(...) ...si la enseñanza no se desenvuelve en esas condiciones sería preferible cerrar el Conservatorio y dedicar el edificio a café cantante lo que seguramente produciría mayores rendimientos al Estado.”⁵²⁵

El programa de muchos regeneradores españoles consistía, como hemos visto, en la europeización del país. Este aspecto, tampoco es descuidado por la literatura crítica educativo-musical y, en un interesante artículo de Ignacio de Zubialde⁵²⁶, se parte

⁵²³ CHAVARRI, E. (1915): “Estadística musical. Los sobresalientes”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, II época, año VII, núm. 17-18-19, julio-septiembre, p. 6.

⁵²⁴ Nos referimos a los postulados nacionalistas, defendidos principalmente por Felipe Pedrell, que consideraban que la música española debía nutrirse no sólo del folklore de la tierra sino también de su pasado compositivo remoto.

⁵²⁵ FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. (1916): “Acerca de la enseñanza en el Conservatorio”, en *Revista Musical-Hispanoamericana*, época III, año VIII, núm. 111, marzo, p.4-5.

⁵²⁶ Seudónimo del promotor y mecenas musical bilbaíno Carlos García de Gortázar.

de analizar el nivel de las orquestas españolas para llegar a la necesaria apertura al extranjero del Conservatorio de Madrid.

“Unas consideraciones sobre los méritos de la Orquesta Filarmónica me sugirieron la idea de divagar un poco sobre lo que serían nuestras grandes agrupaciones instrumentales si la enseñanza del Conservatorio Nacional se adaptase a las necesidades modernas.

Y aquí van estas divagaciones, por supuesto que de una manera platónica y sin la menor esperanza de que sirvan de nada. Hablar por hablar y ganas de pasar el rato

Porque decir orquesta, por lo menos madrileña, y decir Conservatorio, es la misma cosa. La socorrida comparación del vivero se viene a las mientes enseguida, y con ella la necesidad de sanear y abonar este terreno para hacerle apto a nuevos cultivos.”⁵²⁷

Tras pasar revista a las virtudes y deficiencias instrumentales de cada sección orquestal, propone la contratación de profesores extranjeros de algunos instrumentos en el Conservatorio para paliar los problemas que él detecta:

“Ya sé que ese profesor no ha de traerse ahora. Sería horrible que se viniera abajo todo el cascote de prejuicios con que construyen la mayor parte de las gentes el edificio de su patriotismo. Pero es una idea en la que hay que insistir a ir la metiendo poco a poco como un clavo en tantos cerebros recalcitrantes, hasta que algún día llegue un ministro con pujos renovadores que, después de limpiar nuestro Conservatorio Nacional de tantas máculas, de las que hemos convenido en no hablar, nos traiga estas benéficas reformas.

Otras naciones que tenemos por orgullosas, y que lo son infinitamente menos que nosotros, Inglaterra y Norte América, no han vacilado en confiar a los extraños toda misión que no podían llenar bien sus naturales, y a fuerza de importar profesores pueden hoy competir en organismos artísticos con cualquier otra nación. Pero aquí no necesitamos de nadie, toda va bien, somos inmejorables y, antes que nada, hay que evitar el menor atentado a los principios incommovibles, entre los cuales el de la exclusión pedagógica de los extranjeros es uno de los más fundamentales.

Abrigarse bien, señores, contra el soplo del aire fronterizo.”⁵²⁸

⁵²⁷ ZUBIALDE, I. de (1916): “Las orquestas españolas y la enseñanza del Conservatorio”, *Revista Musical Hispano-Americana*, época III, año VIII, núm. XI, noviembre, p. 2-3.

⁵²⁸ *Ibidem*.

En resumen, desde diversos puntos de vista, pasando revista a diferentes circunstancias de la realidad del Conservatorio, las críticas se multiplican y agrían. De un editorial de la revista *Arte Musical*, tomamos estos párrafos anónimos⁵²⁹ que, partiendo del asunto de la cátedra de Historia, son una acusación directa, sin tapujos, de la situación educativo-musical y su relación con el Estado:

“... ¿es que al Claustro le importa algo tal cátedra de Historia y de Estética? ¿Está, siquiera, convencido de su importancia? Es cosa sabida ya, que el saber ocupa demasiado lugar, que para ganarse la vida tecleando en un cinematógrafo o escribiendo cuplés no hacen falta esas historias, buenas, todo lo más, para aficionados o intelectuales.

Lo que sí es de importancia es el cultivar la ignorancia de la clase; por una parte, para que no se enteren los jóvenes músicos de las manos en que está el pandero, y, por otra, para que los políticos chirles puedan zarandear a su gusto a los músicos sin prestigio –que no hay prestigio sin inteligencia cultivada- y evitar que se les cierre para siempre esa Casa de Beneficencia.”⁵³⁰

El musicógrafo José Subirá concluye, con el tema de la cátedra de Historia como acicate, en el tono nacional y regenerador que caracteriza a toda esta generación:

“¡Cosas de España! -dirán muchos, juzgando con disculpable ligereza ciertos hechos. No son cosas de España, sino cosas de una política tal vez muy española, que, en muchos puntos, anda divorciada de las aspiraciones y de las exigencias nacionales.”⁵³¹

Responsabilidad del Estado

El rasgo novedoso más destacado que aparece en la literatura crítica de estos años es la reclamación de la responsabilidad del gobierno ante la situación previamente descrita. Resulta paradójico que cuando el Estado español, a través del reciente Ministerio de Instrucción Pública, comienza a abordar los asuntos de educación musical profesional con una implicación más activa, desaparezca el respeto tradicional hacia las

⁵²⁹ El estilo y la nómina de responsables de la revista nos hace suponer que el autor es un joven Adolfo Salazar.

⁵³⁰ *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, época III, año VIII, núm. X, octubre 1916, p. 1.

⁵³¹ IXION (1917): “De Piermarini a Andrade”, en *Arte Musical*, año III, núm. 66, Madrid, 30 de septiembre, p.6-7.

instituciones estatales para responsabilizarlas directamente de las culpas de la formación musical. La España del XX es más libre y ha perdido el tabú decimonónico hacia las instituciones oficiales: las críticas arrecian y los críticos levantan el tiro. Así, se afirma:

“El Conservatorio español es una vergüenza nacional que debe concluir para siempre. Los ministros, amos del cotarro, tienen el deber de organizar *eso* en otra forma distinta de la actual, y los compositores y la Prensa no deben aguantar más estas tutelas, que van en desprestigio del arte. El Conservatorio debe quemarse, porque el incendio purificaría el ambiente, y como además ocupa el mismo edificio el teatro Real, se mataban dos pájaros de un tiro...”⁵³²

Y, quizás con más justicia, se manifiesta Villar en estos términos:

“Es ya un tópico vulgar hablar mal del Conservatorio. Pocos centros de enseñanza estarán más desacreditados, pero ¿quiénes son los causantes de este positivo descrédito? Los ministros de Instrucción pública y Bellas Artes, que son los que nombran, sin otra norma que el capricho y, por lo general, sin más méritos que las recomendaciones, el personal de aquel Centro.

(...) El Conservatorio no se arregla con Reglamentos que no se cumplen; hay que hacer una selección en el personal y esto sólo puede hacerlo un ministro bien asesorado y resuelto.”⁵³³

Por este camino, se llega a plantear la necesaria intervención de los profesionales músicos en la gestión política de su sistema formativo. Un Estado moderno debe priorizar el conocimiento y la eficacia frente a las razones políticas de partido.

“¿Se puede hablar, señores hieráticos, de excelente trato y condición, de estos asuntos, que afectan a la política y a la música? ¿Y es posible saber por qué razones nadie, hasta la fecha, ha protestado de cosas que por tradición, sin duda, se respetan y contra las cuales nadie se ha atrevido a lanzar una enérgica proclama que llegue a oídos de las buenas gentes, estas buenas gentes que ocupan elevados cargos, y cobran discretos sueldos por su buen porte artístico y excelente trato social? Nosotros, humildes, respetuosos siempre y muy tolerantes también con las venerandas tradiciones, hoy nos sentimos un poquito revolucionarios y vamos a elevar esa protesta enérgica, viril y atrevida, contra el hecho inaudito de nombrar directores de Bellas Artes a unos

⁵³² “Del Conservatorio”, en *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 25, Madrid, 15 de enero de 1916, p.7.

⁵³³ VILLAR, R.: “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 41, Madrid, 15 de septiembre de 1916. p.3-4.

señores que ignoran lo que es bello y lo que es arte, para bien de su excelente reputación y nobilísimo parecer político.

(...)...jamás, ni una sola vez, el ministro, por equivocación, extendió el nombramiento a favor de un artista.

(...) ¿Se puede consentir que asuntos de tal importancia estén confiados a personas ineptas, sin cultura artística, sin idea de lo que es música, y sin más conocimientos de los que adquieren en el tiempo que están al frente de la dirección, donde necesitan ser dirigidos por otros segundones, que están a idéntica altura?”⁵³⁴

El mismo Villar, algo más tarde, resume en un frase el sentir de toda una generación musical español:

“(...)... es tradicional en nuestros ministros de Instrucción pública no tomar en serio lo que afecta al arte musical (teatro Real, Conservatorio, Concursos musicales del Estado) por indiferencia o por ignorancia, o por las dos cosas a la vez..”⁵³⁵

Y es que se daba la circunstancia de que, como antes hemos señalado, los impulsos renovadores que eran una realidad en la España del momento, provenían casi en exclusiva del entusiasmo particular. Sin embargo, con el ejemplo francés muy presente y en medio del crecimiento de teorías políticas que propugnaban la intervención decidida del Estado en todos los campos, indudablemente también en el de la cultura, se lanzaban ideas que solicitaban el soporte gubernamental en las actividades musicales.

En la convocatoria fallida de un congreso sobre la situación de la música en España, en 1917, se podía leer un análisis certero de la situación:

“Tendrá este Congreso en proyecto entre los fines expuestos uno muy útil, que es el de llamar la atención de los Poderes Públicos, del Gobierno, hacia un arte y una clase social completamente desatendida. Nada o muy poco debe la música al Estado, pues el florecimiento actual de este arte en España se debe al esfuerzo particular: Sociedades filarmónicas, Nacional, Prensa, agrupaciones artísticas, compositores, artistas, todo lo que tiene entre nosotros un barniz de arte noble y alto, es labor personal.”⁵³⁶

⁵³⁴ Un señor importuno (1916): “La Dirección de Bellas Artes. Cosas”, en *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 32, Madrid, 30 de abril, p.3.

⁵³⁵ VILLAR, R. (1916): “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, en *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 47, Madrid, 15 de diciembre, p.2-3.

⁵³⁶ VILLAR, R. (1917): “Primer Congreso nacional de la Música española”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, época IV, año IX, núm. X, octubre, p. 5.

Pese a la pujanza de las iniciativas individuales, la propia estructura social del país, opuesta a las sociedades de fuerte mecenazgo anglosajonas, obligaba a tratar de contar con el Estado para salir adelante.

“Ya sé que el Estado español es mal organizador y peor administrador; díganlo, en las cuestiones musicales, el Conservatorio, el Teatro Real y los concursos incorporados a las Exposiciones de Bellas Artes (...) pero como entre nosotros no existe el filántropo para cosas de arte, no queda otro camino que *impetrar* la subvención del Estado o de las corporaciones municipales y provinciales, allí donde haya, como en Cataluña y Vizcaya, espíritu regional y afición a la música.”⁵³⁷

Todas las reticencias liberales se superan por la contundencia de los hechos de la vida cultural y musical:

“En principio no soy partidario de las subvenciones del Estado. ¡Da tan mal resultado el arte oficial! Contribuye en la mayor parte de los casos a hacer reputaciones falsas que, ayudadas por los bombos de la Prensa llegan a ocupar puestos inmerecidamente, cultivando y utilizando los bombos para sus fines. Pero, puesto que todas las artes están subvencionadas, no hay ninguna razón para que la música no goce de ese privilegio.”⁵³⁸

Cuando el 17 de enero de 1914, se celebra una reunión para crear la renovadora Sociedad Nacional de Música en Madrid, se expone un programa ambicioso que, resumido por Miguel Salvador en la *Revista Musical Hispano-Americana*, concluye con la formulación más inequívoca de las aspiraciones de los regeneradores musicales en cuanto a la actitud del Estado frente al arte que profesaban:

“... la consideración de la música como una preocupación OFICIAL, es decir, una preocupación del Estado, una función más, propia de él.”⁵³⁹

Si las discusiones de críticos y publicistas musicales orillaron asuntos de reglamentaciones y expansión del sistema educativo-musical nacional que ocupan el centro de nuestras indagaciones, crearon el caldo de cultivo reivindicativo y exigente que propició la transformación de la situación de la música y de la educación musical en España, y del papel que el Estado habría de tener en ella; presentaron propuestas y lanzaron ideas que habrían de resultar muy fecundas en el futuro.

⁵³⁷ VILLAR, R. (1913): “La cuestión de la ópera española”, en *Revista Musical*, Bilbao, año V, núm. 9, septiembre, p. 205.

⁵³⁸ VILLAR, R. (1913): “Músicos y danzantes”, en *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año III, núm. 67, Madrid, 15 de octubre, p. 1.

⁵³⁹ SALVADOR, M. (1914): “Una reunión importante”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, II época, año VI, núm. 2, febrero, p. 11. Las mayúsculas están en el original.

Buscando una organización de las enseñanzas para el siglo XX

En algo más de tres lustros, se sucedieron varias reglamentaciones distintas para la organización de las enseñanzas musicales en el Conservatorio de Madrid y, por extensión, en los centros que fueron paulatinamente incorporándose a la autoridad estatal⁵⁴⁰. Frente a la estabilidad reglamentaria que caracterizó el periodo de la Restauración, conservando las disposiciones de 1871 con leves retoques, la inquietud legisladora regeneracionista nos muestra claramente la necesidad del momento, la voluntad decidida de adecuar la pedagogía musical a las transformaciones y características de la nueva sociedad del siglo XX.

Junto a diversos proyectos o intentos de reforma que no tuvieron fortuna, tres reglamentos, de muy distinta naturaleza y redacción, se sucedieron en aquellos ajetreados años, publicados en 1901, 1911 y, el que se consolidaría como texto duradero, en 1917. Las páginas que siguen repasan los principios y estructura de los distintos textos reglamentarios, permitiéndonos así seguir el proceso de adaptación de la estructura organizativa de las escuelas de música a las realidades musicales cambiantes.

Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación de 14 de Septiembre de 1901

El primer Reglamento para el Conservatorio del siglo XX, único con aplicación exclusiva para el de Madrid, fue aprobado oficialmente el 14 de Septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta al día siguiente. En la exposición de motivos que lo precede, el Ministro de Instrucción Pública, conde de Romanones, califica al Conservatorio como uno de los centros dependientes del Ministerio “más necesitados de reforma”⁵⁴¹ y señala que se habían dado intentos interiores de reforma que no habían logrado superar “la postración en que se encuentran los estudios de música y declamación en nuestra Patria”⁵⁴². El objetivo de la nueva disposición es claro:

⁵⁴⁰ Este proceso de incorporación se estudiará en el apartado siguiente.

⁵⁴¹ “Real decreto reformando la Escuela Nacional de Música y Declamación y aprobando el adjunto reglamento orgánico del Conservatorio de Música y Declamación”, en *Revista General del Boletín de Legislación y Jurisprudencia*, año 49, tomo 114, 3º de 1901, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, p. 66.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 67.

“Es menester que sustituya a las arcaicas disposiciones, hasta ahora vigentes, un plan de estudios más en armonía con los crecientes progresos que en nuestro tiempo alcanzan las enseñanzas de índole artística.”⁵⁴³

Analizando las causas del insatisfactorio estado de la escuela musical oficial del país, el legislador descubre dos problemas fundamentales: la falta de selección del alumnado y la ausencia de separación entre los diferentes niveles de enseñanza. En vista de estas rémoras, el nuevo reglamento ha de introducir una prueba de acceso para todos los que quieran formarse en el centro y la separación de las enseñanzas a nivel elemental y superior, en principio sólo para el aprendizaje de los instrumentos más demandados, piano y violín. Además, se toma la polémica decisión de separar los puestos directivos del ejercicio docente.

Un cierto aire renovador, regeneracionista, impregna la iniciativa, alimentada de la idea de la redención por Europa:

“Si en todos los órdenes de la enseñanza el ejemplo del extranjero puede ser provechoso, en el orden de las enseñanzas a que se circunscribe el presente proyecto de ley, la adaptación a nuestra Escuela, en lo posible, del régimen docente seguido en los pueblos más cultos de Europa es de incuestionable utilidad.”⁵⁴⁴

El centro madrileño, que desde la revolución de 1868, había pasado a llamarse Escuela Nacional de Música y Declamación, recupera la calificación de Conservatorio de Música y Declamación.

1. Organización y Funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno

- Comisario Regio: figura que sustituye a la del director, cuyo nombramiento es responsabilidad del Gobierno a propuesta del recién creado Ministerio de Instrucción Pública, entre personas de la mayor reputación artística ajenas al Claustro de Profesores, con lo que se acentúa el carácter político del cargo. La autoridad del Comisario Regio se ve reforzada concediéndole atribuciones para nombrar y cesar profesores y empleados, tomar medidas disciplinarias u otorgar licencias.

⁵⁴³ Ibidem, p. 66.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 68.

En caso de ausencia, es sustituido por el profesor de mayor antigüedad, sea cual sea la asignatura que imparta⁵⁴⁵.

Anualmente debe elaborar un informe al Ministerio, en forma de Memoria, sobre el estado de la enseñanza, reformar tendentes a su mejora y productividad del profesorado.

- Secretario: asume las funciones del secretario-contador. Esta plaza deberá estar ocupada por un oficial de la plantilla de la secretaría de la Universidad Central.

El incremento presupuestario y de matrícula se traduce en un aumento del personal no docente. En concreto, siete inspectoras de alumnas y dos escribientes calígrafos se suman a la plantilla establecida anteriormente.

b) Órganos colegiados: la Junta de Profesores del reglamento de 1868 pasa a denominarse definitivamente Claustro de Profesores y va a constituirse con todos los profesores numerarios en plantilla. Los supernumerarios carecen de representación.

El Claustro ve ampliadas y transformadas sus obligaciones pues le corresponde elaborar el presupuesto, colaborar en la organización de las enseñanzas y en el ámbito pedagógico y, además, constituir el Consejo de Disciplina para juzgar a los alumnos que cometan faltas graves.

c) Requisitos de ingreso: en este reglamento se especifica bastante pormenorizadamente los requisitos necesarios para ingresar en el Conservatorio:

- Límites de edad: mientras que las edades máximas no están definidas, se requiere un mínimo de 9 años para entrar en Solfeo, 15 años para que una joven pueda ser alumna de Declamación y Canto; en cambio, los muchachos deben tener 16 años para tener acceso a Declamación y haber cambiado la voz para entrar en Canto.
- Estudios generales: se exige poseer certificado de conocimientos correspondientes a la primera enseñanza.
- Examen previo de Solfeo para las especialidades instrumentales.
- Prueba específica para Canto y Declamación.

En todo caso, está abierta la posibilidad de la admisión provisional: tras el primer semestre, el profesor debe efectuar un examen en clase en el que se

⁵⁴⁵ En reglamentaciones anteriores se tendía a encargar el papel de director interino a los docentes de Composición.

determine los alumnos no aptos. Éstos se han de someter a un examen de tribunal que decidirá sobre su futuro en el centro.

d) Régimen de matriculación: quedarán dispensados del pago los alumnos nombrados Repetidores y los propuestos por el Comisario, tras haber justificado su pobreza.

Se abre la posibilidad para que la mujer pueda matricularse en cualquiera de las enseñanzas que se imparten en el centro. Sin embargo, la costumbre social conducirá a que las alumnas se concentren en las materias e instrumentos a las que se consideran “naturalmente” orientadas⁵⁴⁶.

También se regula la posibilidad de habilitar los estudios realizados en la enseñanza privada o en instituciones educativas fuera de España previo examen ante un tribunal del Conservatorio. La que se denominará posteriormente matrícula libre ha de ser uno de los puntos más criticados por los arbitristas y reformadores de la educación musical en España.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: el reglamento recoge un amplio catálogo de asignaturas que, clasificadas en cinco grupos, resultan:

- Instrumentos de cuerda: Canto, Piano, Arpa, Violín y Viola, Violoncello y Contrabajo.
- Instrumentos de viento: Órgano y Harmonio, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompa, Tromba y Cornetín y Trombón y Fagle.
- Composición: Armonía, Contrapunto y Fuga y Composición.
- Declamación: Declamación lírica y Declamación dramática.
- Otras asignaturas: Solfeo y Teoría de la Música, Conjunto vocal e instrumental, Acompañamiento al piano, Música instrumental de Cámara e Historia y Filosofía de la Música.

En las especialidades de Piano y Violín, se diferencian dos niveles o grados: el elemental, de una duración de cuatro cursos, y el superior, al que no se fija una duración determinada. Un examen específico se realiza para pasar de un nivel al otro.

⁵⁴⁶ Solfeo, Piano, Canto, Arpa....

b) Organización de los tiempos lectivos: el curso se desarrollará entre el 1 de octubre y el 31 de mayo. Las clases serán de dos horas cada una, entre las nueve de la mañana y las cinco de la tarde. La organización de los horarios y las clases pasa a ser responsabilidad del Claustro. El Comisario Regio debe determinar, por su parte, la fecha de los exámenes.

Por primera vez, se señala un número máximo de alumnos por clase aunque sólo para la enseñanza superior de piano y violín. En concreto, se fija en dieciséis los alumnos superiores de violín y treinta los de piano. Para el resto de los niveles y especialidades sigue sin haber número fijo de alumnos, quedando en manos del Comisario el reparto equitativo de alumnos entre los docentes. La figura del Repetidor sigue estando presente para paliar la situación de las asignaturas más masificadas.

c) Titulaciones: el único título académico al que se hace expresa referencia en el reglamento es el Diploma de Maestro Compositor. Se ha de conceder a los alumnos que, habiendo concluido los estudios de Armonía y Composición, sean poseedores de los mayores premios. Este diploma, visado por el Comisario Regio, tenía un coste de 150 pesetas.

Al no hablarse de ningún otro título académico, es de suponer que el reglamento deja en vigor lo estipulado en las reglamentaciones anteriores respecto a las especialidades instrumentales, premios y los certificados de asistencia.

El Ministro, a propuesta del Claustro de Profesores, podrá nombrar Maestros honorarios del Conservatorio de Música y Declamación a los que se distinguen por sus obras o estudios en la enseñanza privada. Estos títulos honoríficos carecen de ejercicio en el centro.

d) Régimen de exámenes: se establece la existencia de dos convocatorias anuales, junio y septiembre, y se fija el número de calificativos a emplear en cuatro: Sobresaliente, Notable, Aprobado y Suspenso.

Hay cuatro tipos diferentes de exámenes:

- Examen de ingreso: ante un tribunal de tres miembros, un profesor del Claustro nombrado por el Comisario Regio y otros dos ajenos al centro y designados por el Ministerio.

- Examen de acceso a grado superior: sólo para las especialidades de piano y violín y a partir de un programa fijado por el Comisario de acuerdo con los profesores de las especialidades afectadas.
- Examen de fin de curso: iguales y simultáneos para los alumnos del centro y los externos que quieran habilitar los estudios privados, son juzgados por un tribunal de cinco miembros⁵⁴⁷.
- Examen de oposición a premio: se realizan para conceder tres premios entre los alumnos que hubiesen obtenido la calificación de sobresaliente en el examen de fin de curso. El tribunal que juzga esta prueba está compuesto de ocho miembros⁵⁴⁸. El tribunal es presidido por el Comisario y, entre los designados por el Ministro, ha de haber un académico de San Fernando. El programa de la oposición es determinado por el Claustro.

3. Profesorado

A) Categorías: hay dos categorías de profesores, ya fijadas en el reglamento de 1857: profesores numerarios y profesores supernumerarios. Los grados superiores de Violín y Piano quedan reservados, en exclusividad, a los numerarios. Aparte de esta distinción, no se registran diferencias de nivel por especialidades instrumentales, como venía sucediendo a lo largo del XIX.

Se eliminan las plazas de Auxiliares sin sueldo y el percibo de derechos de examen por parte de los profesores del Conservatorio.

b) Requisitos de acceso: no se requiere la posesión de un título determinado para el ingreso en la función docente y se diferencian los sistemas de adquisición de las plazas, dependiendo del nivel y la especialidad. Así las plazas de profesor numerario se han de proveer sucesivamente por oposición y concurso. Se hace excepción con las de Composición, Canto y Conjunto vocal e instrumental, para las que el Ministerio se reserva el derecho de nombrar directamente a una personalidad reconocida entre las propuestas por el Claustro de Profesores, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Consejo de Instrucción Pública. Cuando se realiza oposición, es competencia del Claustro aprobar el programa de ejercicios.

⁵⁴⁷ El profesor de la asignatura, uno designado por el Comisario y tres de libre elección del Ministro.

⁵⁴⁸ Uno designado por el Comisario, tres por el Claustro y cuatro por el Ministro.

En cambio, el sistema para proveer las plazas de profesor supernumerario es más sencillo. El Claustro, al producirse una vacante, elevará una terna al Ministerio de la que se nombrará al nuevo profesor. El reglamento recomienda que se prefiera para las plazas a los antiguos alumnos del centro que hayan obtenido premios en sus exámenes.

Como señaló ya la Ley Moyano, se incluye en el reglamento la prohibición de que el profesorado imparta clases particulares sin autorización del Comisario Regio. También entre las obligaciones de los profesores estaba la de presentar un sustituto en caso de ausencia o enfermedad.

Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación de 11 de Septiembre de 1911⁵⁴⁹

Diez años después de la reforma reglamentaria de Romanones, el ministro Amalio Gimeno aprueba un nuevo Reglamento para el Conservatorio madrileño y, por lo tanto, para los centros de educación musical que hubiesen de regirse, en virtud del Decreto de 1905, por las costumbres capitalinas⁵⁵⁰. Esta nueva reglamentación, desconocida también en la moderna historiografía, introduce un nuevo enfoque en la educación de la música. Entre el Reglamento de 1901 y el de 1911 existe una gran diferencia de contenido: si el primero es un Reglamento orgánico muy sucinto, el segundo se trata de un detallado Reglamento de funcionamiento en el que tanto las tareas de los diferentes miembros de la comunidad educativa como la planificación de los estudios, están claramente especificadas. La disposición reglamentaria de Gimeno supone un paso adelante en la modernización del currículo del estudiante, haciendo a la vez suyas las reformas introducidas en el Reglamento anterior, como los exámenes de acceso y la diferenciación de los grados de las enseñanzas.

El paso adelante fundamental que da el presente Reglamento va en la dirección de la formación integral del músico. En la exposición introductoria, el legislador nos

⁵⁴⁹ “Decreto de 11 de septiembre de 1911 aprobando el Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación”, en *Boletín de la Revista de Legislación y Jurisprudencia*, año 59, tomo 146, vol 3º de 1911, Madrid, 1911, Imprenta de la Revista de Legislación, p.548-582

⁵⁵⁰ Como se verá en el capítulo siguiente, en el momento de la publicación del reglamento, el Estado reconocía oficialmente la validez de los estudios elementales del Conservatorio de Valencia, establecido ya sentadas las bases para la ampliación del sistema de educación musical nacional: la aplicación de este reglamento, por primera vez, sobrepasaba los límites del centro madrileño.

presenta dos modelos opuestos de Conservatorio: de un lado, el conservatorio latino, que se limita “ a enseñar como lo haría una institución privada o un particular, la técnica de un instrumento o del canto...sin tratar de formar verdaderos músicos, sin imponerles una seria educación artística”⁵⁵¹; de otro lado, los conservatorios alemanes o austriacos que “tienden a formar músicos, imponiendo una verdadera educación, determinada por lo que ellos llaman cursos paralelos”⁵⁵². Los citados cursos paralelos obligan al alumnado a que conozca, aparte de su propio instrumento, nociones de Piano, Armonía, Estética e Historia de la Música y que participe en agrupaciones musicales ya como cantante, ya como instrumentista. No es necesario señalar que el modelo elegido es el germánico, pese a que “por no hacer demasiado radical la reforma, para encerrarla dentro de los límites del presupuesto”, se posponen parte de las iniciativas que se creen necesarias⁵⁵³.

Para nuestra tarea es especialmente relevante señalar que, en el apartado de funciones que debe cumplir el Conservatorio de Música de Madrid, podemos leer: “Vigilar el régimen y funcionamiento de los Conservatorios y Escuelas de Música españoles, donde el Estado reconozca validez oficial a los estudios”⁵⁵⁴. El Decreto de 1905 se introduce así, por primera vez, en un Reglamento del Conservatorio oficial.

En el mes de febrero de 1913, fue reformado el Reglamento para variar las atribuciones de los diferentes cargos directivos y otros asuntos internos⁵⁵⁵. Como venimos diciendo, no se trata de hacer la historia del Conservatorio de Madrid sino describir las transformaciones reglamentarias que juzgamos relevantes para entender la evolución del embrionario sistema educativo-musical español: por lo tanto, pasemos ahora a analizar el reglamento, con su reforma de 1913, a través de nuestro descriptor.

1º. Organización y funcionamiento:

- a) Órganos unipersonales de gobierno: resumiendo sus funciones y requisitos destacaremos cinco cargos:

⁵⁵¹ “Decreto de 11 de septiembre...”, p. 549

⁵⁵² Ibidem.

⁵⁵³ Especialmente, la creación de una Escuela normal de Profesores, aneja al Conservatorio, para el estudio de la Pedagogía musical.

⁵⁵⁴ “Decreto de 11 de septiembre...”, p. 553.

⁵⁵⁵ “Real Decreto de 7 de febrero de 1913 disponiendo queden redactados en la forma que se indican los artículos que se citan del Real Decreto de 11 de septiembre de 1911, reorganizando el Conservatorio de Música y Declamación”, en *Boletín de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, año 60, tomo 151, vol. 1º de 1913, Madrid, 1913, Imprenta de la Revista de Legislación, p.196-202.

- Director: nombrado por el ministro de entre los profesores numerarios “o de entre personas de gran reputación artística, ajenas al Claustro de Profesores”⁵⁵⁶.
- Subdirector: cargo creado en la reforma reglamentaria de 1913, nombrado como y con los requisitos del Director, se encargará especialmente de la marcha, desarrollo y orientación pedagógica de la parte de Declamación.
- Secretario: uno de los profesores numerarios, nombrado por el Ministerio, a propuesta del Claustro, encargado de asuntos administrativos. Depende directa o indirectamente de él todo el personal no docente: tres escribientes calígrafos, dos de ellos con conocimientos técnicos, ocho celadoras de alumnas, un afinador de pianos, un conserje, un portero y tres mozos.
- Cajero-Contador: también profesor numerario elegido por el Claustro, se encarga de las cuentas y los pagos de toda especie.
- Bibliotecario: miembro del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, “sólo permitirá la salida de los libros que necesiten los Profesores para actos oficiales”⁵⁵⁷.

b) Órganos colegiados: en la disposición reglamentaria de 1911 sólo se reconocía la existencia de dos órganos colegiados, el Claustro de profesores y el Consejo de Disciplina. En la reforma de 1913, desaparecía la referencia separada al Consejo de Disciplina y se creaba la Junta Económica.. Repasemos brevemente la composición y funciones de cada uno:

- Claustro: formado por todos los profesores, sólo tienen voto en él los numerarios. Entre sus atribuciones estaban la formación de presupuestos, vigilancia de la metodología, ordenación de las enseñanzas, actuar como Consejo de Disciplina y otras atribuciones no especificadas.
- Consejo de Disciplina: con la misma composición y derechos que el Claustro, entendía de las faltas cometidas por todos los individuos del Establecimiento pudiendo llegar a proponer a la Superioridad hasta la expulsión del servicio en el Conservatorio.

⁵⁵⁶ “Decreto de 11 de septiembre...”, título 2º, Capítulo II, art. 22, p. 558.

⁵⁵⁷ Ibidem, título II, Capítulo V, art. 32, p. 561.

- Junta Económica: constituida por el Director, el Subdirector, el Secretario y dos Catedráticos numerarios “de entre los 10 más antiguos, uno propuesto por el Claustro de Profesores y otro de libre elección del Ministro”⁵⁵⁸. Se encarga la administración del centro, distribución de fondos, aprobación de cuentas y otras funciones económicas y administrativas indeterminadas.

c) Requisitos de ingreso: se establece un examen obligatorio de ingreso. Para solicitar dicha prueba se requiere certificado legal de poseer los conocimientos propios de la primera enseñanza, buena salud y acreditación de vacunas. No se fija límite inferior de edad, bastando “el desarrollo físico e intelectual necesario”⁵⁵⁹, excepto para las clases de Canto y Declamación.

El examen de acceso consta de un examen escrito de dictado, operaciones de Aritmética y nociones básicas de escritura musical; y uno oral de lectura y análisis de un pasaje del Quijote, preguntas de Aritmética, Religión y Moral. Además, para ingresar en las clases de Canto y Declamación se requiere una prueba de lectura musical y canto libre y recitado, respectivamente.

En las clases de nivel superior sólo se ingresa por oposición, con programa fijado por el Claustro.

d) Régimen de matriculación: se distinguen dos categorías entre el alumnado, los oficiales, que cursan “la carrera dentro del Establecimiento, según el orden fijado”⁵⁶⁰, y los libres, que estudian “privadamente sometiéndose a los exámenes y pruebas de capacidad necesarias para obtener los certificados correspondientes”⁵⁶¹.

La novedad que aporta el Reglamento estriba en la posibilidad de que el alumno oficial pueda elegir entre dar su clase principal con el profesor en el Conservatorio o, con un docente de la institución, privadamente. Se intentaba así resolver el asunto de las clases particulares y, por supuesto, remuneradas que los profesores del centro impartían a sus propios alumnos. La solución era simple: el alumno podía, a principios de curso, solicitar al director el permiso para dar lección particular con un profesor; concedida la gracia, el estudiante, que no podía simultanear la enseñanza de la asignatura en las aulas del Conservatorio

⁵⁵⁸ Ibidem, capítulo II, art. 130, p. 202.

⁵⁵⁹ Ibidem, título III, capítulo 1º, art. 59, p. 566.

⁵⁶⁰ Ibidem, título 3º, Capítulo II, art. 68, p. 568

⁵⁶¹ Ibidem.

con la enseñanza particular, sólo debía ir al centro a las clases accesorias. El docente no estaba presente en los tribunales que examinaban a su alumno particular. Tampoco podía dar clases a los alumnos libres.

2º. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: las enseñanzas del Conservatorio se dividen en las dos secciones tradicionales de Música y Declamación⁵⁶². A su vez, la primera se subdivide en dos grupos: enseñanza elemental o preparatoria⁵⁶³ y enseñanza superior⁵⁶⁴.

El reglamento divide las asignaturas en dos categorías: principales, “las que el alumno solicita en su matrícula para obtener en ellas un certificado de capacidad”⁵⁶⁵; y las accesorias obligatorias⁵⁶⁶, impuestas por el Conservatorio. Estas últimas están minuciosamente esparcidas a lo largo de los cursos principales en el Capítulo III del Reglamento, no requieren matrícula y sólo habría examen previa solicitud del alumno, si éste no alcanzase el certificado de suficiencia. Su aprobación resulta necesaria para la promoción en los cursos de las asignaturas principales y para la obtención de las titulaciones.

Se ofrece la posibilidad de que el alumno se matricule en una asignatura accesoria como materia principal. Para ello, deberá abonar derecho de matrícula y examen y sufrir el examen reglamentario.

b) Organización de los tiempos lectivos: desarrolladas entre octubre y mayo, tienen una duración de dos horas repartidas entre las ocho de la mañana y las cinco. Los alumnos deben asistir a dos clases semanales y tienen “derecho en las

⁵⁶² Declamación práctica, Indumentaria, Historia de la literatura dramática y Esgrima.

⁵⁶³ La enseñanza preparatoria en la sección de Música comprende Solfeo, Piano y Violín hasta el quinto curso y el primer curso de Armonía.

⁵⁶⁴ Comprende los cursos restantes de Piano, Violín y Armonía y las enseñanzas completas de los Instrumentos de Orquesta, Órgano, Canto, Contrapunto, Fuga y Composición, Conjunto vocal, Conjunto instrumental, Acompañamiento al piano y Estética e Historia de la Música.

⁵⁶⁵ “Decreto de 11 de septiembre...”, título 1º, capítulo III, art. 7º, p. 554.

⁵⁶⁶ Para todos los alumnos de Música son asignaturas accesorias obligatorias cuatro cursos de Piano, el curso breve de Armonía, Estética e Historia de la Música y, además, Conjunto Coral, salvo para los que cursen Conjunto instrumental; para los de todas las especialidades instrumentales, tres cursos de Música de Cámara y Conjunto instrumental; para los de Violín, tres cursos de Viola; para los de Armonía, Acompañamiento al piano; para los de Canto, Declamación; finalmente, para los de Composición, Historia de la literatura dramática. Los alumnos de Declamación tenían como accesorias obligatorias las asignaturas de Solfeo, Esgrima, Historia de la literatura dramática e Indumentaria.

clases de enseñanza superior a que el Profesor les dé lección individual en la clase misma por tiempo no inferior a veinte minutos cada día lectivo”⁵⁶⁷.

c) Titulaciones: “a los alumnos aprobados en el examen de fin de carrera se les extenderá un diploma de capacidad, si lo solicitaren, abonando por él la cantidad de 50 pesetas”⁵⁶⁸. Los alumnos que obtuviesen algún premio en las oposiciones de final de carrera, tenían derecho a título sin pagar nada. Esta titulación era común e idéntica para libres y oficiales.

d) Régimen de exámenes: se recoge en el Reglamento la existencia de dos tipos de exámenes, los de paso de un año a otro dentro de la misma enseñanza o asignatura, y los que se realizan al final de los estudios o terminando las enseñanzas elementales de Violín y Piano. Respecto a los primeros, podemos decir que son privados, realizados por el profesor en la propia clase. Los segundos, por el contrario, serán públicos, delante de un Tribunal formado por cinco miembros.

Los alumnos oficiales que hubiesen obtenido Sobresaliente en el examen de final de carrera, podían presentarse a las oposiciones a premios. Se redujo drásticamente el número de premios que se podían adjudicar: un diploma de honor por asignatura y tantos diplomas de primera clase y accésit como profesores numerarios de la misma. El Tribunal, en este caso, estaría formado por tres miembros del Claustro y cinco artistas ajenos a él.

Los alumnos que obtuviesen un galardón menor o se quedasen sin nada tenían derecho a volver a presentarse al año siguiente.

Los estudiantes libres se examinaban de cada curso ante Tribunales especialmente constituidos para ellos. Los exámenes finales de estudio se verificaban de la misma forma y ante los mismos Tribunales que los libres. Debían examinarse también ante Tribunal de todas las materias accesorias obligatorias y, en el caso de Conjunto Coral e Instrumental, demostrar que habían tomado parte “durante un año por lo menos, en alguna Sociedad coral y en alguna orquesta”⁵⁶⁹

3º. Profesorado

⁵⁶⁷ “Decreto de 11 de septiembre...”, título 1º, capítulo IV, art. 18, p. 557.

⁵⁶⁸ Ibidem, título 3º, capítulo IV, art. 88, p. 573.

⁵⁶⁹ Ibidem, título 4º, art. 110, p. 576.

a) Categorías de profesorado: se reconocen sólo dos clases de docentes, los numerarios, que llevan el peso de las materias superiores, completas y algunas accesorias, y los supernumerarios, encargados de las enseñanzas elementales y demás accesorias⁵⁷⁰. Se reitera la supresión de todos los profesores sin sueldo. Sin embargo, se mantienen las figuras de alumnos repetidores y sustitutos, provistos por el titular para ausencias o enfermedades del profesor menores de quince días.

b) Requisitos de acceso: no existen requisitos de titulación para impartir la enseñanza en el Conservatorio de Madrid. Como regla general de acceso, se solicita la oposición para ocupar plaza de numerario o supernumerario. Sólo en casos de vacantes entre el profesorado numerario que quieran ser ofrecidas a “algún artista español de reconocida fama europea, ganada en la especialidad a que la Cátedra vacante se refiere”⁵⁷¹, se puede prescindir de la oposición a propuesta del Claustro y con el informe favorable de la Academia de San Fernando y el Consejo de Instrucción Pública.

Las clase de Conjunto vocal, Conjunto instrumental, Música de Cámara y Declamación dramática se proveen por concurso.

Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid de 25 de agosto de 1917

“La organización actual del Real Conservatorio de Música y Declamación fue, a no dudarlo, un paso seguro en el desenvolvimiento pedagógico, orientado a crear verdaderos artistas dentro de las tendencias modernas, pero la obra quedó incompleta y por ende defectuosa, por no llegar hasta una consecuencia necesaria, que lógicamente se impone cuando integran una entidad elementos diversos: la especialización.”⁵⁷²

Así se inicia la exposición de motivos del que habría de ser el Reglamento fundamental para los Conservatorios españoles en la mayor parte del siglo XX:

⁵⁷⁰ Solfeo, Piano, Solfeo y Armonía elementales, Declamación práctica e Historia de la literatura dramática.

⁵⁷¹ “Decreto de 11 de septiembre...”, título 2º, capítulo VI, art. 39, p. 562.

⁵⁷² “Real decreto aprobando el Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Gaceta de Madrid*, año CCLVI, tomo III, núm. 242, 30 de agosto de 1917, p. 545.

aprobado en 1917, siguió básicamente en vigor hasta la reforma de 1966 y, asentó, en realidad, una serie de principios organizativos que no se transformaron hasta la reciente legislación LOGSE.

Tras ese nuevo objetivo de la especialización, se decide dividir los estudios en tres ramas musicales principales: Maestro Compositor, Cantor e Instrumentista. Esta nueva ordenación era comentada poco después de su publicación en un artículo de la prensa musical, contraviniendo la tradicional ignorancia de este tipo de asuntos. El autor, que firma bajo seudónimo⁵⁷³, realiza un análisis paralelo del primer reglamento de la institución madrileña y del más reciente. Su visión aporta datos de lo que el impulso principal del nuevo decreto pudo significar en aquel momento.

“El Reglamento de 1830 se dictó “para la educación, así facultativa como religiosa, civil y urbana de los alumnos”. El de 1917, para establecer la “especialización”; (...) Esto, en principio es excelente. Pero, por Dios, que no se exagere demasiado.

(...);Oh, poder de la especialización! Cuando se aplica al saber esta mágica palabra, encubre magníficos propósitos, pero también enormes extravíos. Ella es, hoy por hoy, en nuestro país, el último dogma cultural. Por ella se ensalza toda labor analítica y se contempla con desdén todo trabajo sintético.”⁵⁷⁴

Pero también se ocupa el nuevo reglamento otras cuestiones, especialmente de las relativas al profesorado: se pretende eliminar el cuerpo de profesores supernumerarios, unificándolo con el de numerarios, y se busca una solución para el problema moral, siempre planteado y nunca resuelto, de las clases particulares.

Repasemos ahora con nuestro descriptor, los rasgos principales de este documento fundamental.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno

- Director: su nombramiento corre a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y puede recaer, aunque no es necesario que así lo sea, en un profesor del centro. Sus funciones son organizativas y disciplinarias contando con el auxilio

⁵⁷³ No cabe duda que, bajo el seudónimo de Ixión, se encuentra José Subirá, uno de los responsables de la revista y propietario de la colección consultada, hoy en la Academia de San Fernando. En estos ejemplares, se encuentran correcciones a mano de sus artículos y de todos los firmados con ese seudónimo.

⁵⁷⁴ IXIÓN (1917): “De Piermarini a Andrade”, en *Arte Musical*, año III, núm. 66, Madrid, 30 de septiembre, p.6-7.

del Claustro de Profesores, para asuntos de índole general y pedagógica, y de la Junta Económica, para lo administrativo.

- Subdirector: también es nombrado por el Ministerio, siendo igualmente posible que se designe para el cargo a una persona ajena al Claustro de la institución. En caso de ausencia del director, ha de ocupar su cargo; si él falta, lo sustituye el profesor más antiguo. El reglamento sugiere la conveniencia de que si el director pertenece a la sección de música, el subdirector sea de la de declamación o al contrario.

- Secretario: este cargo será desempeñado por un profesor numerario a propuesta del Claustro.

- Cajero-contador: con un mandato de dos años, el puesto recae en un profesor numerario designado por el Claustro.

El personal no docente que depende directamente del equipo directivo aumenta considerablemente. Entre ellos destacan, por su responsabilidad en el desarrollo musical del centro, el bibliotecario (que es un funcionario del cuerpo de archivos) el afinador de pianos y tres oficiales con conocimientos musicales. Además, bajo la dirección del conserje, que tiene residencia en el mismo Conservatorio, encontramos ocho celadoras de alumnas, un portero, un ordenanza y dos mozos.

c) Órganos colegiados

- Claustro de Profesores: está formado por todos los profesores numerarios, el director y el subdirector⁵⁷⁵. Los profesores supernumerarios no tienen representación en él.

Incrementa sus funciones con respecto a situaciones reglamentarias anteriores, dotándolo de mayor capacidad de actuación en los ámbitos económico, pedagógico y organizativo, a la vez que interviene, como hemos visto, en el nombramiento de algunos cargos directivos. Mantiene su autoridad disciplinaria sobre las faltas cometidas por los alumnos, ampliando sus competencias hacia el personal no docente.

Se le reconoce autoridad para determinar los métodos de enseñanza lo que antes recaía en el director o, directamente, en el Gobierno⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ Como hemos visto en el apartado anterior el director y el subdirector pueden no ser profesores del centro.

- Junta Económica: es la responsable de la administración del Conservatorio, está compuesta por el director, el secretario y dos catedráticos numerarios de los más antiguos, uno elegido por el Claustro y otro por el Ministerio.

c) Requisitos de ingreso: no se establecen límites de edad para el ingreso de alumnos en el Conservatorio. Como excepción, se fija la edad de 15 años como mínima para que las alumnas puedan acceder a las clases de Canto. A los muchachos que deseen ingresar en esa especialidad, se les requiere que hayan pasado ya el cambio de voz.

Es también Canto la única especialidad en la que se exige la superación de una prueba específica. Para el resto de las enseñanzas que se imparten no hay una prueba equivalente. Lo que resulta indispensable, independientemente de la especialidad, es aprobar un examen de “lectura, escritura y operaciones de Aritmética con números enteros”⁵⁷⁷.

d) Régimen de matriculación: hay dos tipos fundamentales de matrícula: la matrícula oficial, para los que cursan presencial y regularmente sus estudios en el Conservatorio, y la matrícula libre, para validar los conocimientos adquiridos fuera del centro. Esta matrícula libre puede realizarse de varias asignaturas y varios cursos; se reconoce el derecho de los alumnos oficiales a pasarse a la enseñanza libre y la compatibilidad de ambos tipos de enseñanza, siempre que no se trate de la misma asignatura.

La ampliación de matrícula de los alumnos oficiales, la posibilidad de realizar durante el mismo curso escolar varios cursos si el profesor los cree conveniente, recogida por primera vez en el reglamento, parece ser una consecuencia de las facilidades otorgadas a los alumnos de la enseñanza libre.

⁵⁷⁶ Las funciones del Claustro de Profesores, que servirán de referencia para el medio siglo siguiente, están enumeradas en el artículo 90 del reglamento en ocho puntos: “1º La formación de los presupuestos del Conservatorio para someterlos a la aprobación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, previo informe de la Junta Económica. 2º La aprobación de las cuentas a propuesta de la Junta Económica, salvo aquellas que exijan una aprobación de una autoridad superior. 3º Autorizar los métodos de enseñanza y proponer al director las mejoras que fueren susceptibles y las reformas que la experiencia hay acreditado como útiles y necesarias. 4º Proponer a la Superioridad la creación o supresión de Cátedras, con arreglo a las necesidades de la enseñanza. 5º Emitir los dictámenes que le pida la Superioridad y resolver todos los casos dudosos que se ofrezcan, referentes a los alumnos y las enseñanzas. 6º Informar en cualquier asunto de administración y gobierno en que el director haya solicitado su informe. 7º Actuar como Consejo de disciplina. 8º Desempeñar cuantas funciones se le encomienden por este reglamento o por disposiciones especiales”.

⁵⁷⁷ “Real decreto aprobando...”, artículo 44.

En otro orden de cosas, el reglamento mantiene la gratuidad a los alumnos que ejerzan función de Repetidores y el derecho de acceso de la mujer a todas las especialidades impartidas.

2.Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: se clasifican las enseñanzas impartidas en cada titulación en dos grupos fundamentales:

- Lección especial: se trata de la especialidad instrumental en la que el alumno está matriculado.
- Lecciones anejas: el resto de las asignaturas que han de cursarse para la obtención del título.

Hay cuatro tipos de enseñanza que se pueden cursar en el conservatorio: tres en la sección de Música (Compositor, Instrumentista⁵⁷⁸ y Cantor) y una sola en la de Declamación. Cada tipo de enseñanza comprende una lista de asignaturas que ahora resumimos:

- Enseñanza de Compositores: Solfeo y Teoría de la Música (3 cursos), Armonía (4 cursos), Composición⁵⁷⁹, Grado elemental de piano (4 cursos), Historia de la Música (especialmente de la española) y Estética (las dos últimas en un solo curso).
- Enseñanza de instrumentistas: Solfeo y Teoría de la Música (3 cursos), Curso Compendiado de Armonía (1 curso), Música de salón (1 curso), Conjunto vocal e instrumental (1 curso de vocal y 3 de instrumental), Historia de la Música (especialmente de la española) y Estética (1 curso para las dos) y Enseñanza del instrumento⁵⁸⁰.
- Enseñanza de cantores: Solfeo y Teoría de la Música (3 cursos), Canto (4 cursos), Historia de la Música (especialmente la española) y Estética (1 curso las dos), Declamación lírica.

⁵⁷⁸ Las especialidades instrumentales recogidas en el reglamento son: Piano, Arpa, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompa, Trompeta y Corneta, Trombón de varas y pistones, Órgano y Armonio.

⁵⁷⁹ Está dividida en dos grados: el primero de tres cursos se llama Contrapunto y Fuga, el segundo grado de dos cursos, Instrumentación y Composición.

⁵⁸⁰ Los estudios de Piano y Violín estaban divididos en dos niveles o grados, el elemental (5 cursos) y el superior (3 cursos). El resto de las especialidades instrumentales, sin esta división, contenían un número desigual de años de estudio: 8 la de violoncello, 7 la de arpa y 6 el resto de las especialidades incluido órgano.

- Declamación: Declamación práctica (3 cursos), Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática, Historia antigua y moderna de la Esgrima y su práctica.

Para todas las enseñanzas de música, el Solfeo es el estudio previo obligado. De los tres cursos que constituyen la asignatura de Solfeo, el tercero puede ser simultaneado con el primero de Canto o el de cualquier Instrumento, excepto Órgano. Para ingresar en esta especialidad hay que superar previamente el grado elemental de Piano y los cursos completos de Armonía. Los requisitos previos de ingresos en Composición son los mismos que los de Órgano más un certificado oficial que acredite conocer la Gramática Castellana.

El reglamento abre la posibilidad de que los alumnos de los diversos instrumentos cursen el grado elemental de Piano. También se recoge la obligación de poner los programas oficiales de las asignaturas a disposición del público en la Secretaría del Conservatorio.

b) Organización de los tiempos lectivos: como ya había sido establecido en reglamentos anteriores, las clases, que se desarrollan entre octubre y mayo, tiene dos horas de duración y se imparten entre las nueve de la mañana y las cinco de la tarde. La periodicidad será de dos días por semana.

Es obligación del director distribuir el número de alumnos matriculados entre los profesores teniendo en cuenta que las clases de Solfeo, Declamación y Conjunto pueden tener un número ilimitado de asistentes, en las lecciones individuales de instrumentos deben limitarse y sólo se especifican un número máximo de alumnos para las enseñanzas superiores de Piano y Violín: no más de 30 alumnos por clase, 10 en cada turno. Para caso de necesidad, se mantiene la figura de alumno repetidor.

Sólo si existe una incompatibilidad horaria justificada, el director puede autorizar que un alumno cambie de profesor.

c) Titulaciones: existe una sola titulación, independientemente del la especialidad y número de años de la misma, el Diploma de Capacidad para los alumnos que superen el examen de fin de carrera⁵⁸¹. Han desaparecido todo vestigio de titulaciones honoríficas, no académicas.

⁵⁸¹ “A los alumnos aprobados en examen de fin de carrera se les extenderá un diploma de capacidad...”
Artículo 63.

d) Régimen de exámenes: tanto para los alumnos de enseñanza oficial como los de enseñanza libre, existen dos únicas convocatorias anuales en los meses de junio y de septiembre. Sin embargo hay algunas diferencias en los tipos de exámenes a los que se someten.

- Alumnos oficiales: se enfrentan a tres tipos de pruebas

· Exámenes anuales: para pasar de un año a otro de la misma enseñanza; lo realiza el profesor en su clase. Las únicas calificaciones posibles son Aprobado o Suspenso.

· Exámenes de último curso o final de grado: se trata de pruebas públicas juzgadas por un tribunal de tres miembros cuyos fallos son inapelables. Los ejercicios se califican como Sobresaliente, Notable, Aprobado o Suspenso.

· Exámenes de ingreso en grado superior: sólo para las especialidades de Violín y Piano, tienen el formato de una oposición, es decir, sólo son superados por un número máximo de alumnos fijado con antelación.

En otro orden de cosas, el reglamento especifica las razones por las que el derecho a examen de los alumnos oficiales queda anulado: si participan en espectáculos públicos sin autorización del Conservatorio o si cometen diez faltas de asistencia injustificadas⁵⁸².

- Alumnos no oficiales o libres: siempre se examinan ante tribunal.

· Exámenes de premio: sólo los alumnos con la calificación de Sobresaliente en el último año de su carrera tiene derecho a presentarse al examen de premio. El número de los premios que se pueden conceder varía en función del alumnado. Así, el reglamento establece que habrá un diploma de primera clase por cada diez alumnos aprobados o fracción y doble número de diplomas de segunda clase.

El tribunal de premio, desde esta reglamentación, se constituirá sólo por profesores del centro, con la exclusión de los de la asignatura juzgada.

3. Profesorado

a) Categorías: se reconoce la existencia de dos clases de profesores, numerarios y supernumerarios, aunque se tiende a que sólo subsista la primera. Se menciona

⁵⁸² La repetición de un curso más de una vez es una gracia especial concedida por el director sólo en casos muy justificados de enfermedad.

la posibilidad de contar con profesores interinos para realizar sustituciones que no puedan ser cubiertas por profesores numerarios.

b) Requisitos de acceso: el reglamento diferencia dos procedimientos diferentes, según el tipo de enseñanza, para cubrir las plazas vacantes en la institución. De un lado, las plazas de Composición, Canto, Declamación Lírica Conjunto Vocal e Instrumental, Música de Salón y Declamación se cubrirán mediante concurso entre los artistas españoles más reconocidos en esas especialidades. El procedimiento de elección se basa en la propuesta de un candidato por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, otro del Consejo de Instrucción Pública y otro del Conservatorio de Música de Madrid. El Ministerio tiene libertad para escoger entre la nómina de los propuestos. El resto de las plazas se cubre por oposición, desapareciendo así los concursos que, en épocas anteriores, servían para incorporar a la nómina de numerarios a los que habían prestado sus servicios como supernumerarios, sustitutos o repetidores.

Los profesores del Conservatorio sólo pueden dedicarse a la enseñanza privada, simultaneándola con sus obligaciones en la institución, con una autorización expresa del Director General de Bellas Artes.

El origen de un sistema educativo-musical nacional: el Decreto de 1905

Paralelamente al proceso de puesta al día de la estructura organizativa de la formación del músico por parte del Estado, se desarrolló un fenómeno de extraordinaria importancia que conduciría a la constitución de un sistema de educación musical auténticamente nacional, con la intervención del Estado central en las instituciones de formación musical provinciales. Hasta este momento, pese a diferentes proyectos y solicitudes, el único centro dirigido, gestionado y sostenido por el gobierno de España era el Conservatorio de Madrid. Tras este periodo regenerador, otras ciudades contarán con escuelas de música tuteladas por el Estado y se habrán abierto las puertas para la difusión por toda España de centros de formación musical estatales.

Precedentes y génesis de un Decreto

El Decreto de 1905 fue el responsable de crear, de manera un tanto desordenada e involuntaria, una red de Conservatorios dependientes del Estado. Sin embargo, no podemos creer que dicho documento surgiese de manera espontánea sino que fue el resultado de un proceso que demandaba una mayor intervención del Estado en los asuntos de la educación musical profesional.

Todo este movimiento se inició, como no podía ser de otra manera, a partir del Conservatorio de Madrid. Como único centro regido y reconocido por la autoridad del Estado y por el lugar preeminente que ocupaban sus cátedras en el principal foco de irradiación musical del país, despertó, como ya vimos en capítulos anteriores, el deseo de instituciones de provincias de vincularse a su prestigio e influencia.

Los tipos de vinculación fueron muy variadas, aunque no todas con el mismo éxito. Leyendo el Libro de Actas del Claustro del Conservatorio de Madrid, podemos descubrir cómo hubo quien trataba de dar lustre a sus iniciativas pedagógicas solicitando títulos honoríficos a la institución madrileña. Así, en los primeros días de 1902, se concede el título de Profesor honorario o de mérito del Conservatorio a un caballero asturiano con la justificación de que “aparte de los méritos que justifica el Señor Llaneza, recomienda su solicitud al laudable empeño de recabar de la Corporación municipal de la ciudad de Gijón, donde reside, el establecimiento de una clase especial de canto para difundir la enseñanza del Arte musical.”⁵⁸³

De esta manera, el Conservatorio de Madrid avalaba con su prestigio las propuestas educativo-musicales de ciertos maestros.

Pero había escuelas de música y conservatorios a los que no bastaba esta distinción puramente moral y querían que los títulos que expedían fuesen reconocidos por las autoridades musicales. Desde el siglo XIX, con la implantación de los exámenes libres, se pudo contrastar las enseñanzas de los centros periféricos con los criterios de Madrid y, como consecuencia, conseguir las titulaciones correspondientes. Abierta la posibilidad de revalidar los estudios en la enseñanza libre, encontramos cómo en 1916 se solicitaba al Ministerio el desplazamiento de profesores del Conservatorio oficial a establecimientos educativo-musicales de ciudades de provincia para examinar y validar a los alumnos. El Claustro apoya esta propuesta:

⁵⁸³ Acta del día 4 de enero de 1902, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º, Año 1901 a 1910, archivo del RCSMM.

“El que suscribe da lectura de una instancia elevada al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes por el Director de la Academia de Música de la Concepción de Melilla, D. Manuel Fernández Benítez, en la que solicita que una comisión de Sres. Profesores del Conservatorio de Madrid se traslade todos los años a aquella Plaza con objeto de examinar en el mes de Junio a los alumnos que reciben en aquella Academia las enseñanzas de Solfeo, Piano, Violín y Armonía, dando de este modo validez académica a estas asignaturas. Después de un cambio de impresiones se acuerda informar favorablemente la solicitud.”⁵⁸⁴

No hay que creer que este tipo de desplazamiento sólo se realizaba a ciudades alejadas, puesto que también hay constancia de que, en la misma época, los docentes madrileños se trasladaban a Aranjuez con objeto de examinar a las alumnas del Colegio de María Cristina⁵⁸⁵.

Sin embargo, el paso previo necesario para llegar al decreto de 1905, fueron las, ignoradas por la historiografía, incorporaciones al Conservatorio o Escuela Nacional de Música de Madrid. Siempre se ha considerado que hasta el Decreto de 1905 no existía relación alguna entre las academias y conservatorios de otras ciudades españolas y el Conservatorio de Madrid. Si bien es indudable que la validez académica no se consigue hasta el mencionado Decreto, ya hemos visto que existían lazos informales con anterioridad. Pero el vínculo más trascendente, el de mayor proyección de futuro fueron las incorporaciones que se concedieron a las Escuelas de Música de Cádiz, Málaga, Sevilla, Santiago y San Sebastián. Estas concesiones, estudiadas en el capítulo anterior, no se reflejaron en la Gaceta y eran, en realidad, más honoríficas que efectivas. Como reconoce un documento oficial del periodo:

“...esta concesión no implicaría ningún beneficio positivo al profesorado ni a los alumnos, a quienes no se podría extender el título correspondiente sin que se sometieran a un examen en el Conservatorio, pues el Estado no puede reconocer validez académica a estudios dirigidos por profesores en cuyo nombramiento no tiene intervención alguna.”⁵⁸⁶

La insuficiencia de este sistema conduciría irremisiblemente a replantear sus bases: el vigor de los centros provinciales de educación musical, las necesidades de una nueva sociedad y la aspiración del Estado por intervenir en el control de la educación,

⁵⁸⁴ Acta del día 14 de mayo de 1916, *ibidem*, p.124-125.

⁵⁸⁵ Acta del día 16 de junio de 1918, *ibidem*, p.158-159.

⁵⁸⁶ *Proyecto de nota respecto a la Escuela provincial de Música*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpeta Escuela Provincial de Música 1917-1918.

conducirán, en un proceso natural, ni premeditado ni constante, a transformar las bases entre la administración pública y la formación del músico en todo el país.

El impulso: la solicitud de Córdoba

Con fecha del día 7 de Agosto de 1903, la Diputación provincial de Córdoba solicitó la validez académica de los estudios que se cursan en la Escuela de Música que sostenía y su incorporación al Conservatorio de Música y Declamación. Tomás Bretón, Comisario Regio en el Conservatorio de Madrid y miembro del Consejo de Instrucción Pública, informó, el 10 de noviembre del mismo año, favorablemente pero señalando que, en realidad, esta concesión no procuraría ningún beneficio: los alumnos deberían seguir examinándose en Madrid para conseguir el título porque el Estado no podía reconocer validez académica a estudios dirigidos por profesores no nombrados por él.

Siguiendo el mismo criterio, el Consejo de Instrucción Pública se mostró contrario a la concesión pues consideraba que si la Escuela Provincial de Música de Córdoba deseaba para sus alumnos los mismos derechos que los matriculados en el Conservatorio de Música y Declamación, era preciso “que pretenda del Gobierno que se proceda al nombramiento oficial del Profesorado y que se ajuste al Reglamento y plan de estudios que se le señale, pues no otra cosa ha sucedido con diferentes Institutos, Escuelas de Comercio...”⁵⁸⁷.

Además, el informe del Consejo sugería ciertos procedimientos para la validación de los centros de educación musical provinciales. Se refería, en concreto, a los procedimientos para proveer las plazas del profesorado y pedía que se estableciesen tres turnos “a semejanza de los que rigen actualmente para las Escuelas de Artes e Industrias”⁵⁸⁸: el primero de libre elección para cuantos lo pretendieran; el segundo para profesores con cuatro o más años de enseñanza en las Escuelas de Música; y el tercer turno destinado a la oposición.

En vista de estos informes, una Real Orden de 18 de Febrero de 1904 desestimó la instancia cordobesa, aún reconociendo el mérito de la Escuela que consideraba

⁵⁸⁷ *Proyecto de nota respecto a la Escuela provincial de Música*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

⁵⁸⁸ *Copia del informe del Consejo de Instrucción Pública*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

“digno de tener en cuenta para el día en que una disposición de carácter general legalice la situación de todos los centros docentes de la misma clase.”⁵⁸⁹

Sin embargo, la corporación provincial cordobesa no se dio por vencida e, inmediatamente, el 5 de diciembre de 1904, volvió a solicitar en una nueva instancia la validez académica de los estudios de su Escuela de Música y la incorporación de los mismos al Conservatorio. En esta ocasión, ofrecía someterse a los Reglamentos y programas que se le señalaran y proponía que se les concediese la propiedad de sus plazas a los profesores que las ejercían, siempre que reuniesen la antigüedad y conocimientos necesarios. Serían nombrados por el Ministro y el pago de los haberes y del material continuaría abonándose por la Diputación provincial, con cargo a sus presupuestos.

El Negociado del Ministerio de Instrucción Pública, en un informe que redacta al hilo de esta segunda solicitud, a finales de 1904, expresa su opinión:

“La opinión del Negociado es que ha llegado el momento de dictar la disposición de carácter general a que se refiere la R. O. de 18 de febrero último, concediendo a las Diputaciones y Ayuntamientos la facultad de crear Escuelas elementales de Música, dotadas de recursos por cuenta de sus respectivos presupuestos y concediendo validez académica a sus estudios siempre que se ajusten a las prescripciones dictadas por este Ministerio, pues no es justo que esfuerzos tan loables como los que la Comisión provincial de Córdoba, realiza en pro del arte Musical que tanto contribuye a la cultura de los pueblos, resulten estériles.”⁵⁹⁰

En el mismo documento se considera justo la permanencia de los profesores ya contratados, dictando unas reglas a propósito, y expresa su deseo de que la disposición que se dicte se armonice en lo posible con las que dictadas para Institutos, Escuelas de Comercio y de Artes e Industrias. En todo caso, el Negociado remite el asunto al Consejo de Instrucción Pública por la importancia del mismo.

El encargado de informar al Consejo sobre el expediente y la consulta del Negociado fue, una vez más, Tomás Bretón que firmó su resolución el 24 de febrero de 1905. La sección cuarta del Consejo de Instrucción pública la hizo suya por unanimidad y sin discusión el 27 de febrero del mismo año⁵⁹¹; el plenario, el 2 de marzo. En primer

⁵⁸⁹ *Proyecto de nota respecto a la Escuela provincial de Música*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ Sesión del día 27 de Febrero de 1905, *Actas del Consejo de Instrucción Pública, Sección 4ª, Actas 1903-1916*, AGA: E. C. 1.21/81, p. 27 v.

lugar, Bretón muestra su conformidad con la conclusión del Negociado: el momento de legislar sobre las Escuelas de Música había llegado. El caso particular de Córdoba no era más que el inicio de un proceso de renovación musical que, auspiciado por el Estado, se había de iniciar en España:

“El ponente tiene además sobrados indicios para suponer y afirmar que hay otras Diputaciones y Centros en España que anhelan lo propio lo cual atendida la saludable y poderosa influencia del arte de la Música en la moral y las costumbres de los Pueblos y respondiendo estos ideales al hermoso fin de propagar la cultura e ilustración en las clases humildes acrecienta su importancia por modo extraordinario.”⁵⁹²

En el informe se señalan cuáles podrían ser las líneas generales de la disposición legal solicitada. Del texto desprendemos cuatro propuestas e ideas fundamentales:

1.- Carácter provisional del ordenamiento legislativo necesario: la irregularidad de los sueldos que percibían los profesores y su cuantía, más cercana a la de un Maestro de Instrucción Primaria que a la de un Profesor del Conservatorio Oficial, junto con la imposibilidad e inoportunidad de abarcar el completo de la enseñanza, imponían, a juicio del ponente, “una legislación particular y especialísima y hasta nos atreveríamos a decir accidental”⁵⁹³.

2.- Validez exclusiva de la enseñanza elemental: aprovechando que el Reglamento del Conservatorio establecía grados elemental y superior para las enseñanzas de Piano y Violín, se sugiere la validación exclusiva del grado elemental de las dichas especialidades, sobrentendiéndose las de Solfeo: “los citados instrumentos son los más extendidos y propagados, por lo cual no estableció análogas diferencias en otras asignaturas que quizá haga en su día necesaria la difusión y progreso del divino arte en España”⁵⁹⁴.

3.- Sistema de acceso del profesorado: el ponente hace interesantes consideraciones sobre el sistema de acceso:

“...en los primeros momentos no sería, no podría ser todo lo formal que debería requerirse hayándose constituidas buen número de Escuelas unas modernas, antiguas otras, (...) ; pero es evidente también que si no se principia nunca excusado es decir que nunca se acabará, ni se normalizará lo que por todos es considerado conveniente y que si en los comienzos se exige para la provisión de estas clases, dotadas algunas con

⁵⁹² *Copia del informe del Consejo de Instrucción Pública*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ibidem*

menos quizás de 500 Ptas anuales la solemnidad y requisitos que para cátedras de 2 o 3000 Ptas más las ventajas que la ley del Estado concede a los que dependen de él jamás lograremos llegar a los que se pretende.”⁵⁹⁵

Propone la creación de un cuerpo especial de Profesores de Música, empezando por Córdoba, nombrando como interinos a los que la Diputación, asesorada por el Director de la Escuela, propusiera de los que ya ejercían la enseñanza. Según fuesen vacando las plazas, se proveerían por concurso libre, previo informe del Consejo de Instrucción pública, imponiendo los programas del Conservatorio de Música y Declamación.

4.- Sueldo del profesorado: solicita que el Ministerio de Instrucción Pública imponga a las corporaciones que soliciten la validez de sus escuelas musicales “las condiciones necesarias para garantizar la formalidad en el cumplimiento de los deberes que contraigan con el Profesorado, no juzgando ocioso indicar la conveniencia de establecer un mínimum de sueldos decoroso, en bien de la moralidad y en honor de los que ejercen el alto magisterio de la enseñanza”⁵⁹⁶.

Tomás Bretón introduce en su informe una serie consideraciones que nos ayudan a comprender el sentido y los objetivos, profesionales y estéticos, que impulsaron la aprobación de esta disposición legal que era ya inminente:

“De este nuevo orden de cosas no podrán resultar a la larga sino muchos bienes. Estimularíase poderosamente la afición lo mismo entre Profesores que alumnos, avivaríase el celo e interés en las Corporaciones provinciales y hallarían decoroso medio de vida los muchos laureados del Conservatorio que hoy después de obtener la recompensa debida a su estudio y méritos no encuentran (...) sitio, lugar ni ocasión en que aprovechar ni sacar partido de lo que en el Conservatorio aprendieron; sería para éstos benéfica válvula de expansión al par que irradiarían por toda la península la cultura y el buen gusto que deben reinar en el único centro oficial de España”⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ Ibidem.

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Ibidem

El Decreto

Siempre se ha calificado al Decreto de 1905 como el primer paso para la creación de un sistema unificado de enseñanza musical en España. Sin embargo, no fue sólo eso: el breve texto del Real Decreto de 16 de Junio de 1905 que permitía a municipios y provincia hacer oficiales las enseñanzas musicales que éstos ofrecían⁵⁹⁸, supone el único modelo que se seguirá hasta la República para construir el sistema educativo-musical español. En la exposición de motivos del ministro Carlos María Cortezo, queda claramente expresada las motivaciones y circunstancias que originan el Decreto: algunas corporaciones populares, diputaciones y ayuntamientos que sostienen escuelas de música solicitan el reconocimiento oficial mediante la asimilación a las impartidas por el Conservatorio de Madrid; “ las exigencias del Presupuesto General del Estado no consienten de presente aquella propagación de las enseñanzas musicales por las provincias, que bien fuera de desear”; en tal circunstancia se emite el Real Decreto. Ante la necesidad de ampliar la enseñanza musical, se opta por dejar la gestión y dirección de los centros a autoridades provinciales o locales o a la iniciativa privada. El Estado, a través del Conservatorio de Madrid, establecerá un marco general de estudios y concederá o negará la validez académica de las enseñanzas.

El documento consta de cuatro artículos. En el primero se concede la posibilidad de solicitar la validez académica a los estudios elementales, creados en el Reglamento de 1901. El segundo artículo especifica los requisitos necesarios para ser aprobada la solicitud de validez: cuadro de asignaturas y profesores con su expediente personal, titulación de los profesores por Madrid o el prestigio internacional alcanzado en concursos, la cuantía mínima de sueldo del profesorado, que los programas de enseñanza se ajusten a los madrileños, las enseñanzas mínimas a ofertar y el informe de Conservatorio de Madrid. El tercer artículo consagra la independencia organizativa de cada centro y su libertad para la contratación y cese del profesorado, cumpliendo las condiciones del artículo anterior: los profesores en ningún caso son funcionarios. El último artículo anuncia disposiciones posteriores para la aplicación de este Decreto.

Para ser una disposición legal tan breve, deja algunos aspectos escasamente precisados lo que, para el futuro, servirá a ciertos excesos interpretativos. Me refiero, en

⁵⁹⁸ “Real Decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tengan validez académica, soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid”, en *Gaceta de Madrid*, año CCXLIV, tomo II, nº168, sábado 17 de junio de 1905, Madrid, 1905, Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, p. 1107-1108.

concreto, a una frase de complicada exégesis: “para conceder validez académica de los estudios de los demás instrumentos, cursos y asignaturas que constituyen la enseñanza de la Música, habrán de someterse a los planes, programas y condiciones especiales que formule el Claustro”. Pudiera tratarse de una puerta abierta para dar validez a los estudios de perfeccionamiento⁵⁹⁹, pero ello entraría en contradicción absoluta con la introducción y el artículo primero. También puede leerse como referente a estudios elementales desconocidos en la legislación que estaba entonces en vigor, el reglamento de 1901⁶⁰⁰. Nos inclinamos a pensar que, en la intención del legislador, independientemente de la interpretación que se le diese luego, estaba la segunda posibilidad. Tal pensamiento está avalado por el informe de Bretón al consejo de Instrucción Pública, en el que se habla expresamente de la creación de nuevos estudios elementales:

“Establecidas estas bases, si el resultado era como se desea podría encomendarse al Claustro del Conservatorio que formulase unos programas elementales de otras asignaturas que sometería así mismo a la aprobación del Consejo de Instrucción Pública teniendo presente el objeto que se persigue y la extensión que se aspira a dar en España al arte de la Música.”⁶⁰¹

En la redacción de este Decreto se siguió de manera bastante literal las indicaciones del informe Bretón, aprobado por el Consejo de Instrucción Pública. Sólo hay un punto importante en que difiere: el sistema de acceso del profesorado y su vinculación con el Estado. En este sentido, se opta por no comprometer en lo más mínimo al Ministerio. Paradójicamente, un documento interno del propio Ministerio, sin fecha pero que podemos creer que corresponde con estos años, trata de tranquilizar a los administradores públicos en lo referente a la asunción de obligaciones presupuestarias:

“No hay temor de que pueda convertirse en obligación de presupuesto del Estado, puesto que solo se pide, que no dependa de la Diputación el fijar las condiciones del profesorado y las de enseñanzas de las Escuelas, dándole intervención al ministro de

⁵⁹⁹ En ese sentido fue posteriormente utilizada.

⁶⁰⁰ En la voz “Conservatorios” del reciente *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, SGAE, 1999, firmada por el profesor Mariano Pérez, se citan de pasada dos datos que debemos desmentir: la aprobación de un nuevo Reglamento en 1905 y la concesión, el mismo año, de la validez académica a los estudios elementales del Conservatorio de Valencia. En realidad, la validez oficial se concedió a Valencia en 1911, como veremos posteriormente. En cuanto al Reglamento, cuya noticia confirma el autor en un artículo póstumo en la revista *Música y Educación*, debe tratarse del de 1901, puesto que ha sido imposible encontrar ninguna referencia posterior, sino al contrario.

⁶⁰¹ *Copia del informe del Consejo de Instrucción Pública*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

Instrucción Pública en unos y otros asuntos como sucede hoy con respecto a Secretarios y Contadores y empleados de las cárceles correccionales, regentes de las Escuelas Normales y juntas de Instrucción Pública que dependen en cuanto a su nombramiento y condiciones de los ministros de Gobernación Gracia y Justicia e Instrucción Pública respectivamente y el pago de sus haberes y gastos de material, siguen corriendo a cargo de las Diputaciones y aun caso de que se incluyera el cupo de la Escuela provincial de Música como obligación del Estado, sería siempre a calidad de reintegro y se abonaría del mismo modo que hoy paga la Diputación las Escuelas Normales, Inspección de 1ª enseñanza y Biblioteca que como cupos liquidados que son, no ofrecen las dificultades que hoy se tocan con respecto a Institutos.”⁶⁰²

A pesar de este tipo de consideraciones, el Ministerio optó por solicitar sólo requisitos de titulación a los profesores, renunciar a cualquier tipo de oposición o concurso público y dejar en manos de las autoridades locales la contratación del personal. La idea de Bretón de crear un cuerpo de profesores de Música fue ignorada de momento y las autoridades educativas españolas se cuidaron de no contraer ningún tipo de obligaciones con nuevos empleados. Con este decreto accidental, provisorio y nada generoso, se abría una nueva etapa de la intervención del Estado español en la formación del músico.

Consecuencias del Decreto

Tres días después de publicado el Decreto en la Gaceta, a petición de algunos profesores del Conservatorio de Madrid, se realiza una reunión del Claustro presidida por el Comisario Regio Bretón para analizar la situación que dibujaba la nueva legislación de validez elemental.

En esta ocasión, Bretón destaca en el decreto su virtud de “favorecer el desarrollo de la cultura musical en España, realizando la del Conservatorio con la gran intervención que a este Centro se concede en todo lo necesario para la creación de tales Escuelas”⁶⁰³; asimismo, propone la constitución de una Comisión del Claustro para

⁶⁰² A propósito de la Escuela provincial de música de Córdoba, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918. El subrayado viene en el original.

⁶⁰³ Acta del 20 de junio de 1905, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, archivo del RCSMM.

redactar un reglamento que se considera necesario para la implantación del Real Decreto.

En el turno de intervención de los diferentes profesores, las opiniones son mayoritariamente entusiastas: se discute sobre la urgencia del Reglamento y algunos aspectos del mismo. Así, Jiménez Delgado, cree indispensable afirmar la alta inspección del Conservatorio Oficial sobre los futuros conservatorios elementales para evitar deficiencias en la enseñanza y procurar la total asunción de los programas de estudio de la institución madrileña. Sin embargo, no todo el Claustro se mostró tan positivo y optimista, el profesor Serrano, por su parte, tras reconocer su ignorancia sobre la existencia del decreto, afirma que:

“... por la impresión que le ha causado su lectura no lo considera tan ventajoso para el Conservatorio, cuya importancia habrá de disminuir desde el momento en que se creen otros Establecimientos en los que se den sus enseñanzas y que proceder a redactar el reglamento, sobre ser una oficiosidad, toda vez que nadie se lo ha encomendado al Claustro ni es de su incumbencia, puede parecer un atrevimiento suyo el elevarlo al Ministerio que es en suma a quien corresponde dictarlo.”⁶⁰⁴

Finalmente, se llega al acuerdo de constituir una comisión para agradecer al Ministro la promulgación del Decreto y aparcar la idea de la comisión de redacción de reglamento hasta después del verano. El desarrollo reglamentario del Decreto de validez de escuelas de música elementales no llegará a realizarse y, en ello, residirá parcialmente las múltiples, contradictorias y criticadas interpretaciones del mismo.

Antes de finalizado el año 1905, ya se habían presentado las primeras solicitudes de validez que se resolvieron a comienzos de 1906. El 12 de diciembre del año de publicación del Decreto, se creó una comisión para resolver los expedientes que requerían, necesariamente, el informe del Conservatorio oficial. Esta comisión estaba presidida por el compositor Emilio Serrano; José María Fernández de Valderrama, Pedro Fontanilla y Antonio Fernández Bordas, ejercían de vocales; por su parte, Javier Jiménez Delgado, ocupaba el puesto de secretario de la misma.

Las tres primeras solicitudes provenían de Córdoba, cuya iniciativa había impulsado la publicación del Decreto, Málaga y Sevilla, ciudades que ya contaban con la incorporación decimonónica de sus escuelas de música. Ninguna de ella consiguió su objetivo.

⁶⁰⁴ Ibidem.

En el Claustro de 14 de abril de 1906, se presentaron los informes de la comisión, negando la validez en los tres casos, y fueron aprobados. Las razones esgrimidas en uno y otro caso fueron diferentes: mientras que a Córdoba se le denegaba la solicitud por ser insuficiente la titulación de algunos profesores, se conminaba a la escuela musical de Málaga a que atendiese, en general, a las indicaciones del Decreto que, al parecer, había ignorado. En el caso de Sevilla, tras desautorizar a parte del profesorado por cuestiones de titulación, se afea el truco legal que supone considerar como subvención municipal el reintegro de los derechos de matrícula y examen por parte del ayuntamiento:

“Resultado de todo esto es que aparece cumplida la letra de lo que preceptúa e apartado tercero del artículo segundo del Real decreto sobre validez académica de las enseñanzas de provincias; pero como el espíritu del mismo es que la retribución de los Profesores esté asegurada por las Corporaciones populares y no a merced de una base tan movediza como forzosamente ha de serlo los ingresos por inscripciones de matrícula y derechos de examen, esta ponencia estima no procede proponer la incorporación de las enseñanzas del Conservatorio de Música de Sevilla.”⁶⁰⁵

Tras leer los dictámenes se estableció una discusión en la que se formaron dos bandos: de un lado, el vocal Fernández Valderrama, apoyado por el Comisario Regio, creía que no se debía aprobar ningún tipo de resolución hasta que no se hubiese promulgado un reglamento de aplicación del decreto; de otro, Serrano y Fontanilla opinaban que, independientemente del reglamento, había que elevar los informes en función del decreto de junio de 1905. Se impuso el segundo criterio y los informes fueron elevados al Ministerio con la aprobación unánime del Claustro.

El Ayuntamiento de Sevilla no se desanimó con esta respuesta y, en el mismo año, elevó otra petición de validez de estudios. En esta ocasión, se trataba de un Conservatorio de nueva creación, con una plantilla de profesores totalmente renovada. La misma comisión firmó su informe, con respecto al proyecto, el 10 de diciembre de 1906⁶⁰⁶. En este caso, pese a que todos los profesores propuestos habían sido discípulos del Conservatorio de Madrid, la resolución era también negativa:

“El espíritu de compañerismo y el amor filial (puesto que todos los Profesores que figuran en tal certificación se han educado en este Conservatorio y en él han

⁶⁰⁵ Acta del 14 de abril de 1906, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, archivo del RCSMM.

⁶⁰⁶ La aprobación en Claustro del informe se produjo mucho más tarde, léase el Acta del 18 de febrero de 1908, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, archivo del RCSMM.

obtenido los brillantes premios que ostentan) obligan a este Claustro a emitir este dictamen; pues que la forma con que el Ayuntamiento de Sevilla trata de pagar los gastos de este Conservatorio son inseguros y movedizos y no pueden admitirse en buena lógica.”⁶⁰⁷

Para los miembros de la Comisión la justificación de sueldos que incluía el proyecto era inaceptable y solicitaba la consignación, en el presupuesto de gastos de la corporación municipal, de los emolumentos legales de los futuros profesores de música. Además, se aprovechaba la elevación de las conclusiones sobre el expediente sevillano para reclamar la aprobación del reglamento del decreto y señalar algunas contradicciones del mismo que tendrán una extraordinaria repercusión en la futura expansión de los conservatorio estatales por el país. Calificándolo de asunto de “capitalísima importancia”, se explica que:

“...en el preámbulo del Real decreto y en su articulado aparecen las palabras asimilación e incorporación: ambas tienen sentidos antitéticos y perfectamente definidos en las disposiciones ministeriales presentes y pasadas, y el Conservatorio de Madrid cree no están deslindadas con la conveniente claridad para poder formar juicio acabado de tal asunto.”⁶⁰⁸

Así, desde el principio, se podía sospechar que lo accidental e impreciso de la redacción del decreto podía propiciar todo tipo de interpretaciones, usos y abusos en puesta en práctica.

La primera concesión de validez: el Conservatorio de Valencia

Como acabamos de ver, el Decreto de 1905 no tuvo un efecto inmediato y tuvieron que pasar varios años y no pocas vicisitudes para que, finalmente, se aplicara en la práctica.

El Conservatorio de Valencia será el promotor de la recuperación de este Decreto y de su puesta en funcionamiento. Nacido en 1879, en el seno de la Sociedad Económica Valenciana, el Conservatorio tenía una gran actividad, acrecentada por la llegada a la dirección del mismo de Ramón Martínez y Carrasco. Bajo sus impulsos se

⁶⁰⁷ Acta del 18 de febrero de 1908, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, archivo del RCSMM.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

crearon un gran número de nuevas cátedras, que la legislación que acabamos de ver apoyaba, y que se calificaban de “asignaturas de completo”. En este sentido, el Conservatorio de Valencia fue pionero en materias tales como Estética e Historia de la Música, Prosodia latina, Mandolina española, Idiomas...

Pero el plan del nuevo director estaba claro. Decidido a acogerse al Decreto de 1905, vinculó el centro a la Diputación y al Ayuntamiento, desligándolo de la Sociedad Económica e hizo las reformas necesarias para cumplir los requisitos del Decreto. Aprovechando el XXX aniversario de la fundación, estableció contacto en Madrid, a través del Cardenal Benlloch, con el Palacio Real y el Ministerio de Instrucción Pública. El ministro Sampedro recomendó un plan a largo plazo que Martínez rechazó, considerándolo inviable “en un país como el nuestro en que los Ministerios pasaban como meteoros por el poder”.

Tramitó el expediente y recabó la adhesión del Claustro del Conservatorio de Madrid. Para captar su benevolencia, no se repararon en atenciones protocolarias⁶⁰⁹ y se consiguió el apoyo de la escuela madrileña a principios de abril de 1911⁶¹⁰. Era la primera vez que el Conservatorio oficial daba su visto bueno a la concesión de validez de estudios elementales de un centro provincial de formación musical. Al no haberse encontrado el texto de este informe, no podemos asegurar que las condiciones presentadas por la escuela musical valenciana fuesen sustancialmente diferentes a las de otros intentos anteriores. En una solicitud del director del Conservatorio cordobés, Cipriano Martínez Rücker, elevada al hilo de la concesión de validez a Valencia, en mayo de 1911, y denegada de nuevo, se afirma que:

“El Conservatorio de Valencia quizás en peores circunstancias en cuanto se refiere al artículo 3º del tantas veces mencionado R. D. solicitó y obtuvo la incorporación de sus estudios al Conservatorio de Madrid.”⁶¹¹

En cualquier caso, el asunto quedaba pendiente del Consejo de Instrucción Pública. El mismo director Martínez y Carrasco dejó unas memorias inéditas, recogidas

⁶⁰⁹ Así en el Acta del día 12 de junio de 1910, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, leemos que, con motivo de una visita de Bretón a Valencia, “recibió de los profesores del Conservatorio de aquella capital el encargo de transmitir al Claustro un expresivo saludo, acordándose que se comunique a los profesores de Valencia haberse recibido con agrado su salutación, expresándoles la fraternidad de sentimientos en bien de la cultura musical”.

⁶¹⁰ Acta del día 11 de abril de 1911, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 4º. Años 1901 a 1910, archivo del RCSMM. La comisión que informó del expediente estuvo formada por Reventos, González de la Oliva y el secretario del Conservatorio.

⁶¹¹ Tomado de una exposición al *Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes*, AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918.

por López-Chavarri en su historia del Conservatorio⁶¹², que son extraordinariamente ilustrativas del proceso de puesta en marcha del sistema educativo-musical español:

“Llegó el ansiado y peligrosos momento de la resolución de nuestro expediente, en el Consejo de Instrucción Pública, que yo había minado, entre las tantas al Presidente y Ponente, cuando al salir del Consejo, que fue el primero, Don Manuel Zabala me dijo: “Su asunto va muy mal”. El Ponente había dicho en la sesión que el R. D. al cual tratábamos nosotros de acogernos, no existía; y el Señor Cortazar, que era uno de los gallitos del Consejo, al que me recomendara no dejara de ver, se oponía rotundamente a la aprobación de nuestro expediente, y, el Presidente viendo el juego mal parado, y en peligro evidente de naufragar, había levantado la sesión, aplazando su resolución para la semana siguiente. A poco salió el ponente con los brazos levantados, (era de estatura) diciéndome: “Pero hombre, ¿a quién se le ocurre incluir un expediente a base de un Real Decreto que no existe?” A lo cual yo repliqué: ¿A quién se le ocurre que las corporaciones responsables, como son la Diputación y el Ayuntamiento de Valencia, junto con el Conservatorio tramiten un expediente a base de un R. D. que no existe? A lo que me replicó: “Ni existe, ni ha existido; porque el Consejo tiene una Comisión de tres señores Consejeros, cuya única y exclusiva misión, es registrar en el índice del Consejo, todas cuantas disposiciones salieren en la Gaceta, y caigan dentro del radio de acción que compete al Consejo, y en el tal índice el R. D. no existe.”

El director valenciano tuvo que demostrar, Gaceta en mano, la existencia del Real Decreto. Esto ocurría en 1911, sólo seis años después de aprobado. También resulta muy interesante seguir a través de la narración del protagonista, la visita que realizó al miembro del Consejo, señor Cortazar, y los argumentos que esgrimieron uno y otro:

“ El señor Cortazar me manifestó que tenía el sentimiento de comunicarme que su opinión era absolutamente contraria a la favorable aprobación de dicho expediente; ¿razón?... La que el R. D. al cual nos habíamos acogido no tenía ningún valor, por cuanto existía una ley votada en las Cortes, que negaba toda intromisión de Centros particulares, en las Enseñanzas del Estado, en primer lugar, las leyes votadas en Cortes, tenían vigencia sobre todas las disposiciones gubernamentales que las contrariasen, y aún por encima de la corona. Y en segundo lugar, esta ley fue prescrita por las Cortes en

⁶¹² LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, E. (1979): *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, p.49-61.

defensa del Estado, a los fines de evitar se colasen en las Enseñanzas del Estado, posibles enemigos del Régimen, como ocurría con las aspiraciones de las Universidades de carácter religioso de Deusto y del Escorial.”

La réplica de Martínez se basaba en dos principios: por un lado, “las Enseñanzas Musicales son completamente amorfas, y por lo tanto, inofensivas”; por otro, que el Decreto prevé dos condiciones que no podrían cumplir las Universidades citadas, el sustento económico de las administraciones locales y el acceso del profesorado por oposición. El señor Cortazar acabó convencido. Así describe el director sus sentimientos al salir de la entrevista:

“Al encontrarme en la calle respiré fuertemente, había ganado una batalla que, de haberla perdido, hubiera tenido fatales consecuencias para nuestra clase profesional, y no sólo para el Conservatorio de Valencia, sino para el resto de los Conservatorios de España.”

Por Real Orden de 26 de Abril de 1911, se aprobó la validez oficial de los estudios de música que se cursaban en el Conservatorio de Valencia.

El último paso: la incorporación del Conservatorio valenciano

Después de terminadas las exitosas gestiones para dar validez a los estudios musicales de grado elemental en Valencia, el activo director del centro se marcó el objetivo de conseguir la incorporación de éste al Estado. Los pasos que se dieron fueron muy variados: lucha por los nombramientos de los profesores valencianos para los tribunales de oposiciones a las cátedras de Madrid, como personal del Ministerio; incorporación de las Academias de música de Murcia, Cartagena y Alcira; visitas a Palacio para recabar el apoyo de la Infanta Isabel...

El director fue tejiendo una red de opiniones favorables a la incorporación al Estado de los estudios superiores de música que en Valencia se impartían, lo que no estaba sustentado por Decreto alguno. A través de personajes valencianos en Madrid o de personalidades con alguna vinculación con la ciudad (Conde del Serrallo, General Azcárraga, Rafael Altamira, Francisco Bergamín), e insistiendo en los miembros del Consejo de Instrucción Pública, presentó la solicitud. Finalmente, se aprovechó la reciente elevación a la Presidencia del Consejo, de Francisco Bergamín para que, con la opinión contraria del Ponente, se aprobase tras referirse éste “a la justicia de esta

resolución favorable (...) y a los vínculos que le unían al Director del Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, en cuya gestión había colaborado personalmente”⁶¹³.

En esta ocasión se encontró con la oposición del claustro del Conservatorio madrileño. Por unanimidad aprobó un dictamen que subordinaba el asunto de validez superior solicitada por Valencia a unas radicales reformas profesionales: el Claustro solicitaba al Gobierno la obligatoriedad de los títulos superiores del Conservatorio para acceder a los puestos de trabajo musicales dependientes de la administración⁶¹⁴. El informe explicaba que:

“...los alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación no obtienen de ella otra cosa que el prestigio moral que le imprime la autoridad técnica y el prestigio artístico de esta entidad, pues en la práctica, no obtienen los beneficios positivos que el Estado reconoce a aquellos que por haber adquirido un título académico están capacitados para aspirar a las Cátedras, destinos técnicos, etc. que en Universidades, Institutos y Escuelas de las diferentes disciplinas constituyen la enseñanza oficial.”⁶¹⁵

Y, en consecuencia, concluyen:

“ si se concedía lo solicitado por este Claustro, es decir: la validez académica, en la práctica, para los estudios revalidados en el Real Conservatorio de Música y Declamación y los alumnos que estudiasen en Valencia, tendrían que revalidar en Madrid los alumnos allí cursados, de hecho, estos alumnos obtendrían las mismas ventajas que los de nuestro Centro.

Entre tanto, mientras para los discípulos de nuestro Conservatorio la validez académica esté limitada al prestigio y autoridad moral que el mismo les presta, este Claustro ha de contraerse a recabar para sus alumnos las preeminencias concedidas a las demás carreras.”⁶¹⁶

En la sesión de 7 de julio del plenario del Consejo de instrucción pública, quedó sobre la mesa el asunto valenciano. El 4 de octubre de 1917, el miembro del Consejo, Rafael Altamira, anunció un voto particular con respecto al dictamen del Consejo

⁶¹³ LÓPEZ-CHÁVARRI, E. (1979): ob. cit. ., p.60.

⁶¹⁴ En el Acta del día 3 de febrero de 1916, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 5º. Años 1911 a 1921, archivo del RCSMM, p. 115-117, se hacía referencia expresa a las vacantes en “Catedrales, Colegiatas y Basílicas de Maestros de Capilla, Organistas y Cantores; en las Bandas del Ejército y Municipales de Directores y músicos de primera; en las Normales y Escuelas de diferentes denominaciones de Profesores de Música, así como en las orquestas o cualquiera otra entidad sostenida o subvencionada por el Estado, Diputaciones provinciales y Municipios”.

⁶¹⁵ Acta del día 3 de febrero de 1916, *Libro de actas...*, p 116.

⁶¹⁶ Ibidem, subrayado en el original.

permanente, contrario a la solicitud planteada. En la reunión de 20 de octubre, se vota y, con treinta sufragios a favor y cuatro en contra, se aprueba el voto particular de Altamira como dictamen del Consejo, “proponiendo se acceda a la incorporación del Conservatorio de Música de Valencia, al Estado”⁶¹⁷.

Sin la existencia de un plan general para el establecimiento de conservatorios por España, todo quedaba en manos de la influencia personal y un cierto caciquismo localista. No debe extrañarnos que otro valenciano, a la sazón director general de Bellas Artes, Mariano Benlliure, firmó la Orden “y la entregó con un afectuoso ¡Vixca València!”⁶¹⁸.

Otras solicitudes, concesiones y denegaciones

Tras el éxito valenciano, otras ciudades españolas redoblaron sus esfuerzos para conseguir la oficialidad de sus estudios musicales. La Escuela de Música de San Salvador de Oviedo lo intentó a finales de 1916 pero su solicitud fue rechazada por incumplimiento de varios principios del decreto⁶¹⁹.

Más fortuna tuvo el Conservatorio de Murcia que, desestimada una primera solicitud a principios de 1918⁶²⁰ por no atenerse a las condiciones de la legislación de 1905, obtuvo el visto bueno del Claustro del Conservatorio en un segundo intento a finales de la primavera del mismo año⁶²¹. Las primeras gestiones para la constitución de la escuela musical murciana databan de finales de julio de 1917, lo que quizás daba al proyecto, frente a escuelas de música más consolidadas, la agilidad institucional necesaria para adaptarse a las exigencias legislativas. En cualquier caso, se concedió la validez a sus estudios elementales por real orden de 26 de septiembre de 1918. Es muy interesante lo recogido en el acta del Claustro del Conservatorio de Madrid de 22 de diciembre de 1918, reconocida ya la validez de estudios al de Murcia, se eleva desde la capital levantina una petición “referente al nombramiento de Don Mariano Sanz Fargos para profesor supernumerario de la enseñanza de violín”: se acepta el nombramiento,

⁶¹⁷ Sesión del día 20 de octubre de 1917, *Real Consejo de Instrucción Pública, Actas de Sesiones de Consejo Pleno celebradas, Años 1914 a 1927*, AGA: E. C. 1.21/87.

⁶¹⁸ LÓPEZ-CHÁVARRI, E. (1979): ob. cit., p.60.

⁶¹⁹ Acta del día 17 de diciembre de 1916, *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, Libro 5º. Años 1911 a 1921, archivo del RCSMM, p.132

⁶²⁰ Acta del día 13 de enero de 1918, *ibidem*, p.152.

⁶²¹ Acta del día 16 de junio de 1918, *Libro de Actas...*, p.158-159.

primera noticia de la supervisión directa del funcionamiento de un conservatorio provincial por el de Madrid.

Finalmente, el Conservatorio de Córdoba, incansable en sus solicitudes⁶²² y origen de todo este proceso, consiguió la validez de sus estudios elementales por real orden de 23 de abril de 1922.

RECAPITULACIÓN

III.4. Regeneración

En el marco de la crisis finisecular europea, la intelectualidad española vivió el gran trauma de la liquidación de los restos del imperio colonial. Al mismo tiempo, el sistema político canovista estaba inmerso en una crisis de legitimidad y adaptación, que arrastraría hasta su desaparición en 1923. En este contexto, floreció la literatura regeneracionista, encargada de criticar despiadadamente a la Restauración, proponer reformas para el país y, al mismo tiempo, redescubrir o crear una España diferente, reflexionando sobre su paisaje y su historia.

El mundo musical se transformó radicalmente, en sus estructuras fundamentales, con el cambio de siglo: se fue constituyendo un público y mercado musical modernos, subió extraordinariamente la calidad del pensamiento y reflexión sobre el hecho sonoro, se abrió el país a las tendencias estéticas europeas más pujantes... No obstante, debemos señalar que este auténtico renacimiento musical español se llevó a cabo al margen del gobierno, por la iniciativa privada. Pero, en contrapartida, esta nueva generación es consciente de las obligaciones del Estado con respecto a la música, reclamándolas con insistencia. Aunque muy lenta y dubitativamente, la administración pública irá modernizando las estructuras musicales españolas, particularmente las educativas.

Esta transformación del sistema público, los cambios paulatinos hacia una nueva ordenación de las enseñanzas y la proyección nacional del esquema, iba a estar ausente del renovado debate público musical. Existía una separación entre el devenir administrativo de la formación musical y las preocupaciones de la opinión pública que afloraban a los medios especializados. Cuando en una revista musical del periodo se trataban asuntos de educación musical profesional, siempre reaparecían críticas al

⁶²² Según consta en AGA: E. C. Leg. 38776, Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918, volvió a presentar solicitud de validez el 11 de diciembre de 1917 y el 5 de abril de 1918.

Conservatorio de Madrid (por los vicios de los exámenes, la falta de asignaturas de formación cultural musical, las sospechas de oposiciones amañadas...), hurtándonos la opinión de los creadores de opinión musical sobre los cambios de fondo del sistema. En contraste, el ambiente de libertad y la exigencia de responsabilidad gubernamental que en esos textos se respiraba, sería un caldo de cultivo necesario para los cambios administrativos.

En los primeros años del siglo XIX, se aprobarán tres nuevos reglamentos para el Conservatorio de Madrid. Tras la larga vigencia de la disposición reglamentaria de 1871, se busca denodadamente un marco distinto, más europeo, que ponga al día las estructuras organizativas del establecimiento. En esta actividad legislativa, podemos ver tanto la energía despertada por la creación del Ministerio de Instrucción Pública como la conciencia de la necesidad de la reforma. Por otra parte, dado el proceso de validación oficial de estudios musicales en provincias que acaba de iniciarse, estas disposiciones son las primeras con valor oficial más allá de la capital.

El primer reglamento del XX, aprobado en 1901, introduce dos reformas fundamentales: establecer criterios de selección del alumnado y decretar la separación de la enseñanza en dos niveles diferentes, elemental y superior. El de 1911, aceptando el legado de su predecesor, pone el énfasis en la formación integral del estudiante, con la inclusión de las llamadas asignaturas “accesorias obligatorias”. También trata, infructuosamente, de acabar con la polémica sobre las clases particulares del profesorado oficial. Finalmente, el Reglamento de 1917 vino a completar el proceso iniciado con los anteriores, en un texto que, directa o indirectamente, ejercerá su influencia durante el resto del siglo. Aquí, se busca progresar en el camino de la especialización, estableciendo tres carreras principales: la de compositor, cantor e instrumentista. Para ello, se precisa la lista de asignaturas complementarias que son obligatorias en cada una de ellas. También se pretende reformar las categorías del profesorado, eliminando a los docentes supernumerarios

Se iniciaba el siglo XX y la única intervención efectiva del Estado español en la formación del músico había sido la ejercida desde el Conservatorio de Madrid. En los años de la España regeneracionista, se pondrán las bases de la creación y difusión posterior de un sistema nacional de conservatorios. El prestigio nacional del Conservatorio estatal y la voluntad de mayor intervención del Gobierno, conducirán al decreto de 1905 que, desordenado e incompleto, dará forma definitiva a todo este proceso.

En 1903, el Conservatorio provincial de Córdoba, dependiente de la Diputación, solicitó su incorporación al de Madrid, esperando recibir el favor concedido en el XIX a otros centros periféricos. Tomás Bretón, responsable del Conservatorio madrileño y miembro del Consejo de Instrucción Pública, no informó favorablemente a las aspiraciones cordobesas, señalando las limitaciones e inutilidad del sistema decimonónico de incorporaciones. Se necesitaba una ley que regulase, de una vez por todas, la expansión de la educación musical por provincias. En un informe que el mismo Bretón eleva a la autoridad ministerial, se señala que la deseable disposición debía tener las siguientes características:

1) Provisionalidad: dada la desorganización e independencia de los centros de educación musical en las diferentes ciudades, habría que aprobar un texto legislativo temporal, de compromiso, para empezar a caminar en dirección al sistema organizado y coherente que se deseaba.

2) Validez exclusivamente elemental: los conservatorios provinciales sólo verían reconocidas sus enseñanzas elementales, recientemente instituidas en el nuevo Reglamento del de Madrid.

3) Profesorado: debería tenderse progresivamente a la formación de un cuerpo de profesores de música para todos los centros a los que se diera validez, con acceso controlado por el Estado y pruebas nacionales.

4) Establecimiento de sueldos: el Estado había de señalar el sueldo de los docentes en provincias, para defender su dignidad profesional.

En 1905 se aprueba el decreto que permite dar validez oficial a los centros de formación musical provinciales: este documento creará un sistema educativo-musical unificado y servirá de modelo y excusa para la expansión del mismo, hasta la República. El Estado deja la gestión y dirección de los conservatorios de provincia en manos de sus promotores locales y sólo se ocupa de ordenar los estudios, con el modelo de Madrid, y conceder o negar la validez oficial. El decreto sigue las ideas expuestas por Bretón, excepto en lo que respecta a los profesores: exige la titulación oficial de los mismos y un sueldo mínimo, pero se desentiende absolutamente de todo lo demás, dejando a las autoridades locales su contratación y condiciones laborales. Aunque se prevé la publicación de un reglamento para el desarrollo práctico de un decreto que dejaba muchos aspectos sin aclarar, éste nunca verá la luz.

Tras las solicitudes denegadas a los centros de Córdoba, Málaga y Sevilla por no cumplían las condiciones del decreto, se concede la primera validez oficial de los

estudios elementales al conservatorio de Valencia en 1911. Posteriormente, en 1917, con la oposición del Claustro de Madrid, el Gobierno da validez a las enseñanzas superiores del centro levantino y lo incorpora totalmente al Estado. Esta actuación carecía de apoyo legal e iba a servir como precedente y modelo para numerosas incorporaciones posteriores. Oficial y extra-oficialmente, se habían sentado los procedimientos por los que la política institucional de la educación musical en España había de regirse en adelante.

Antes del final del periodo que estudiamos en el capítulo, fueron concedidos dos nuevos privilegios de validez elemental: en 1918, al Conservatorio de Murcia; en 1922, finalmente, al Conservatorio provincial de Córdoba. Un nuevo siglo, un nuevo modo de entender las relaciones entre el Estado y la formación del músico estaban en marcha.

III.5. DICTADURA Y REPÚBLICA

La crisis del sistema de la Restauración que se inicia en 1898 conducirá al colapso de la monarquía liberal. Tanto la Dictadura de Primo de Rivera como la República son dos respuestas distintas, por sus características políticas e ideológicas, a esta crisis. Sin embargo, ambas comparten puntos de partida comunes: visión crítica de la herencia política del liberalismo canovista y voluntad de transformar radicalmente la realidad española.

El régimen que nace del golpe de estado del 13 de septiembre de 1923 contó en su nacimiento con la aquiescencia de gran parte de la opinión pública española. Como señala Seco Serrano:

“Es indiscutible la general aceptación que el golpe de Estado halló en los diversos ámbitos sociales. Aquello era un cambio de postura; un horizonte abierto; el final del proceso de degradación en que el sistema de Cánovas había venido cayendo desde la crisis del final del siglo. Por lo pronto, un “barrido” necesario y prometedor.”⁶²³

Si en un primer momento Primo de Rivera militarizó la administración pública, gobernando el país a través del Directorio Militar (septiembre 1923-diciembre 1925), el respaldo popular alcanzado tras el exitoso desembarco de Alhucemas, permitió al dictador crear un gobierno civil, de lo que posteriormente se pudieron llamar “tecnócratas”, para gestionar la marcha del Estado. Este Directorio Civil, nacido el 3 de diciembre de 1925, que contaba en la cartera de Instrucción Pública con Ángel Callejo, fue responsable de una importante transformación económica de España que sólo se ha valorado posteriormente. Así, reconoce Raymond Carr que los ministros de la Dictadura llevaron a cabo “un notabilísimo intento de modernización que suele estimarse en menos de lo que vale”⁶²⁴.

El cambio que vivió el país no dejó de lados aspectos más sociales y culturales que anunciaban una sociedad contemporánea. Calificándoles un tanto equivocadamente de aspectos banales, Seco Serrano describe magistralmente la acumulación de transformaciones que coincidió con el Régimen de Primo de Rivera:

“Esta realidad –el salto hacia la imagen radiante, y engañosa, que en todo Occidente caracterizó a los “felices veinte”: la segunda *belle époque*- se refleja incluso

⁶²³ SECO SERRANO, C. (2002): *La España de Alfonso XII*, Madrid, Espasa, p. 769-770.

⁶²⁴ CARR, R. (1992): *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, p.557.

en aspectos más banales. El brillante desarrollo urbano, sobre todo en Madrid y Barcelona, va acompañado de notas absolutamente nuevas: las actividades deportivas, como un fenómeno social –es el momento del primer gran auge del fútbol, prestigiado por una figura mítica, la de Ricardo Zamora-; las grandes hazañas de la aviación –el vuelo del *Plus Ultra*, pilotado por Ramón Franco, Rada y Ruiz de Alda, equiparable al del norteamericano Lindbergh-; el desarrollo de una incipiente industria cinematográfica, que en 1930 se haría notar con uno de los títulos más sobresalientes de toda la historia del cine español, *La Aldea Maldita*, de Florián Rey, cuando ya despuntaba la genial figura de Buñuel. Porque incluso en el ámbito intelectual –en el que formaban sus más eficaces enemigos- la Dictadura dejó un brillante rastro tras de sí –del que sería exponente la famosa Residencia de Estudiantes madrileña: lugar de encuentro y semillero de la famosa “generación del 27”-. Y es que la peculiar censura impuesta por la Dictadura no rebasó el sector de la prensa diaria: los libros, por muy estridente y revolucionario que fuera su contenido, no se vieron afectados.”⁶²⁵

Sin embargo, la falta de legitimidad democrática y sus propias contradicciones internas acabaron con el régimen dictatorial. En su caída, éste arrastró a la misma monarquía, iniciándose así la segunda experiencia republicana de nuestra historia.

La Segunda República española es el periodo de nuestro pasado que, junto a la Guerra Civil y el Desastre del 98, más bibliografía ha generado. Por eso se corre el riesgo de perder de vista lo breve de su desarrollo: fueron unos cinco años con una extraordinaria inestabilidad política. En tan corto periodo de tiempo hubo tres legislaturas, tres presidentes de la República, ocho presidentes del Gobierno, unos dieciséis gabinetes, once ministros de Instrucción Pública... es decir, la continuidad de personas y proyectos no fue la tónica dominante. A pesar de ello, la República fue el régimen de los grandes proyectos, intentos frustrados de resolver los grandes problemas nacionales.

Los años veinte y treinta, en los que se desarrollan los dos regímenes, significan en España la adaptación del mundo musical a las circunstancias de la estructura socio-musical contemporánea. La irrupción de la sociedad de masas, con sus medios de reproducción musical mecánica y la omnipresencia de la música popular urbana, cambia el sentido y la posición de la música en la sociedad. Sobre todo desde finales de los años veinte, con la difusión del cine sonoro, el asunto de la crisis musical es cotidiano en el

⁶²⁵ SECO SERRANO, C. (2002): ob. cit., p. 783.

debate público. Tanto la Dictadura como la República responderán, o tratarán de responder, a estos problemas con la misma solución: la intervención decidida del Estado en los asuntos musicales. Sin embargo podemos distinguir un sesgo distinto en la intervención de ambos: la Dictadura inaugura un sistema de aportación de fondos a instituciones musicales, especialmente subvencionando, por primera vez en la historia de España, a orquestas; por su parte, la República quiere organizar y dirigir directamente la actividad musical con la creación al efecto de la Junta Nacional de Música.

El Estado central español había comenzado a intervenir en asuntos musicales⁶²⁶ desde 1929. Fue uno de los últimos gabinetes de la dictadura, por iniciativa del ministro De la Cierva, el que tomó las primeras medidas que sirvieron de ejemplo para acciones posteriores: subvenciones a las orquestas, establecimiento de comités de empresarios y trabajadores-músicos para mejorar las condiciones de trabajo, convocatorias de concursos nacionales de música... Estas iniciativas fueron continuadas por los gobiernos republicanos quienes aportarían una gran novedad a la organización de estas actividades: la creación de la Junta Nacional de Música.

La Junta Nacional de Música pretendía canalizar y orientar todo el esfuerzo del Estado invertido en asuntos musicales. La constituían un grupo de músicos de prestigio y gozaba de una gran autonomía de actuación. El programa que trazaron los Decretos fundacionales del organismo era extraordinariamente ambicioso. Todos los asuntos musicales quedaban en su mano y se esperaba de ella la “estatalización” de la vida musical española, sus orquestas, teatros y conservatorios. El talón de Aquiles de la iniciativa fue el presupuestario. No se destinaron, en origen, partidas específicas para programa tan vasto. Así, la Junta quedaba a merced de cada debate presupuestario, de las voluntades cambiantes de las mayorías y los gabinetes.

Pero el problema más llamativo con que se enfrentó la institución fue la activa oposición que desde el principio despertó en una parte del mundo musical. Las causas de estos enfrentamientos fueron variadas, mezclándose razones estéticas, políticas, personales e ideológicas.

En medio de esas polémicas, la Junta desarrolló su labor que, sin entrar en un juicio que no nos corresponde, defraudó a sus contemporáneos. Se esperaba demasiado de ella, las expectativas que levantó fueron demasiado altas. La verdad es que tras las

⁶²⁶ Si no tenemos en cuenta la faceta docente del Conservatorio de Madrid.

elecciones de 1933, la situación de la institución republicana era muy decadente. La escasa dotación presupuestaria acordada por el Parlamento en el verano de 1934, provocó la dimisión de sus miembros y el final de su historia.

Los gobiernos republicanos posteriores no dejaron de lado la idea de una junta musical, pero los proyectos que se sucedieron en los agitados y últimos años antes de la guerra, tendieron a convertirla en un organismo consultivo que nunca llegó a cuajar.

En el campo particular de la formación del músico, durante estos años decisivos se va creando un sistema nacional de Conservatorios. Este sistema, que había nacido de una manera irregular, sin planificación previa, se percibe básicamente en dos rasgos fundamentales: la extensión de la red de conservatorios más o menos oficiales por las provincias y la creación de un cuerpo común de funcionarios. Este proceso, muy animado en la época primorriverista, fue criticado duramente durante la República aunque, en la práctica, se continuó. Los debates que sobre la intervención del Estado en la formación tuvieron lugar a la luz del régimen del 14 de abril merecen capítulo aparte.

II.5.1. La creación de un sistema nacional de Conservatorios

A diferencia de periodos anteriores en los que la reglamentación de conservatorios fue modificada, los años que estudiamos en este capítulo se desarrollaron básicamente con las bases legales establecidas en periodos anteriores: el Reglamento de 1917 que regía el Conservatorio de Madrid y el Decreto de 1905, en lo referente a la oficialización de los conservatorios de provincias, fueron el panorama legal de toda esta época.

La característica de estas décadas había de ser el proceso de desarrollo del sistema nacional de Conservatorios. De manera desordenada y sin un plan previo, se fue avanzando en la constitución de una red nacional de escuelas de música reconocidas o directamente sostenidas por el Gobierno. Aunque no faltarán proyectos para vertebrar esta realidad naciente, hasta la actuación de los primeros gobiernos franquistas no se dará expresión legal al reciente sistema.

Con la base legislativa del Decreto de 1905 y el reglamento de 1917, el Conservatorio de Valencia había conseguido la validez de sus estudios elementales en 1911 y la ampliación de esa validez junto con la incorporación al Estado en 1917. Con este exitoso precedente, la vía para convertir en oficiales las escuelas de música y

conservatorios existentes en las distintas ciudades españolas estaba abierta. Sólo había que ponerse a ello y recabar los apoyos necesarios.

La extensión de los conservatorios por las provincias

Presentamos los datos de las concesiones gubernativas de validez académica y las incorporaciones al Estado de los centros de educación musical españoles desde 1911 hasta 1942, es decir, desde el momento en que la influencia educativo-musical del Estado desborda el marco geográfico madrileño, hasta que se produce la primera ordenación legal del sistema. Si bien estas fechas salen de los límites temporales del capítulo actual, nos ayudarán a tener una visión global mucho más útil que si dividimos los datos a lo largo de los diferentes capítulos de este trabajo.

Los datos que ofrecemos son los oficiales, los recogidos en la *Gaceta de Madrid*. Hay que tener en cuenta que las peripecias por las que atravesaron los diferentes conservatorios españoles fueron extraordinariamente complejas: el que aparezca en la *Gaceta de Madrid* la incorporación de un centro no significa, ni mucho menos, su incorporación efectiva. Por poner un ejemplo, el Conservatorio de Cádiz, la antigua Academia de Santa Cecilia fusionada con el Conservatorio Otero, fue incorporada al Estado en 1929 pero funcionó con autonomía, sin recibir ninguna subvención del Gobierno estatal hasta los años setenta⁶²⁷.

En la primera columna, Etapa, indicamos el periodo histórico en el que se produjo la resolución siguiendo la división de la que nos hemos servido en el presente trabajo. No obstante, buscando una mayor claridad hemos distinguido el régimen de Primo de Rivera de la República. La tercera columna, Tipo, especifica el género de la concesión administrativa: si escribimos sólo Validez, queremos decir que se concede, exclusivamente, a los estudios elementales; Validez superior, es la de todos los estudios superiores que se impartiesen en los centros⁶²⁸; finalmente, la Incorporación era normalmente de todos los estudios impartidos en los Conservatorios y especificamos cuando no sea así.

⁶²⁷ NAVARRO MOTA, D. (1976): *La historia del Conservatorio de Cádiz en sus documentos*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, p. 37-40.

⁶²⁸ Esto no significa que la lista de asignaturas superiores fuese la de Madrid: el centro no estaba obligado a ofertar un determinado número de especialidades sino que se reconocían las existentes.

● **Validaciones e incorporaciones de conservatorios al Estado español**⁶²⁹

ETAPA	CONSERVATORIO	TIPO	FECHA	GACETA
Regeneración	Valencia	Validez	26/04/1911	29/04/1911
Regeneración	Valencia	Incorporación	16/11/1917	17/11/1917
Regeneración	Murcia	Validez	26/09/1918	
Regeneración	Córdoba	Validez ⁶³⁰	23/04/1922 ⁶³¹	
Dictadura	Córdoba	Incorporación	01/05/1925	03/05/1925
Dictadura	Murcia	Validez superior	20/05/1926	26/05/1926
Dictadura	Málaga	Validez	31/05/1926	07/06/1926
Dictadura	Bilbao	Validez Superior	30/08/1927	13/09/1927
Dictadura	Valladolid	Validez	04/06/1928	09/06/1928
Dictadura	Cartagena	Validez	06/06/1928	12/06/1928
Dictadura	Cádiz	Validez	20/03/1929	29/03/1929
Dictadura	Oviedo	Validez	12/11/1929 ⁶³²	
Dictadura	Cádiz	Incorporación	26/11/1929	27/11/1929
Dictadura	Málaga	Validez Superior ⁶³³	05/09/1930	06/09/1930
República	Málaga	Incorporación	10/07/1931	11/07/1931
República	Murcia	Incorporación	11/09/1931	12/09/1931
República	Cartagena	Validez superior	09/03/1933	12/03/1933
República	Zaragoza	Validez	08/07/1933	13/07/1933
República	Sevilla	Incorporación elemental	26/08/1933	30/08/1933
República	Sevilla	Incorporación superior	15/11/1933	17/11/1933
República	Oviedo	Validez superior	03/04/1935	15/04/1935
República	Salamanca	Incorporación ⁶³⁴	05/11/1935	07/11/1935
República	Ceuta	Incorporación	27/11/1935	30/11/1935
República	Palma de Mallorca	Incorporación	27/11/1935	30/11/1935
República	San Sebastián	Validez	29/02/1936	07/03/1936
República	Santander	Validez	19/03/1936	28/03/1936
República	Sta. Cruz de Tenerife	Validez	26/03/1936	29/03/1936

⁶²⁹ Cuadro elaborado a partir de los datos extraídos de la Gaceta y diversas fuentes secundarias.

⁶³⁰ Los profesores fueron ratificados por Real Orden de 28 de abril de 1922 y el Reglamento aprobado el 3 de diciembre del mismo año (Gaceta del 17).

⁶³¹ La fecha es la que ofrece la Real Orden de 1 de mayo de 1925. No ha sido posible localizar su publicación en la Gaceta.

⁶³² Se encuentra esta referencia en la Real Orden de Validez Superior publicada el 15 de abril de 1935 pero no se ha encontrado su inserción en la Gaceta.

⁶³³ Se aprueba su reglamento el 15 de octubre de 1930, "Real Orden aprobando el reglamento del Conservatorio de Córdoba", *Gaceta de Madrid*, 21-X-1930.

⁶³⁴ Coincide con los otros centros aprobados ese año en ser denominado Conservatorio Regional, ser refundación de una escuela de música anterior y no especificarse en la Gaceta el nivel de estudios.

Aún con las mismas bases legales y organizativas, a lo largo de estos años, fueron variando progresivamente algunas de las características que adornaban el proceso de extensión del sistema. En principio, los vínculos con el Conservatorio de Madrid eran muy estrechos, aunque cada centro de provincias contaba con la existencia de un reglamento propio aprobado por el Gobierno. Así en el Reglamento del Conservatorio de Córdoba, que apareció en la Gaceta el 17 de diciembre de 1922 se recogen, entre las obligaciones de la institución, la de “adquirir exacto conocimiento del desarrollo de la enseñanza de la música en el Real Conservatorio de Madrid”⁶³⁵ o “procurar establecer lazos de toda índole y significación con el Real Conservatorio antes mencionado, como medio eficaz de desenvolvimiento pedagógico y docente”⁶³⁶.

Ese mismo documento, en su artículo tercero, señala que:

“El Conservatorio oficial de Córdoba estará bajo la vigilancia del Real de Madrid, cuyo director la ejercerá en la forma y modo que más práctica y eficaz la considere, el que también tendrá la competencia de elevar a este Ministerio las proposiciones que estime pertinentes para realizarlas el porvenir.”⁶³⁷

Además, como disposiciones transitorias, se incluye una visita del Director del Conservatorio madrileño para informar de posibles mejoras⁶³⁸ y la vigencia del Reglamento del Conservatorio capitalino para completar los extremos no previstos en el de Córdoba⁶³⁹.

En las primeras Incorporaciones, se era muy consciente de que éstas carecían de una base legal sólida al realizarse a través del Decreto Cortezo de 1905. Así, la incorporación del Conservatorio de Córdoba, fue realizada directamente por el dictador Primo de Rivera y figura en la parte oficial de la presidencia del Directorio Militar de la Gaceta, no en la de Instrucción Pública. No se requirieron especiales preparativos ni presupuestarios⁶⁴⁰, ni administrativos⁶⁴¹, dándose por válido el informe de Consejo de Instrucción Pública para la incorporación del Conservatorio de Valencia.

⁶³⁵ “Real Orden aprobando...”, artículo 2º. b)

⁶³⁶ Ibidem, artículo 2º. c)

⁶³⁷ Ibidem, artículo 3º.

⁶³⁸ Ibidem, disposición transitoria 4ª.

⁶³⁹ Ibidem, disposición transitoria 5ª.

⁶⁴⁰ “En los presupuestos anuales del Estado.... se vienen consignando la cantidad de 60.000 pesetas para subvención del mismo.... por lo que la incorporación deseada no ha de suponer nuevos gastos para el Estado”, *Gaceta de Madrid*, núm. 123, 3 de mayo de 1925, p.650.

Sin embargo en un caso posterior, la solicitud de validez e incorporación del Conservatorio de Murcia, se menciona la necesidad de reformar el Decreto Cortezo. Al negar la solicitud de incorporación, se afirma que “se han cumplido todos los requisitos preceptuados, quedando pendiente la resolución de aquél de la reforma del Real Decreto de 16 de Junio de 1905, en el sentido de exigir determinadas condiciones de idoneidad y aptitud al personal docente, de acuerdo con el informe del Real Consejo de Instrucción pública, cuando del pago de dicho personal se haga cargo el Estado”⁶⁴².

También se añade que, solicitada la incorporación, “toda vacante que en lo sucesivo ocurra en su Profesorado será provista con arreglo a los preceptos que por este Ministerio se dicten en reforma del Real Decreto de 16 de Junio de 1905 antes citado, de conformidad con las reiteradas observaciones del Real Consejo de Instrucción Pública”⁶⁴³.

No obstante, la reforma del Decreto nunca se llevó a cabo y, por vía de los hechos, se convirtió en la única base legal, indiscutida, de este proceso de expansión. Cuando, por ejemplo, en 1935, se concede la validez académica superior al Conservatorio de Oviedo se argumenta simplemente con un “visto el artículo 3º del Real Decreto de 16 de junio de 1905”⁶⁴⁴.

La creación de un cuerpo de funcionarios

Hemos encontrado cuatro disposiciones legales que, en los años de la Dictadura primorriverista y en los de la Segunda República, encaminaban a la constitución de un sistema común de funcionariado, a la vez que se daba un valor laboral a los títulos expedidos en los conservatorios de provincia.

La primera de estas disposiciones es de 4 de noviembre de 1925 por la que se permite que los títulos expedidos por los Conservatorios de Córdoba y Valencia, los únicos incorporados al Estado en ese momento, sirviesen para cumplir el precepto del

⁶⁴¹ El director del Conservatorio de Madrid ya había efectuado un informe tras visitar el centro en cumplimiento del Reglamento aprobado por el de Córdoba.

⁶⁴² “Real Orden concediendo validez académica a todos los estudios que actualmente se cursan en el Conservatorio de Música y Declamación de Murcia”, en *Gaceta de Madrid*, año CCLXV, tomo II, núm. 146, 26 de mayo de 1926, p. 1127.

⁶⁴³ *Ibidem*

⁶⁴⁴ “Orden concediendo validez académica a todos los estudios que se cursan en el Conservatorio provincial de Música de Oviedo”, en *Gaceta de Madrid*, año CCLXXIV, tomo II, núm. 105, 15 de abril de 1935, p.363.

Decreto de 1905 por el que, para que un centro alcanzase la validez académica, debía tener todos sus profesores titulados por el Conservatorio de Madrid. Esta norma se complementa con otra de 2 de mayo de 1933 en la que se reconocen los mismos derechos a los titulados en Murcia y Málaga. Puede observarse que tan sólo se reconoce este derecho a los centros incorporados al Estado, no a los que tenían validez superior⁶⁴⁵: la validez, como se ve, no da todos los derechos a los conservatorios.

En una Orden ministerial de 22 de marzo de 1927, se dispone que “los conservatorios de Murcia, Málaga y Oviedo han de proveer sus plazas según el Reglamento del Conservatorio de Madrid”. Esta norma nos informa de que Oviedo tenía alguna relación con el Estado que desconocemos⁶⁴⁶ y que a ciertos Conservatorios no estatales con validez⁶⁴⁷ se les exigían condiciones expresamente contradictorias al texto del Decreto de 1905.

En el día 4 de septiembre de 1931, se ordena que los profesores de los Conservatorios de Valencia, Murcia, Córdoba y Málaga, los que estaban incorporados al Estado, debían formar un sólo escalafón. Esta Orden Ministerial, supone el comienzo de un cuerpo de funcionarios común para todos los conservatorios de España. Pero la peripecia de esta disposición unificadora fue agitada. En la Segunda República, se difundió el rumor de que el nuevo escalafón iba a ser suprimido. Ello motivó el desplazamiento a la capital, para hablar con el ministro Domingo, de representantes de los conservatorios afectados, acompañados por políticos locales y sus representantes parlamentarios. El hecho fue desmentido por el ministro.

En febrero de 1932, tras el nombramiento de Fernando de los Ríos para el ministerio, volvieron a levantarse los mismos rumores. Esta vez, el ministro confirmó las sospechas: había acuerdo cerrado en el Consejo de Ministros para quitar escalafones creados en años recientes. El 17 de febrero, los profesores de los cuatro conservatorios, acompañados por diversos diputados, fueron de nuevo recibidos por el ministro. En esta reunión, el diputado Pérez Madrigal propuso que se formara escalafón único con el Conservatorio de Madrid, fórmula que no encerraba la creación de nuevo escalafón y que podría aceptarse. El ministro replicó que si aquellos diputados eran mayoría en el Parlamento, la Comisión de presupuesto hacía un dictamen favorable y la Cámara lo aprobaba, él no sólo lo aceptaría sino que lo vería con gusto. El primero de abril de

⁶⁴⁵ Como era el caso de Bilbao o Cartagena. Cádiz con validez e incorporación en Gaceta no había llegado a hacer efectivos sus derechos.

⁶⁴⁶ Las fechas de validez elemental y superior están en la tabla y son posteriores.

⁶⁴⁷ Quizás los que hubiesen solicitado la incorporación al Estado.

1932, junto con los Presupuestos de Instrucción pública, se aprobó la unificación de los Conservatorios al escalafón de Madrid.

Al acabar la narración de este episodio, Manuel del Campo, acaba diciendo:

“La solución propuesta del escalafón único con el de Madrid, si de momento no llevaba a beneficio económico alguno –como hubiese sucedido de prevalecer el otro escalafón especial-, en cambio daba mayor estabilidad a éste y daría mayor beneficio en el porvenir a los que por su edad alcanzaran muchos años de servicio, que era lo que se debía desear, mirando exclusivamente al futuro y a la cultura musical de los Centros.”⁶⁴⁸,

Un balance desde la República

En las publicaciones musicales españolas, eran infrecuentes los artículos que tratasen globalmente los problemas de la educación musical profesional en España. Escribir sobre las penurias y las glorias del Conservatorio de Madrid constituía una auténtico tópico, un género que reaparecía de cuando en cuando; sin embargo, no se tenía una visión total, nacional, de sistema.

Poco antes de la República, podemos ver que, por la política de creación, validación e incorporación de centros de la Dictadura, aparecen las primeras referencias a problemas generales de España. Así, en un editorial de *Ritmo*, de finales de 1930, referido curiosamente a la reforma del Reglamento del Conservatorio de Madrid, se introduce una coletilla tan interesante como ésta:

“...se impone urgentemente la unificación de los Reglamentos de todos los Conservatorios de España.”⁶⁴⁹,

Tema supuestamente acuciante pero al que no se le dedica ni una línea más.

Por eso, es especialmente valioso el artículo publicado en la misma revista, en los primeros meses republicanos, dedicado al futuro de la música española y firmado por José Forns⁶⁵⁰. Con el mismo título, en el número anterior, Forns había pasado revista a los problemas del Conservatorio de Música de Madrid. En éste, analiza la situación de los Conservatorios provinciales, describe su génesis desde el Decreto

⁶⁴⁸ CAMPO, M, del (1970): *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga , p.117-119.

⁶⁴⁹ “La reforma del Reglamento del Conservatorio”, en *Ritmo*, año II, nº20, 15-IX-1930, p.1-2.

⁶⁵⁰ FORNS, J. (1931): “El porvenir de la música española II”, en *Ritmo*, año III, nº36, 15-VII-1931, p.5-6.

Cortezo, y denuncia las irregularidades administrativas en que se fundan⁶⁵¹. La conclusión que nos quiere hacer llegar el articulista es que si se crean conservatorios en provincias, se han de hacer de otra manera, por oposición y planificadamente.

La figura de Forns es especialmente significativa ya que desde 1921, ocupa, por oposición, la cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, y era crítico del *Heraldo de Madrid*, es decir, vivía la situación musical y educativa como protagonista⁶⁵².

Su artículo nos narra la historia de la creación del sistema educativo-musical español, a partir del Decreto de 1905, dando muchos datos interesantes: de los cuatro conservatorios que figuraban en los Presupuestos del Estado (Madrid, Valencia, Córdoba y Cádiz) “sólo el Nacional tiene escalafón de profesores; los demás cuentan con una consignación global para determinado número de profesores, con un sueldo único de cuatro mil pesetas”. Además tenían validez académica los conservatorios de Málaga, Murcia, Bilbao, Cartagena, Valladolid y Oviedo.

Pasa a analizar el proceso por el que se ha llegado a esa situación y describe, como punto de partida el Decreto Cortizo de 1905. Tras describir el contenido del Decreto, afirma:

“Como se ve, el espíritu y letra del Real Decreto estaban clarísimos: se trataba exclusivamente de dar validez a la “enseñanza elemental” de los centros provinciales y municipales y siempre “como incorporados al Conservatorio de Madrid”. No se trataba de crear verdaderos Conservatorios oficiales en las diferentes provincias. Sólo así se explica que el mero hecho de “tener aprobados los estudios de la especialidad en el Conservatorio” fuese suficiente para afianzar un nombramiento.”

Pero este Real Decreto, según Forns, fue interpretado con tal amplitud, violando su espíritu y su letra, que en cuantas provincias se había fundado un Conservatorio particular y habían tenido influencia para obtener o hacer que figurase la necesaria consignación provincial o municipal, y más tarde un ministro propicio, se habían convertido en verdaderos Conservatorios oficiales. La mayoría de tales abusos había tenido lugar durante la dictadura, a la que los achaca.

⁶⁵¹ El subtítulo del artículo nos traza un esquema de sus preocupaciones: “Los Conservatorios provinciales.- Un R.D. nefasto.- La enseñanza elemental se convierte automáticamente en superior.- Creación de Conservatorios de R.O.- De tener aprobada una carrera a ser profesor de la misma no hay más distancia que la influencia política.- Hay que abrir camino a los jóvenes que trabajan.”

⁶⁵² El que estén perdidas las actas del Claustro de profesores del Conservatorio de Madrid de esos años confiere mayor valor a las reflexiones y noticias que ofrece Forns.

Acogiéndose a ese mismo Real Decreto habían logrado ingresar en presupuestos los Conservatorios de Córdoba y Cádiz –después de pasar por la validez de estudios, primero elemental y luego superior, como trámites previos-, y si no se evita irían ingresando todos los demás ya existentes. Y todas esas concesiones de validez a estudios superiores se habían hecho por Real Orden y sin ninguna ley en que fundamentarlas.

“Cierto que se pedía informe al Conservatorio; pero cierto también que el claustro ha protestado reiteradamente a la superioridad contra la vigencia de esos derechos solicitando su derogación. No podía negar el hecho concreto de que “el Profesorado tuviese aprobado sus estudios”, y por lo tanto tenía que dictaminar que se hallaban dentro de las condiciones por él exigidas. Pero a la vez se condolía de que aquí se multiplicasen Centros docentes musicales, sin más garantías en el Profesorado que la simple aprobación de una carrera. Y eso que sólo se trataba de “la enseñanza elemental”, pues para conceder validez a los estudios superiores nunca consultaron los ministros, limitándose a autorizarlo por Real Orden.”

Seguidamente, hace una salvedad, para tratar, con otra consideración, al Conservatorio de Valencia:

“Nos parece un acto de justicia hacer una salvedad con respecto al Conservatorio de Valencia, creado en 1879 por maestros tan ilustres como Giner, Úbeda, Segura y Goñi. Este Conservatorio deseoso de conservar el prestigio que proclaman nombres de discípulos tan sancionados como las cantantes Lucrecia Lori y María Llacer, los pianistas Iturbi y Querol y el compositor Manuel Palau, seleccionó su profesorado por medio de oposiciones o riguroso concurso.

Así la validez de sus estudios no data de la época de la dictadura, sino que se halla concedida por Real Decreto de 16 de noviembre de 1917, o sea el mismo en que se aprobó el Reglamento vigente del Conservatorio Nacional.”

Para finalizar, resumen sus ideas acerca de las orientaciones futuras que debería de tomar el proceso de creación de un sistema español de conservatorios con respaldo estatal:

“Creemos que deben multiplicarse los Conservatorios en España; pero creemos también que para ello es preciso fijar condiciones de entrada al Profesorado, por oposición o concurso, y con todas las garantías al uso en los demás centros docentes. Todo menos que de un modo automático y sólo por sucesivas influencias puedan surgir

espontáneamente Conservatorios oficiales a la sombra de un Real Decreto censurable como principio y cuya aplicación práctica ha dado lugar a tantos abusos.

Sin contar que al crear verdaderos Conservatorios se ofrecerían horizontes a toda una juventud competente y preparada, que ve con disgusto cómo la influencia política ofrece a otros sin ningún esfuerzo lo que ellos desean obtener en noble lid y con fehacientes pruebas de aptitud.”

Este artículo es una pieza rara de la literatura crítica musical de la época y un certero análisis de la situación del sistema educativo-musical en la España que acababa de inaugurar un nuevo régimen político.

III.5.2. Un régimen de debates y proyectos: la República

La República trajo consigo, sobre todo en sus primeros momentos, un entusiasta espíritu de renovación. La calidad intelectual de muchos de los que habían contribuido al derrocamiento de la monarquía y la sensación de cambio radical que era inherente al movimiento republicano, indujo a pensar que los problemas que arrastraba España podían tener fin. Por eso, en muchos campos, pero especialmente en la música, la República fue el régimen de los grandes proyectos y de los debates que éstos generaron. El que estas ideas renovadoras no se llevaran a buen puerto no les resta importancia puesto que supusieron una profunda conmoción en las bases del mundo musical español e influyeron, más de lo que por las diferencias de régimen podría deducirse, en las realizaciones educativo-musicales de la España franquista.

Durante la República hubo un proyecto de un grupo de personalidades musicales españolas, de formación ajena a los centros educativos del momento, para refundar la educación musical profesional española, aprovechando el impulso renovador que trajo consigo el nuevo régimen. Este grupo de presión musical, encontró el apoyo político necesario para la realización de sus ideas, sobre todo, en los momentos iniciales del régimen. Sus proyectos no eran exclusivamente educativos sino que buscaban la renovación total de la estructura musical española, mediante una decidida intervención del Estado articulada a través de un organismo autónomo, por encima de las disputas políticas. Sin embargo, la oposición se organizó pronto y se trató, más que de una oposición ideológica, nacida de los compromisos partidistas de los reformadores, de diferencias estéticas y intereses musicales.

De entre todos los aspectos que incluía el proyecto de renovación musical republicana, el asunto de la educación musical se va a convertir en una de las fuentes de conflicto más importantes, al entrar en disputa con el Conservatorio de Madrid, monopolizador de la educación musical estatal durante cien años.

Aunque estas oposiciones y la inestabilidad del régimen darán al traste con los proyectos lanzados, el debate no caerá en saco roto y establecerá algunas ideas básicas que encontraremos en la reorganización de la educación musical profesional en España tras la Guerra.

El primer impulso republicano

La renovación

El crítico del diario *El Sol*, y el impulsor más destacado del diseño de la renovación musical española, Adolfo Salazar, incorpora tarde en sus proyectos el asunto de la enseñanza musical. Al proclamarse el nuevo régimen, inicia la publicación de una serie de artículos en su diario, a través de los que traza un plan global para la música en España. Para este plan, dice basarse en un proyecto que elaboró en tiempos de la Monarquía a instancias de García Morente, a la sazón director general de Bellas Artes. Así, en el segundo artículo de la serie, publicado el 28 de abril de 1931, leemos:

“...creemos que sería factible organizar de un modo práctico y sistemático cuanto se refiere al arte musical en España (fuera de su aspecto pedagógico, que concierne directamente a la Dirección de Enseñanza).”⁶⁵³

En principio, Salazar quiere prescindir de la educación en sus planes. Sin embargo, en el mismo diario *El Sol* y pocos días más tarde, aparece un manifiesto firmado por lo más granado de la nueva ola de compositores españoles⁶⁵⁴, que adquirieron presencia pública durante la Dictadura pero que ciertos historiadores califican como miembros de la Generación de la República, en los que se da por segura la vertiente pedagógica de las reformas que el nuevo régimen ha de traer consigo. Aunque el objetivo primordial del artículo sea presentar la candidatura de Óscar Esplá y Manuel de Falla para “infundir nuevos bríos y sangre nueva a las instituciones

⁶⁵³ SALAZAR, A. (1931): “La música en la República II y III”, en *El Sol*, 28-IV-1931.

⁶⁵⁴ Los firmantes del escrito, ahijados musicales de Salazar, son Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa García Ascot y Juan José Mantecón.

oficiales”, es la primera constatación surgida en ese sector musical de la necesidad de la radical reforma pedagógica. Afirmaban que el Gobierno provisional de la República tenía el propósito, que iba cumpliendo, de renovar y revitalizar la actividad española en sus sectores más anquilosados. Creían que había llegado el momento de subsanar errores y les parecía justo y conveniente que se pusieran al frente de los cargos oficiales, que por su misión debían contribuir a estructurar las actividades pedagógicas musicales y, en general, toda la vida de ella, a quienes representaban los más altos valores musicales y podían revitalizar las instituciones a las que, no sabían por qué, les acompañaba de antaño, “un gesto caduco, que vive en pugna manifiesta o explícita con toda ansia juvenil y renovadora”⁶⁵⁵.

Solicitaban, en fin, que Esplá y Falla fuesen los directores de la renovación de la pedagogía musical, léase del Conservatorio de Madrid.

Una vez que el manifiesto le da pie, Salazar empieza a explicar sus planes de reforma. En su artículo tercero de la serie de *La música en la República*, comenta muy cautelosamente:

“...no he querido entrar todavía dentro de las cuestiones de la enseñanza, que no son menos urgentes ni en donde no son menester menos procedimientos radicales. Unos y otros tienen, como en todas las cosas, sus ventajas e inconvenientes; no son los menores entre éstos el lesionar supuestos derechos adquiridos, reputaciones más o menos gratuitas, costumbres más o menos arraigadas. En una profesión tan arraigada y espinosa como la música, quien quiera aventurarse a entrar de lleno en un plan de reforma tiene que tomar las precauciones del colmenero. Así y todo, hay que arriesgarse. Han de abundar las críticas adversas, porque evidentemente en el Paraíso todo marcharía mejor. Pero vivimos en este triste mundo, y lo discreto es vivir en él lo menos mal posible. De los músicos mismos depende, si es que prescindan de personalismos estrechos y piensan en el interés general.”⁶⁵⁶,

Tras resumir los puntos principales de su proyecto de reforma musical, termina el artículo con estas frases:

“Queda pendiente lo que se refiere a enseñanza. Su estrecha relación con el resto de la estructura universitaria hace prematuro hablar de ella. Pero ya llegará el momento, y ojalá que toda esta literatura sea algo más que sermón en desierto.”

⁶⁵⁵ BACARISSE, S. y otros (1931): “Intereses de la música española”, en *El Sol*, 7-V-1931.

⁶⁵⁶ SALAZAR, A. (1931): “La música en la República IV”, en *El Sol*, 18-V-1931.

El 25 de mayo de 1931 se produce un acontecimiento que sobresalta el mundillo musical: *El Sol* filtra dos Decretos de Instrucción Pública por los que se crea la Junta Nacional de Música, se fijan sus funciones y se nombra a sus miembros. El Decreto se da por aprobado y levanta las protestas de muchos sectores profesionales. En el primer punto entre los que describen las funciones de la supuesta Junta se lee:

“a) Creación y administración de escuelas nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales.⁶⁵⁷”

En un artículo de Salazar de 28 de junio siguiente, la crítica a la situación de la educación musical es ya abierta y furibunda, la considera la rama de la pedagogía más atrasada del país. El tema que, poco antes, se había considerado delicado, entra de lleno en el debate público. Su crítica es especialmente ácida con las escuelas oficiales, en las que, según Salazar:

“...se parte del pesimista criterio de que los alumnos son en su inmensa mayoría holgazanes e ineptos. Por tanto, la repetición es la norma inveterada, y con ella el discípulo adquiere a su vez esa rutina de la cual no va a salir más que en el caso de que posea talento real. Las escuelas oficiales hacen, más que artistas, ganapanes del arte. Incapaces de estimular al alumno, de interesar su atención y despertar su fantasía, lo que hacen es adormilar esas facultades, sustituir la conciencia de lo que se aprende por una ciega repetición, que llega a convertirse en verdadera rémora para lo sucesivo y que más que ayudar invalida al alumno. La teoría consiste en suponer que “si tiene talento, ya saldrá adelante”: con lo cual la escuela se niega a si misma, puesto que su misión es auxiliar al estudiante de tipo medio. El talento siempre encuentra camino, con escuelas y sin ellas. Pero el mediocre, que podría haberse convertido en un músico pasable merced a una enseñanza adecuada, cae en el vacío del aburrimiento, de la menestralía de más bajo tono, del oficio en su acepción menos elevada.⁶⁵⁸”

Ante estos ataques, el Claustro del Conservatorio protesta. Pero antes de ver los términos y el alcance de esta protesta, hay que revisar las actuaciones y opiniones lanzadas desde sectores próximos al Centro.

⁶⁵⁷ “El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”, en *El Sol*, 25-VI-1931.

⁶⁵⁸ SALAZAR, A. (1931): “La edición musical”, en *El Sol*, 28-VI-1931.

La postura del Conservatorio de Madrid

La revista *Ritmo* estaba dirigida por Rogelio del Villar, compositor, profesor de música de cámara del Conservatorio y cercano a su director Bordás. Los problemas del primer centro educativo musical español habían circulado ya por las columnas de la revista. En sendos editoriales del año 1930, se plantearon los temas que, desde dentro del Centro, preocupaban. En el primero de ellos se critica la escasa presencia social del Conservatorio y la ausencia de local. Al tiempo, se hace referencia a críticas externas que se consideran injustas y se alaba a su profesorado:

Para el articulista, una escuela de Bellas Artes de la índole e importancia del Conservatorio Nacional de Música y Declamación debería influir más directamente de lo que influía en las cuestiones musicales del país. Aunque señala que las mejores orquestas sinfónicas y bandas, como las orquestas de los teatros, sextetos, cafés, y en otros órdenes, las agrupaciones de cámara se nutrían con elementos procedentes del Conservatorio, el profesorado, en general, permanecía apartado del movimiento musical contemporáneo, concretándose a su labor docente, que considera brillantísima por muchos conceptos, “digan cuanto quieran los murmuradores de profesión que atacan al Conservatorio por resentimientos personales o porque deseando ingresar en él no lo han conseguido”.

La causa de este hermetismo, de esta falta de relación con el mundo musical, la encuentra en la situación anómala en la que venía desarrollando su actividad, totalmente abandonado por el Estado, sin local apropiado para su actuación pedagógica en que poder demostrar –como lo venían haciendo antes de ser despedidos del Teatro Real, las enseñanzas de música de cámara y conjunto instrumental- en ejercicios escolares públicos los progresos de su alumnado, desarrollando su emulación.

“El Conservatorio necesita para interesar fuera de su recinto –además de una reorganización en algunas enseñanzas-, poner constantemente de manifiesto su actividad artística, su vitalidad, por medio de conferencias-conciertos en los que tomen parte profesores y alumnos, ya que la música –el arte más social, en el que tanto influye con su cooperación entusiasta los aficionados cultos- es un arte para todos.⁶⁵⁹”

En un segundo editorial, *Ritmo* lanza el tema recurrente de la reforma del Reglamento del Conservatorio, mostrándose muy escéptico con los que propugnan

⁶⁵⁹ “Actuaciones del Conservatorio”, en *Ritmo*, año II, nº18, 30-VII-1930, p.1.

reformas desde fuera. Aunque el editorialista cree que las novedades en la pedagogía musical no eran de la importancia que algunos creían, consideraba que las cuestiones de organización interna estaban pidiendo desde hacía tiempo una reforma.

“No porque creamos que los Reglamentos sean una especie de tabla de talismán, en los que, en general, radiquen los buenos resultados de la enseñanza, pues es más en el espíritu y orientación que los informa y en las cualidades del profesorado –no falseando sus preceptos los encargados de velar por su cumplimiento- como tampoco creemos que dé mejor resultado la enseñanza por copiar de los Reglamentos extranjeros modalidades y aspectos que en muchos casos no van a nuestro temperamento; añadamos, no obstante, para quien lo ignore, que los programas y planes de enseñanza vigentes en nuestro Conservatorio, vienen a ser, aproximadamente, los que rigen en los mejores Conservatorios de Europa, que, por cierto, muchos no son oficiales.⁶⁶⁰”

Los cambios que el editorialista propugna van en la dirección de separar los estudios elementales y superiores, de mejorar la formación humanístico-musical de los alumnos y de afinar los procesos de selección del profesorado.

Al llegar la República y empezar a comentarse los proyectos de reforma, se produce una floración de artículos de profesores del Conservatorio que plantean la situación y las soluciones del centro. Benito García de la Parra, profesor de armonía, escribe sobre la *Labor e importancia del Real Conservatorio de Música y Declamación*⁶⁶¹. La Revista *Ritmo* publica las propuestas que Conrado del Campo, profesor del composición, presentó al Claustro para mejorar el funcionamiento del centro⁶⁶². El profesor de Historia de la Música, José Fornés, pinta un cuadro triste del abandono al que el Estado ha sometido al Conservatorio⁶⁶³.

⁶⁶⁰ “La reforma del Reglamento del Conservatorio”, en *Ritmo*, año II, nº20, 15-IX-1930, p.1-2.

⁶⁶¹ GARCÍA de la PARRA, B. (1931): “Labor e importancia del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año III, nº 30 y 31, 15 y 30-IV-1931, p. 2.

⁶⁶² “Conrado del Campo”, en *Ritmo*, año III, nº 33, 30-V-1931, p. 8.

⁶⁶³ “Poco propicia fue la Dictadura para nuestro Conservatorio Nacional –nombre que oficialmente se le debe aplicar ahora-. Desde que el antiguo Teatro Real fue declarado ruinoso el Conservatorio fue desahuciado de aquel edificio, y desde entonces se halla sin local apropiado para cumplir su fin. Hubo que acudir en principio a la amabilidad privada –casa Aeolian, Casa Campos, etc.- para que acogiesen clases enteras, y otros profesores dieron la clase oficial en su propio domicilio. Han pasado varios años de constantes quejas –varias veces nosotros mismos y otros compañeros de Prensa hemos hecho campaña en los periódicos- y la situación no ha mejorado apenas. Sigue recluso el Conservatorio en un piso segundo en la calle Pontejos, modelo de local sucio y destartado, y rodeado de casas de huéspedes en los demás pisos. ¡No es demasiado honor para la Escuela Nacional de Música!” en FORNÉS, J. (1931): “El porvenir de la música española”, en *Ritmo*, año III, nº34, 15-VI-1931, p.7-8.

En general, junto a las críticas para la dejadez del Estado, las propuestas de mejoras van en la línea de las presentadas en los editoriales de Ritmo de 1930. El Conservatorio, a través de sus profesores, defiende su labor, sin ocultar sus carencias.

Sin embargo, los proyectos que para la música española parecen tener las autoridades republicanas lesionan las ya centenarias prerrogativas de la institución. Tras la crítica despiadada al centro, se prevé crear una Junta Nacional autónoma con amplísimos poderes para reorganizar el mundo musical español. Sus poderes abarcan también el campo de la pedagogía y no se cuenta, en ningún momento, con el Conservatorio de Madrid para su constitución. El 30 de junio de 1931, el Claustro de profesores del Conservatorio presenta un escrito para defender sus actividades y solicitar del ministro un cambio radical de la propuesta de Junta Nacional. El Conservatorio se pronuncia contra las pretendidas reformas gubernamentales en términos muy severos.

El escrito recuerda que el Conservatorio era la primera Escuela Superior de Música de la nación; que tenía un brillante pasado, que avalaban nombres gloriosos en el arte musical, tanto en su profesorado como entre los alumnos que de sus aulas habían salido; que contaba en aquel momento dentro de su seno con profesores que, además de su concepción oficial, gozaban de sólido prestigio en todas las especialidades de la música, no sólo en España sino en el extranjero. Dada esta innegable realidad, estimaba el escrito del Conservatorio que su colaboración hubiera sido eficaz y brillante al participar como entidad y con lucida representación en la Junta Nacional de Música y Teatros que pretendía crearse.

Confiesan ser los primeros en conocer las deficiencias de que el centro adolecía, pero también se creían en el deber de proclamar que muchas de ellas se debían a la falta de apoyo que todas sus iniciativas habían encontrado en los Gobiernos anteriores: ausencia de local para realizar las clases, falta de material docente, indiferencia e incompreensión de los Poderes Públicos.... Sin embargo, declaran que no por ello había decaído su entusiasmo, y precisamente a partir del advenimiento de la República, se habían preparado una serie de reformas y mejoras de enseñanza.

“En tales circunstancias, y cuando el Claustro, guiado por su experiencia, procura modernizar cuanto sea necesario su vida, para lo cual solicita la atención y el amparo de este ministerio, nos produce hondo pesar el que “la organización y

administración de las Escuelas Nacionales de Música” puedan entregarse a una Junta en la cual el Conservatorio no tenga intervención directa ni activa.⁶⁶⁴”

En el escrito también se señalaba que la prueba de que el Conservatorio representaba un valor positivo dentro de la música española era que no había podido prescindirse de sus componentes, ya que de los diez vocales de la Junta, cinco de ellos – Del Campo, Vives, Pérez Casas, Arbós y Saco del Valle- formaban parte de su Claustro, y otro – Turina- se hallaba propuesto para una cátedra de este Centro. Pero estas personalidades no habían sido llamados a esa Junta como profesores del Conservatorio, sino como artistas competentes para formar parte de un Comité consultivo, de otro Comité ejecutivo, único al que correspondía actuar en definitiva. Y para este último Comité ejecutivo, que había de decidir los destinos de la música en España, se nombraban como presidente y secretario, respectivamente, a Óscar Esplá y a Adolfo Salazar que representaban ambos “una única tendencia demasiado acusada y extremista dentro de la realidad musical española”.

Sin negar la fuerza y reflejo que los artistas de vanguardia debían tener en la vida estética de una nación, el escrito decía desconocer país alguno donde la máxima autoridad y la organización total de la música –incluso la enseñanza- se hallasen sometidas a un grupo de vanguardia que no representaba, ni podía representar el presente, ni siquiera el porvenir, de la música española. Por ello se resistían a creer que no fuesen a incurrir en errores tanto o más graves que a los que al Claustro del Conservatorio se pudiesen atribuir, máxime si se tenía en cuenta “que el saber escribir buena música o el ser crítico distinguido ni demuestran competencia técnico-docente ni implican acierto y capacidad en cuestiones tan complejas como es reconstruir en todos sus aspectos la organización de la música española.”

El escrito finaliza solicitando al ministro que no se llegase a firmar el Decreto, y que la Junta proyectada se convirtiese en un organismo amplio, abierto a todas las tendencias, a todas las innovaciones y a todos los credos estéticos –sin predominio absoluto de ninguno de ellos-, “pues así respondería a su verdadera orientación y finalidad y no caería en el peligro de convertirse en órgano burocrático al que al poco tiempo pudiera imputarse defectos mucho más graves que los que hoy se achacan a este Conservatorio verdadera Cenicienta del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.”

⁶⁶⁴ “Para el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”, en *Ritmo*, año III, nº37, 1-VIII-1931, p.6-7.

En el mismo número de la Revista *Ritmo* en el que aparece el escrito del profesorado del Conservatorio, aparece un editorial que, titulado *Ofensiva contra el Conservatorio*, expresa menos formalmente, de manera más clara, el sentir de la institución.

“Quienes, de cuando en cuando –como ejercitando un sport-, se meten con el Conservatorio, debían, si fueran lógicos, dirigir sus diatribas de opositores sistemáticos contra los ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, únicos responsables de la mayor parte de las deficiencias que pueda haber en este centro, mucho mejor orientado dentro de su especialidad que otros centros oficiales de España.

La crítica negativa es fácil; la constructiva –no con fantásticos camelos o frases huecas e insustanciales como éstas: “orientaciones y procedimientos nuevos”, encubridoras casi siempre de una superficialidad supina, sino proponiendo soluciones positivas- es lo difícil y lo que debía esperarse de los enemigos del Conservatorio, que son, por lo general, todos aquellos que, deseando ingresar en él, no lo han conseguido. Y si algunas enseñanzas tienen un carácter de párvulos impropias de un Conservatorio, no es culpa del Claustro, que no es responsable –hay que repetirlo muchas veces- de las deficiencias imputables a este centro; ya que no es la primera vez, ni será la última que se proponen reformas a la Superioridad sobre la organización de algunas enseñanzas plasmadas en proyectos de Reglamentos que quedan archivados en el negociado correspondiente⁶⁶⁵”

Un mes después se editorializa otra vez sobre la reforma del Reglamento, desconfiando de las teorías y poniendo el énfasis en la importancia de la actitud del profesorado. En este artículo se advierte que si los Reglamentos se escribían para cumplirse debían inspirarse no en fantasías, sino en realidades, objetivamente, teniendo en cuenta el lugar donde habían de regir para que rindiesen la máxima eficacia: un Reglamento podía estar admirablemente estructurado y no servir para nada práctico, y no había que confundir un Reglamento con un plan o programa de estudios que eran cosas distintas. Los propios profesionales, desde su práctica, debían tener la palabra:

“Con actos, no con teorías, con hechos derivados de la práctica de la enseñanza, de lo que debe ser ésta, no de lo que convenga que sea, pues un Centro docente no puede -sin descrédito- estar subordinado a entidades cuya misión consista en defender intereses particulares. Bien está vivir de enseñar, pero no de la enseñanza.”

⁶⁶⁵ “Ofensiva contra el Conservatorio”, en *Ritmo*, año III, nº 37, 1-VIII-1931, p. 1.

Pero, sobre todo, se proclama que la conducta personal –desempeñando los cargos, no explotándolos- influía más en el prestigio de un Centro docente que todos los Reglamentos, que, por lo general, no solían ser más que “recetas sin vida propia, letra muerta, en fin.”⁶⁶⁶

Mientras tanto, los planes de los reformadores avanzan. En la Conferencia Nacional sobre la Crisis de la Música, celebrada en Madrid a principios de julio de 1931, Óscar Esplá, que había sido presentado, por la filtración de *El Sol*, como futuro presidente de la naciente Junta Nacional, explica los planes del organismo, desarrollando el articulado del Decreto filtrado. Esta exposición se realizó el 7 de julio. En lo que respecta al artículo primero, el que ponía en manos de la Junta la reforma de la educación musical, Esplá dice:

" a) Creación y administración de Escuelas Nacionales de Música, Orquestas del Estado y Masa Corales.

Una Escuela Superior de Música en Madrid, que concederá un título especial a sus alumnos. En este Centro, además del estudio de las disciplinas superiores concernientes a la técnica y a la estética musicales, se cursarán las asignaturas cuya materia proporcione al músico una cultura general, indispensable para situarse en ese plano neutro en que la sociedad estima la capacidad total e indiferenciada del individuo, prescindiendo de sus habilidades técnicas o de su talento estrictamente profesional. Hasta ahora en cualquier cuestión que se plantee con cierto cariz social, aunque sea pertinente a la cultura de la nación, se elimina al músico.

Ya sé que el músico es un valor social tan legítimo como un escritor. Pero los medios expresivos de éste le permiten en ocasiones aparentar un baño de cultura que el músico ha de poseer positivamente para que se le reconozca y se le otorgue el crédito intelectual de que disfruta el gremio de la pluma. Reconozco que abunda el escritor auténticamente culto. Lo que digo es que en su mayoría, en cuanto a dones discursivos, allá se van los escritores con la mayor parte de los demás artistas. Y siendo esto así, en el fondo no hay más que aquella razón para contar siempre con los unos y para no contar nunca con los otros.

Mas, aparte de esto, nadie que no lo haya experimentado personalmente, sospecha hasta qué punto el haber ejercitado la mente en disciplinas científicas ayuda a la comprensión de problemas musicales.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ “En torno al Reglamento del Conservatorio”, en *Ritmo*, año III, nº 39, 1-IX-1931, p. 1.

⁶⁶⁷ “La Conferencia Nacional sobre el trabajo de los músicos”, en *El Sol*, 8-VII-1931.

En puntos posteriores, referidos a otros temas, incluye otras noticias educativas: que los teatros del Estado se nutrirán de alumnos aventajados de las Escuelas, que habrá un teatro experimental en la Escuela Superior y actuaciones en las demás, que se becará a artistas para estudios en el extranjero. También, al referirse a las fiestas populares, señala que estas fiestas irían asimismo encaminadas a señalar entre el pueblo a los individuos que mostrasen facultades especiales en cualquier manifestación estética, para facilitarles el acceso a las Escuelas donde pudiesen adquirir la educación adecuada para sus cualidades.

En la exposición de Esplá, que Subirá ha de calificar de panglossiana, la educación musical profesional está estrechamente imbricada con la estructura musical que se proyecta, muy estatalizada e intervenida. Las instancias educativas existentes se ignoran y parece intentarse una refundación completa de la educación musical en España.

Pero el Conservatorio no sólo limitará su actuación a la protesta pública. El 11 de junio, el compositor y crítico de *El Debate*, Joaquín Turina, anota en su diario: “...El Claustro del Conservatorio me designa para la Cátedra de Composición”⁶⁶⁸. El nombramiento oficial aparece en la *Gaceta de Madrid* del 5 de agosto⁶⁶⁹. Joaquín Turina, vocal de la Junta, es ya catedrático del Conservatorio. Como veremos la política de oposición abierta a la Junta, será modificada por una captación de las voluntades de sus miembros destacados.

Un curso decisivo: 1931-1932

Al iniciarse el curso 1931-1932, las situaciones y las declaraciones están muy alejadas: de un lado el grupo de influyentes músicos de vanguardia ajenos al Conservatorio que contaban con el apoyo político materializado en la creación recientísima de la Junta Nacional de Música, controlada por ellos; de otro, el Conservatorio, apoyado por medios y críticos cercanos al Claustro, al que se le han unido los antagonistas del grupo de vanguardia. El curso 1931-1932 habría de ser

⁶⁶⁸ MORÁN, A. (1983): *Joaquín Turina a través de sus escritos*, tomo 1, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, p. 324.

⁶⁶⁹ “El ilustre maestro compositor don Joaquín Turina, nombrado catedrático de composición en el Conservatorio Nacional de Música”, en *El Debate*, 6-VIII-1931.

decisivo ya que los impulsos reformadores originales van a ser atajados con una hábil política del Conservatorio que hemos de pasar a analizar.

Cambio de estrategia del Conservatorio: la creación de la cátedra de Folklore

A finales de octubre, Salazar da cuenta de la maniobra realizada por el Claustro de profesores⁶⁷⁰: se había hecho pública una instancia, firmada por todos los profesores de Música y Declamación que el Claustro del Conservatorio Nacional de Música y Declamación había elevado al ministro de Instrucción Pública, para que se crease una cátedra de Folklore en ese centro de enseñanza. Además se pedía que la cátedra, de nueva creación, recayese en Óscar Esplá, el presidente de la Junta Nacional de Música y Teatros líricos.

Salazar se felicita de la noticia que, en su opinión, daba señales de que el Conservatorio quería ponerse al día en materias de educación superior. Sin embargo, por su posición estética, pone reparos a la necesidad del folklore como elemento creativo: había pasado el momento en que el canto popular era la base de las escuelas compositivas nacionales. Se felicita de que Esplá hubiese sido propuesto para hacerse cargo de esta cátedra porque descubre en ello que:

“...implícitamente el Conservatorio reconoce la necesidad de esta reforma, encomendada a la Junta Nacional, y la creación de las diferentes cátedras de enseñanza superior que son propias de la nueva Escuela, a la que habrían de pasar las enseñanzas superiores que actualmente se dan en el Conservatorio, mientras que en sus demás aspectos éste se convertiría en Escuela Nacional de Música. Si la transformación se llevase a cabo marchando de acuerdo ambas entidades, Junta Nacional y Conservatorio, el resultado habría de ser sin duda más provechoso, y la implantación del nuevo régimen se verificaría de una manera más suave y más a gusto de todos.”

El Conservatorio de una oposición pública y frontal a la Junta y sus proyectos pretende ahora integrarlos en las estructuras de su organización. Sin embargo, los más activos opositores de la Junta Nacional, se desmarcan del Conservatorio y critican abiertamente el cambio de postura. En un artículo de José Subirá, uno de los musicólogos más prestigiosos de la España de entonces y crítico musical de *El*

⁶⁷⁰ SALAZAR, A. (1931): “Una cátedra de Folklore en el Conservatorio”, en *El Sol*, 31-X-1931.

Socialista, resume sus argumentos en contra de la propuesta de cátedra de Folklore⁶⁷¹. Pedía que, de crearse la aludida cátedra, se diese a un folklorista, ya que no faltaban en España. Según Subirá, en aquel momento, había una corriente contraria a tal concesión, en la cual algunos percibían una maniobra de "do ut des". El artículo termina recordando que, por una maniobra parecida que después no había obtenido la esperada reciprocidad, se consiguió la petición de que fuese creada la Junta Nacional durante las sesiones de la Conferencia sobre la crisis musical.

A finales de 1931, nos informa la prensa de dos noticias contradictorias. Por un lado, a Amadeo Vives, reputado compositor de zarzuelas y vicepresidente de la Junta Nacional de Música, se le concede la reincorporación en su cátedra de armonía del Conservatorio de Madrid⁶⁷². De otro, en unas declaraciones a Víctor de la Serna en *El Sol*, Esplá se muestra cauto a la hora de hablar del futuro del Conservatorio.

"-¿Y el Conservatorio? ¿Pasará a la Junta?"

-No sé. La Junta tiene el propósito de crear escuelas nacionales de música, con un criterio moderno y científico, incorporando a ellas métodos nuevos y didácticas de eficacia probada.⁶⁷³"

Otro argumento para la crítica por la iniciativa de la cátedra de folklore es aportado por la singular dotación económica del nuevo puesto, mucho más que sus equivalentes del Conservatorio. En vista de eso, se solicita oposición para la misma. En su tribuna de *El Socialista*, a principios de abril de 1932, Subirá afirma, aún confusamente:

“¿Proteccionismo musical?... Incisivos son los comentarios sobre la provisión de cierta cátedra creada en los presupuestos de Estado, con incomprensible largueza en su dotación, y que se incorporaría al cuadro de enseñanzas del Conservatorio madrileño. Con tal motivo, se habla de favoritismos y parentescos, de arbitrariedades e ineptitudes, de combinaciones y compromisos, recordándose palabras que se dieron solemnemente en actos públicos, que se han recogido taquígráficamente, y que no pueden quedar incumplidas, so pena de dejar en lugar innoble a quien las formuló.

⁶⁷¹ SUBIRÁ, J. (1931): "Moviment musical: Madrid", en *Revista Musical Catalana*, año XXVIII, nº335, noviembre 1931, p. 447-449.

⁶⁷² "El maestro Vives se reintegra a su cátedra del Conservatorio", en *El Sol*, 25-XI-1931.

⁶⁷³ SERNA, V. de la (1931): "Óscar Esplá nos habla del porvenir de la música española", en *El Sol*, 24-XI-1931.

Por el prestigio de unos y el buen nombre de otros, confían todos que el ministro de Instrucción pública saque a oposición esa plaza y que el tribunal esté constituido por personas de competencia e independencia reconocidas.”

Diez días más tarde es mucho más claro en sus acusaciones y escribe que, hasta ese momento, los catedráticos del Conservatorio de Madrid ingresaban con 5.000 pesetas anuales. Pero en el nuevo presupuesto se creaba una cátedra que iba a tener, sobre esas 5.000, otras 7.000 “para completar el sueldo”, es decir, que estaría dotada con 12.000, repartidas en dos partidas de un modo muy extraño.

“¿Prebenda? ¿Sine Cura? ¿Por qué? ¿Para quién? Como suponen muchos que la designación se hará libremente por la Superioridad y que el agraciado sería persona que ocupa altísimo cargo en la dictatorial y rumbosa Junta, se desea unánimemente – descontada cierta camarilla, como es natural-, que esa y cualquier otra plaza de nueva creación se cubra por oposición rigurosa, efectuada ante un tribunal competente, independiente, imparcial y recto. ¡Pedir una cosa tan lógica, no es mucho pedir!...”⁶⁷⁴”

Pero pese a la campaña en contra no acabará el curso 31-32 sin la concesión de la cátedra. La noticia salta en la *Gaceta* del 11 de julio. Adolfo Salazar se felicita de ello y de la positiva intervención del claustro:

“Es un rasgo de inteligencia que merece el aplauso de los que piensen limpia y elevadamente. No es fácil esa doble cualidad de pensamiento en nuestros días, tan agitados por personalismos estrechos, por miras ruines, por vanidades pueriles y resentimientos personalistas que envenenan el ambiente de un arte, al que se había concedido la categoría de pureza por antonomasia.”⁶⁷⁵”

Advierte que se va a criticar la parte económica (anuncio de algo que ya se había realizado, como hemos visto); aunque señala que los compañeros del Claustro lo han recibido bien, como anuncio de una nueva consideración para la música.

Pero lo más interesante es que se queda con una de las frases finales del Decreto que le da pie a realizar vaticinios alegres. La frase en cuestión es la siguiente:

“...se opta por la denominación genérica de cátedra de folklore (folklore en la composición), sin perjuicio de que más tarde, al reorganizarse las enseñanzas del Conservatorio, se le dé la denominación que más propiamente le corresponda.”

Lo que es glosado por Salazar en los siguientes términos:

⁶⁷⁴ SUBIRÁ, J. (1932): “Encantos y desencantos musicales”, en *El Socialista*, 13-IV-1932.

⁶⁷⁵ SALAZAR, A. (1932): “La nueva cátedra de Folklore en el Conservatorio. Nuevos procedimientos y nuevos regímenes”, en *El Sol*, 13-VII-1932.

“Queda algo más que subrayar en el Decreto en cuestión. El entendedor sagaz sabrá descubrir en los párrafos finales todo un futuro para la alta pedagogía oficial, un plan de reorganización en las enseñanzas superiores, que quizá conduzca en línea recta a la Escuela Superior de Música.”

Sin embargo las cosas no fueron como Salazar suponía. En el curso 1932-1933, se crea la clase de Folklore elemental, que según el malicioso Subirá debe servir para preparar algunos alumnos para la clase de Esplá⁶⁷⁶. Pero antes de comenzar el curso 1933-1934 hay un giro que contradice el vaticinio de Salazar: se regulan las clases de Folklore elemental y superior, integrándolas en las enseñanzas de Composición⁶⁷⁷. De ello Subirá entiende que la “supercátedra de Esplá”, supuestamente pagada y pensada para la proyectada Escuela superior, se integra con normalidad en las enseñanzas regulares del Conservatorio. En ese mismo momento, se corrió el escalafón del Conservatorio de Madrid por lo que se sube el sueldo a Esplá, de 5.000 a 6.000 rebajándosele el complemento para que se mantuviese ganando 12.000 pesetas.

El inicio de la actividad docente de Esplá no se produjo sino hasta el año 1934. Finalmente en los presupuestos del segundo semestre de 1935, desaparece el sobresueldo de 6.000 pesetas que venía cobrando el titular de la cátedra de folklore⁶⁷⁸. La cátedra de Folklore y, quizás con ella, los proyectos de reorganizar la educación musical profesional superior en España a través de una nueva institución ya habían sido absorbidos entonces por la estructura educativa anterior.

Las Escuelas Nacionales de Música

Hemos visto que en los textos fundacionales de la Junta Nacional de Música, se recogía que la institución tenía entre sus objetivos la creación de Escuelas Nacionales de Música, coronadas por una Escuela Superior en Madrid. Lo que no quedaba claro es cómo se iba a relacionar las estructuras educativo-musicales existentes con las que el nuevo régimen tenía previsto organizar. Las declaraciones que hemos leído de Esplá al diario *El Sol* constataban que no se sabía, o no se quería declarar, qué iba a pasar con el

⁶⁷⁶ SUBIRÁ, J. (1933): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº350, febrero 1933, p.74-76.

⁶⁷⁷ SUBIRÁ, J. (1933): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº358, octubre 1933, p.425-427.

⁶⁷⁸ SUBIRÁ, J. (1935): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXXII, nº382, octubre 1935, p.415-418.

Conservatorio de Madrid. Como era normal en el debate musical de aquella época, los demás conservatorios de provincia, algunos incorporados ya al Estado, no participaban en las preocupaciones de los diferentes grupos de presión.

El secretario de la Junta, Salazar, al referirse a una reflexión de Rivas Cherif a propósito del futuro de las escuelas de Declamación, nos da noticias, al inicio del curso 31-32, de que se estaba trabajando en el proyecto:

"Al mismo tiempo, Rivas preguntaba por el porvenir inmediato de las escuelas de declamación. Nada sé respecto a este punto, que cae enteramente fuera de mi competencia; pero advierto que tiene relación con las escuelas nacionales de música que han de crearse en casi toda España por virtud del Decreto de Instrucción pública que establece la Junta mencionada⁶⁷⁹."

Pero debían de estar produciéndose movimientos ocultos de influencias que sólo nos es posible adivinar entre líneas. A las pocas semanas del artículo de Salazar, desde los editoriales de *Ritmo*, se deja caer una interesante información que apuntaba a un arreglo de las nuevas fundaciones, en concreto de la Escuela superior, con el Conservatorio de Madrid. Eso parecía ir en contra de los planes originales de la Junta. Pero, como veremos, el editorialista estaba muy bien informado. Se refería al carácter superior del Conservatorio y añadía:

"Por cierto que hay quien no se ha enterado todavía de que en el Conservatorio se expenden, además de certificados de estudios, títulos profesionales denominados diplomas de capacidad –que va exigiéndose en muchos centros de enseñanza privada como garantía de competencia-, títulos que, como una novedad, anuncia la proyectada Escuela superior, la que, según nuestras impresiones, va a fundirse con el Conservatorio, pues es lógico que el Estado no haya a sostener dos escuelas musicales de carácter superior. Que así sea y sea para bien de la enseñanza de la música deseamos⁶⁸⁰"

Como es evidente, el punto que provoca fricciones es el que se refiere al Conservatorio de Madrid y su relación con la nueva Escuela Superior de Música. El proyecto nacional, el crear escuelas de música por toda España, no entra en el debate público porque se escapa de los intereses en juego en el mundo musical madrileño, alrededor del que gira la crítica y las revistas especializadas del momento.

⁶⁷⁹ SALAZAR, A. (1931): "El teatro experimental", en *El Sol*, 30-IX-1931.

⁶⁸⁰ "El Conservatorio, Escuela superior de Música", en *Ritmo*, año III, n°43 y 44, 1 y 15-XI-1931, p.1.

Antes de que finalice el año 1931, interviene en la discusión Subirá desde las páginas del diario *El Socialista*. Hay que señalar que *El Socialista* era el órgano oficial del PSOE y que, aunque el ministro de aquellos días no era del partido, éste formaba parte del Gobierno y encabezaría días después, con Fernando de los Ríos, el ministerio de Instrucción Pública. Es significativo que la virulenta postura anti-Junta de Subirá se mantuvo, en las páginas de *El Socialista* aún cuando los miembros del partido apoyan la institución desde el ministerio. Pues bien, en el citado artículo, se dirige al ministro en los siguientes términos:

"Susúrrase con insistencia, señor ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que se pretende crear una Escuela superior de Música y crearla a la medida del gusto de ciertos señores a quienes la pública opinión niega capacidad para tratar problemas pedagógico-musicales, aunque formen parte de una omnímoda Junta Nacional de Música creada por iniciativa de ellos mismos, con apresuramiento incomprensible, al advenir la República, realizándose así un intento que ellos habían visto fracasar, con gran dolor, bajo el régimen monárquico.⁶⁸¹"

Prosigue diciendo que no creía, aunque lo creyesen otros, que la proyectada creación de esa Escuela Superior respondiese a la urgente necesidad de organizar enseñanzas para percibir sueldos, pero lo que sí pensaba era que, de persistirse en la reforma, el mismo Conservatorio debería agregar una sección superior o especie de Doctorado, lo cual ahorraría los cuantiosos dispendios de una nueva instalación en distinto local, con secretaría propia, etc.,etc.

"Advierte al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de que existían dos aspectos sobre los cuales velaría con tesón la opinión pública, ante ciertas decisiones de los Poderes públicos, tanto si se crease la Escuela Superior como si se ampliase el Conservatorio actual. Un aspecto concernía al cuadro de enseñanzas; otro, a la elección del profesorado."

Si el cuadro de enseñanzas, no fuese apropiado y ceñido, valdría más renunciar de antemano al intento. Así, dice Subirá, habría que evitar, ante todo, asignaturas del género "camelístico", referencia clara, aunque sin citarla, a la cátedra de Folklore que califica inédita en otras latitudes y que le parecía "traje cortado para una temporada, pero adaptado para la siguiente con adornos disimuladores".

⁶⁸¹ SUBIRÁ, J. (1931): "Del Conservatorio al Superconservatorio", en *El Socialista*, 19-XI-1931.

Finalmente, advierte que si la provisión de las plazas, se hiciese a propuesta libre de la Junta referida, este organismo sería juez y parte en resoluciones que atañerían a intereses nacionales y estaban sostenidas por todos los españoles, “¿y quién podría aceptar un puesto como gracia otorgada por dispensadores de mercedes cuando creyera merecerlo en justicia?” Por tanto, para él sólo cabían la oposición o el concurso, sin que la decisión competiese en ningún caso a los vocales de la Junta, pues esto equivaldría a la libre provisión con disfraz de legalidad aparatosa y con los mismos vicios de nulidad que el nombramiento caprichoso.

Sin embargo, las referencias indirectas a la creación de la Escuela son cada vez más frecuentes. Así Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Azaña que llegaría a ser subdirector del Conservatorio de Madrid, en un artículo dedicado a Antonia Mercé, señala:

"(...)La República española de trabajadores necesita del trabajo de Antonia Mercé. Es pronto para pretender sujetar a una cátedra –necesaria- en un Conservatorio redivivo, en una Escuela Superior de Música cuya creación inmediata se proyecta, en una verdadera Academia de Arte Teatral que pueda fundarse. Pero desde ahora resérvesele un puesto, que ha de tener con el tiempo eficacia práctica de la mayor trascendencia.(...)”⁶⁸²

Salazar, al iniciarse el año 1932, describe ya lo que han de ser las resistencias y primeras actuaciones revolucionarias de la nueva Escuela Superior de Música:

“Es muy probable que cuando la Junta Nacional de Música intente en un día próximo la creación de una Escuela superior de Música, los propios músicos, y entre ellos muchos destacados hoy, sean los primeros asombrados, y aun que los aspectos más elevados de la ciencia musical no despierten en ellos más que sonrisas desconfiadas. Si no se atreven a tildarlos de "camelo" es porque un buen sentido intuitivo les advierte que semejante opinión es propia de un igorroto, y no de un hombre civilizado. Todavía se asombrarían más si se les dijera que esa Escuela no comenzaría abriendo "ipso facto" sus puertas al estudiante de la calle, sino que convertiría en estudiantes a los hoy maestros para capacitarlos mejor en las disciplinas superiores.”⁶⁸³

⁶⁸² RIVAS CHERIF, C. (1931): “Embajadora extraordinaria”, en *El Sol*, 2-XII-1931.

⁶⁸³ SALAZAR, A. (1932): “La estado de la música al terminar el primer año de la República I”, en *El Sol*, 1-I-1932.

El Decreto de febrero de 1932

El 4 de febrero de 1932 se publica en la *Gaceta de Madrid*, un Decreto que varía sustancialmente los planes primeros que sobre educación musical tenía la Junta Nacional⁶⁸⁴. Hay que hacer notar que había cambiado a mitad de diciembre de 1931 el ministro de Instrucción Pública: tras Marcelino Domingo, primer ministro republicano, vino Fernando de los Ríos. Sin embargo, las líneas fundamentales de este Decreto ya se habían apuntado como rumor en un editorial de *Ritmo* de noviembre del mismo año, antes del cambio de Gobierno.

El Decreto es la quiebra fundamental de la línea de trabajo de la Junta en educación musical. Lo reproducimos aquí en su integridad:

“El Gobierno provisional de la República, por Decreto de 21 de junio de 31, ratificado por las Cortes en 4 de noviembre del mismo año, encomendó a la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos la creación de escuelas nacionales de Música, una de ellas de grado superior, en Madrid.

Respondía esta medida a la necesidad de renovar los métodos y ensanchar el alcance de la enseñanza musical en España, elevándola a un grado de eficacia técnica que respondiera a las normas seguidas actualmente por los pueblos modernos.

Pero la creación de nuevos centros musicales docentes, cuando ya existen varios Conservatorios y Escuelas de Música con validez oficial, implicaría una duplicación de funciones excesivamente gravosa para el Estado.

Por otra parte, la consideración de que una mayoría de los profesores dedicados a la enseñanza oficial de la música, especialmente en el Conservatorio Nacional de Madrid, son de una reconocida competencia, aconseja asimismo a realizar aquel plan sin recurrir a la creación de nuevos Centros oficiales, transformando, mejor, los ya existentes, en las Escuelas Nacionales de Música, con arreglo al mismo criterio que dictó el aludido Decreto.

Dichas escuelas deberán someterse a una plan general de enseñanzas, que vendrá articulado al de la Escuela Superior de Madrid, donde se cursarán las disciplinas

⁶⁸⁴ “Decreto disponiendo que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos formule un Plan general de enseñanzas con el fin de transformar los Conservatorios y Escuelas actuales que se juzguen convenientes en Escuelas Nacionales de Música vinculando su función a la del Conservatorio Nacional de Madrid, que se transformará asimismo en Escuela Superior de Música”, en *Gaceta de Madrid*, año CCLXXI, tomo I, nº35, 4-II-1932, Madrid, 1932, Sucesores de Rivadeneyra, p. 895.

técnicas más elevadas, así como las de carácter general que proporcionen al músico un minimum de cultura indispensable hoy a todo artista.

En su virtud, de acuerdo con el Consejo de ministros, y a propuestas del de Instrucción Pública y Bellas Artes,

Vengo en decretar lo siguiente:

Art. 1º La Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos formulará un plan general de enseñanza, con el fin de transformar los Conservatorios y Escuelas actuales que se juzguen convenientes en escuelas nacionales de Música, vinculando su función a la del Conservatorio Nacional de Madrid, que se transformará asimismo en Escuela Superior de Música, dentro de aquel plan.

Art. 2º Dicha Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos propondrá con carácter provisional, las normas que deben seguirse en los actuales centros docentes, tendiendo a conseguir el mayor prestigio posible y la máxima eficacia para la enseñanza musical.

La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos velará por el cumplimiento de estas normas.

Art. 3º La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos deberá informar y asesorar a este ministerio en todos los asuntos que afecten a la enseñanza musical.”

Se pretende, por tanto, una utilización de los recursos existentes en el plan de futuro. Así se resuelve lo que había quedado muy confuso en las legislaciones anteriores de la Junta: el futuro del sistema educativo-musical español heredado por la República. De lo que no cabe duda es de que el Decreto parece mantener los planes iniciales sin partir de cero, sino confrontándolos con la realidad existente.

De hecho, cuando la revista *Ritmo* publica el Decreto lo titula *Hacia una Escuela superior de Música*⁶⁸⁵ y nos informa de que algunos miembros del Conservatorio lo consideran humillante por haber sido decretada en un momento en que el Claustro se disponía a discutir un proyecto de Reglamento que representaba una transformación radical en la organización de la enseñanza musical de este Centro docente.

Sin embargo, *Ritmo* no es de esa opinión: la mayoría de la Junta Nacional de la Música estaba integrada por profesores del Conservatorio, entre los cuales, hacía

⁶⁸⁵ “Hacia una Escuela superior de Música”, en *Ritmo*, año IV, nº50, 15-II-1932, p. 10.

tiempo, venía germinando la idea de transformar el Conservatorio en una Escuela Superior; “descontado, desde luego, lo que alguien pudiese calificar de deslealtades por parte de los profesores del Conservatorio, a quienes, por cierto, ha sorprendido el Decreto. Claro que de confirmarse esta versión lo lógico sería dimitir.”

En resumen, prescindiendo de la eficacia o ineficacia de las Juntas, *Ritmo* entendía que todos los gobiernos del mundo disponían de Juntas asesoras, si bien ninguna con las desmedidas atribuciones de la reciente creada por la República, encargadas de inspeccionar los centros docentes, proponer reformas en la enseñanza, etc. Lo que ocurre, lanza el anónimo miembro de la redacción de la revista en un rasgo de autocrítica inédito, es que hay algunos que se alarma por “toda medida que venga a interrumpir el dulce farniente.”

Definitivamente, las instancias educativo-musicales tradicionales no pasan por su mejor momento, con una Junta que prepara un plan nacional para la enseñanza musical, una parte influyente de la crítica adversa y grupos de alumnos en contra de la actividad de sus profesores⁶⁸⁶. Sin embargo en este curso 1931-1932 habían avanzado en dos direcciones para la defensa de sus intereses: no habían quedado al margen de los nuevos planes republicanos por el Decreto de 4 de febrero y contaban con el presidente de la Junta y muchos de sus vocales como miembros del Claustro del Conservatorio de Madrid. Quizás su peor momento había pasado ya.

Curso 1932-1933

El plan de Esplá

En el mes de septiembre del año 32, aparecen en la prensa noticias de la redacción y entrega del plan de enseñanza que la Junta Nacional de Música tenía que confeccionar siguiendo las instrucciones del Decreto de febrero de 1932.

En un artículo-entrevista publicado en *El Sol*, Óscar Esplá explica cómo el plan ha sido ya confeccionado y entregado a la autoridad educativa. No entra en más profundidades sobre el contenido del proyecto, pero intenta tranquilizar a aquellos que tenían intereses adquiridos en el particular.

⁶⁸⁶ Durante este curso, unas oposiciones a la cátedra de Arpa provocan una sonora respuesta del alumnado y un considerable revuelo periodístico.

"-El Decreto de creación de la Junta le encomienda la enseñanza musical, y más tarde le ha sido ratificada esta misión por otro Decreto.

La Junta ha cumplido en este punto su cometido presentándole al ministro el plan general de esa reforma, por la cual la enseñanza adquirirá en España la misma importancia que hoy tiene en el Extranjero.

-No implica grandes gastos; al contrario, puede llevarse a cabo con muy poco dinero sobre el que actualmente invierte el Estado en la enseñanza musical.

-Desde luego se ha procurado, al mismo tiempo que levantar el nivel de esta actividad hasta la máxima eficacia, no lesionar ningún interés legalmente adquirido.

-Es cierto que no trasciende toda esta labor que con gran intensidad está realizando la Junta. Y es que suele creerse que este organismo se ha creado tan sólo para el Teatro Lírico Nacional, que es lo que adquiere una resonancia más general dentro del país. Pero el Teatro Lírico no es la sola actividad de la Junta, ni la única importante.⁶⁸⁷ "

Desgraciadamente no se dio publicidad al contenido concreto del plan. Se le consideró como documento de trabajo interno y no se pudo, o no se quiso, exponerlo a la luz pública para abrir un debate sobre él.

Sin embargo el debate se produjo. Hubo reacciones contrarias que nos pueden servir para ver en ellas reflejadas los supuestos contenidos del proyecto. Pero hemos de saber que este espejo es por fuerza deformante: desconocemos si se conocía el texto del plan y, al ser críticas surgidas del Conservatorio de Madrid o de la oposición a la Junta, se centran sólo en uno de los asuntos incluidos, el de la Escuela Superior. Supuestamente esa Escuela Superior se iba a crear a partir del Conservatorio de Madrid, pero ¿fue así en el proyecto? Veamos lo que dijeron sus críticos.

Un nuevo organismo musical innecesario en pugna con las disposiciones vigentes era el expresivo título del editorial de la revista *Ritmo* de 15 de noviembre de 1932⁶⁸⁸. La primera parte del editorial es la reproducción de un escrito "cuya inserción se nos recomienda", sin decirnos el autor ni el recomendante. ¿Será de los profesores de Conservatorio descontentos con los que hacen sus compañeros en la Junta? Desde luego parece que debe de ser de alguien o de un grupo vinculado a la institución madrileña.

En este escrito se decía que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos había presentado al Ministro un proyecto de reforma de la enseñanza en el que figuraba la

⁶⁸⁷ ESPLÁ, O. (1932): "Las actividades de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos", en *El Sol*, 16-IX-1932

⁶⁸⁸ "Un nuevo organismo musical innecesario en pugna con las disposiciones vigentes", en *Ritmo*, año IV, nº 62, 15-XI-1932, p. 1.

creación de una Escuela Superior de Música, en pugna con el Decreto de 3 de febrero, al sólo objeto de justificar unos sueldos que constituirían un lujo inútil y oneroso para el Estado. El Conservatorio de Madrid estaba ya considerado como Escuela Superior –con categoría de facultad- por la importancia de algunas enseñanzas artístico-técnicas que en él se cursaban, enseñanzas que explicarían varios de los titulares de las mismas en el redundante organismo que se intentaba crear. Según la opinión del anónimo redactor, esto confirmaba el carácter personal, de privilegio, para determinados profesores del Conservatorio, individuos, a su vez, de la Junta Nacional de Música, que pretendían sin oposición ni concurso, pasar del Conservatorio a la Escuela Superior en proyecto “en la espera de ser espléndidamente retribuidos, proyecto en contradicción con el preámbulo y el articulado del mencionado Decreto de 3 de febrero último”

Finalmente se propone que lo presupuestado para la nueva Escuela Superior se emplee en la reorganización de los Conservatorios oficiales, cuyos escalafones estuviesen incorporados al de Madrid.

En el comentario editorial de *Ritmo* que acompaña la exposición de este escrito, los argumentos contra la Escuela Superior se repiten y afinan:

“¿Es que hasta la creación de la Escuela Superior no se ha enseñado música en España? Pues los profesores que van a la Escuela superior, según se dice, proceden del Conservatorio. ¿Van a enseñar mejor en la Escuela que en el Conservatorio? ¿Qué elementos van a integrar las enseñanzas de Orquesta, Coros, Música de Cámara, Piano, Violín, Violoncello, Armonía y Composición de la Escuela Superior que no procedan del Conservatorio? Y si estos elementos no son eficaces, ¿qué labor pedagógico-artística van a realizar los profesores seleccionados en el nuevo y flamante organismo? ¿O es que algunas enseñanzas no van a tener más realidad que las de figurar –como ha venido ocurriendo en el Conservatorio- en el papel, en el plan de estudios?”

Además: en un organismo musical del carácter superior que se le quiere dar a la Escuela en proyecto no tienen nada que hacer los instrumentos, ni las clases de conjunto: estudios teóricos de Armonía, Contrapunto, formas musicales, Historia, Folklore, Estética, Teoría física de la Música, alta Crítica, Musicología, Pedagogía musical, traducciones de libros de notación antigua de tablatura y todas las especialidades que se quiera. Todo menos desorganizar un centro que, con todas sus imperfecciones –subsanales-, está en marcha.”

En el mismo número de *Ritmo*, en el que se editorializa con tal claridad, se incluía la primera parte de la conferencia de García de la Parra pronunciada en el

centenario del Conservatorio, cerrado argumentario contra sus enemigos, y dos artículos de José Subirá en *El Socialista* que acababan de tratar el asunto educativo. Los artículos se titularon *Ante la creación de una Escuela Superior de Música* y *La renovación de las enseñanzas musicales*. En esta ocasión Subirá, modera su tono para argumentar muy razonadamente en contra del proyecto de la Junta y opina que más valdría renunciar al intento, aunque sólo fuese por razones económicas, si la nueva escuela duplica funciones con el Conservatorio existente.

En caso de que se creasen nuevas enseñanzas para que, realmente, se tratase de algo “digno de atención concentrada y aplauso fervoroso”, para realizarse algo verdaderamente útil, se imponían, a su juicio, cuatro condiciones fundamentales: 1º que las materias objeto de enseñanza respondiesen a realidades vivas, de acuerdo con el movimiento científico y artístico contemporáneo, “mas no concreciones camelísticas disfrazadas aparatosamente”; 2º que dichas materias respondiesen a necesidades vitales y “no a capricho de organizadores anhelosos de brillar por la originalidad”; 3º que el personal docente se hallase profundamente versado en las materias respectivas; y 4º que ese mismo personal docente poseyese la capacidad pedagógica necesaria para que su actuación pudiese rendir el provecho deseado.

“La voz del filarmónico independiente dice que, para acometer la renovadora empresa, es preciso huir de fetichismos dictatoriales, de personalismos mesianistas y de arribismos avasalladores. Y que los encargados de trazar el plan docente no pueden ser los que se adjudiquen los puestos de nueva creación, porque mal se puede a un tiempo desempeñar el doble papel de juez y parte. Y, en este caso, la voz del filarmónico independiente coincide con la de los profesionales, cuyo sentir halla un eco en las anteriores líneas.⁶⁸⁹”

En su segundo artículo, *La renovación de las enseñanzas musicales*, Subirá se confiesa pesimista y declara que no iba bastar la presentación de un plan docente musical para que se lograra en nuestro país la gran altura conseguida por otros. Esto se lo corroboraba el pasar la vista sobre los numerosos intentos de reforma introducidos a través de la historia política y académica española de los últimos cien años, los que llevaba de vida el Conservatorio, “sin otro resultado positivo que el de llenar columnas de la Gaceta”. La razón está clara: los planes fracasan cuando la realidad se opone a la realización de los mismos, cuando no se cuenta con ella.

⁶⁸⁹ SUBIRÁ, J. (1932): “Ante la creación de una Escuela Superior de Música”, en *El Socialista*, 23-X-1932.

“¿Crear una Escuela Superior de algo, de Música, por ejemplo? Bella idea, al alcance de cualquier imaginación, y tanto más llana en sus aparente realizaciones cuanto más interesados estuvieran en beneficiarse con ello los inspiradores del magistral acomodo. Ahora bien; sin previa preparación de enseñanzas elementales, ¡menguado provecho podrían rendir esas clases superiores, aún encomendándolas a especialistas inteligentes y dignos de veneración por sus inmaculadas actitudes pedagógicas!⁶⁹⁰”

La Asamblea de Conservatorios

A final del curso 32-33, el debate del proyecto de la Junta Nacional da un giro inesperado. Como hemos visto toda la polémica se centró siempre en la máxima institución educativo-musical española, el Conservatorio de Madrid. El resto de los conservatorios y escuelas de música españolas, algunas incorporadas al Estado y otras con el reconocimiento oficial de sus títulos, habían quedado orilladas en la discusión.

Pero Subirá, en el número de Febrero de 1933 de la *Revista Musical Catalana*, entre las noticias de creación de la Escuela Superior y las reacciones que levantó, da cuenta de una misteriosa visita de la que no hemos podido encontrar más noticias:

"...ha produït gran polseguera en el món filharmònic el rumor segons el qual es projectava crear una Escola Superior de Música, el professorat de la qual l'integrarien elements de la Junta Nacional de la Música i Teatres Lírics, i tindria una dotació elevadíssima. Amb aquest motiu van venir a Madrid, per a conferenciar amb el Ministre, els directors dels diversos Conservatoris oficials, sense donar notícies la Premsa d'aquella visita, per bé que en donà de l'anunciat intent, que fou sancionat severament, com pot veure's en diversos diaris, tant els d'oposició com alguns governamentals, i en el citat número de la revista Ritmo.⁶⁹¹"

En el verano de 1933, cuando el curso ha finalizado, se realiza en Madrid una Asamblea de Conservatorios que tuvo una escasa repercusión en la prensa. Anotamos seguidamente las noticias que de ella hemos podido recoger.

En un artículo de Julio Gómez de finales de julio de 1933, se da la primera noticia de la celebración del encuentro. Cuenta que entre los músicos de Madrid circulaba el proyecto de la Junta, que no se limitaba a la fundación de esa Escuela

⁶⁹⁰ SUBIRÁ, J. (1932): “La renovación de las enseñanzas musicales”, en *El Socialista*, 28-X-1932.

⁶⁹¹ SUBIRÁ, J. (1933): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº 350, febrero 1933, p. 75.

superior, sino que pretendía relacionar los diversos establecimientos de enseñanza de España, para coordinar y unificar sus esfuerzos, con intenciones de establecer grados sucesivos, completamente necesarios para deslindar los fines que en cada uno de los establecimientos, según sus medios, habían de conseguirse.

Parece ser que en este proyecto se lastimaban, siquiera fuese levemente, varios intereses particulares del profesorado en ejercicio, y el proyecto había fallecido antes de nacer.

“Como consecuencia, parece que ha nacido un Congreso de los conservatorios españoles, que ha de celebrarse en estos días. No sería discreto esperar grandes cosas de este Congreso, que, como casi todos los de su especie, se convertirá en junta, para procurar algunas mejoras materiales de urgencia, y no intentará siquiera la revolución completa que es necesaria en la enseñanza musical.⁶⁹²”

La siguiente noticia es una muy escueta nota de Subirá en la *Revista Musical Catalana* de agosto de 1933, por la que se nos informa que había sido convocada una Asamblea de Conservatorios para estudiar el plan de reforma de las enseñanzas musicales presentado por la Junta y que trataba sobre la reorganización de la docencia oficial.⁶⁹³

Y finalmente, el mismo Subirá, después del verano, nos comunica que, según lo que hasta él había llegado, en la Asamblea se le solicitó al Gobierno que no se crease la Escuela Superior y que la Junta no tuviese competencias en asuntos educativos.

"Si passem ara a la música pedagògica, no podrem omitir una referència a l'Assemblea de Conservatoris oficials, celebrada els darrers dies de juliol, com a conseqüència de la convocatòria feta pel Ministeri corresponent. Es tractaren allí diversos temes, entre els quals va destacar-se el relacionat amb l'intent de crear una Escola Superior de Música; i segons informes que tinc per absolutament verídics, s'acordà per unanimitat del concurs demanar que no es porti a cap la creació aquella, per considerar que ja té tal jerarquia l'actual Conservatori madrileny, el qual, des de la seva fundació, dóna classes superiors, mitjanes i elementals. A més va demanar que el Conservatori depengui només del Ministeri com ha succeït fins ara. Això significa que el projecte de creació de l'Escola Superior de Música ideat per la Junta Nacional de

⁶⁹² GÓMEZ, J. (1932): “¿Por qué el Conservatorio no es una Escuela Superior de Música?”, en *El Liberal*, 22-VII-1932

⁶⁹³ SUBIRÁ, J. (1933): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº 356, agosto 1933, p. 332-336.

Música, se'n va a rodar, i que no es reconeix l'autoritat d'aquest organisme per a intervenir en qüestions docents.⁶⁹⁴”

El curso 1932-1933 fue también, como ya hemos visto el año de la incorporación de Cipriano Rivas Cherif al equipo directivo del Conservatorio de Madrid. Una figura tan cercana al Gobierno republicano era la pieza necesaria para asegurar el mantenimiento del estatus del Centro madrileño. Un alumno del Conservatorio en aquellos años, Federico Sopena, recuerda la situación de aquellos momentos republicanos:

“Llega la República. Se crea la Junta Nacional de Música, se intenta una reforma de la enseñanza musical, Conrado del Campo y Joaquín Turina, profesores del Conservatorio, eran miembros de esa Junta. Nada se hace en el Conservatorio: yo, como alumno de entonces, recuerdo nuestra pena. Bordas, que no pronunció una sola palabra de cálido republicanismo, capea el temporal. Se aprovecha de que en la Junta Nacional de Música hay discordia desde el principio, consiente contentísimo en que Cipriano Rivas Cherif, cuñado de Don Manuel Azaña –uno de los pocos políticos españoles que, como La Cierva y Calvo Sotelo, tuvieron fina sensibilidad para la música- sea subdirector del Centro para la sección de Declamación. En la segunda etapa de la República, Bordas estaba más que seguro por su cercanía a Santiago Alba, presidente del Congreso. No, nada se hizo cuando, aparte o si se quiere dentro de las dos circunstancias políticas, mucho pudo hacerse.(...) Una pena, una verdadera pena, porque era la gran oportunidad –aparte de lo político- para crear de verdad la auténtica Escuela Superior de Música.⁶⁹⁵”

Calma después de la tempestad

En comparación con la posición que en el debate público tuvo la educación musical desde el año 1931 hasta 1933, durante los años posteriores, ésta quedó relegada a un plano muy secundario. Pudiera suponerse, trazando una grosera cronología, que el debilitamiento de este debate coincide con la nueva mayoría política surgida de las elecciones de 1933. Pero son muchas las causas y no necesariamente ésta última

⁶⁹⁴ SUBIRÁ, J. (1933): “Moviment musical: Madrid”, en *Revista Musical Catalana*, año XXX, nº 358, octubre 1933, p. 425-427.

⁶⁹⁵ SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p.151

apuntada. Evidentemente la Junta Nacional de Música va a perder su apoyo político y desaparecer durante la segunda legislatura republicana. No obstante, la Asamblea de Conservatorios, que parece el punto final de los proyectos de enseñanza de la Junta, se produjo en el verano de 1933, meses antes de las elecciones ganadas por la C. E. D. A..

La Junta se fue debilitando por su división interna y ciertas actuaciones desafortunadas, sobre todo las referidas al Teatro Lírico Nacional. Ello le restó fuerza a la hora de llevar a cabo sus planes educativos. O quizás el proyecto estatalista e intervencionista de la Junta era demasiado moderno para la sociedad musical española que vivía aún el proceso de adaptación de sus estructuras decimonónicas a la nueva sociedad de masas.

En cualquier caso, y aunque el debate fuese menor, siguieron apareciendo asuntos de educación musical en la plaza pública.

Siguiendo la tradición de la literatura reformista musical, que ya tenía más de medio siglo, se siguen publicando artículos que cantan la importancia de la educación musical y proponen planes de reforma de las enseñanzas. Así en septiembre de 1933, publica la revista *Ritmo* un artículo firmado por José Castro Escudero y titulado *De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma*⁶⁹⁶. En él se recogen dos de las peticiones clásicas de este tipo de escritos: la separación de los grados elemental y superior de la enseñanza y el fomento de la cultura general y musical de los estudiantes de conservatorio.

Las razones que esgrime el articulista para justificar son también clásicas: la poderosa influencia que la música podía ejercer en la educación del sentimiento del pueblo y en la elevación “del espíritu de la raza”.

En esta misma línea, aunque abordando otro tema, podemos señalar el editorial de *Ritmo*, *¿Cómo ha de ser un conservatorio?*, que solicita la colegiación de los músicos, solicitud que ya se había formulado a principios del periodo republicano en la campaña “Pro colegiación forzosa”, promovida desde el Claustro del Conservatorio de Madrid⁶⁹⁷.

Se pedía dicha reforma por la necesidad que encontraban de oficializar la enseñanza de la Música en la misma o parecida forma que el Estado oficializaba otras actividades de la inteligencia, sin que ello quisiese significar un atentado a la enseñanza

⁶⁹⁶ CASTRO ESCUDERO, J. (1933): “De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma”, en *Ritmo*, año V, nº 71, IX-1933, p. 9-10.

⁶⁹⁷ “¿Cómo ha de ser un conservatorio?”, en *Ritmo*, año VIII, nº 127 y 128, 15-III y 1-IV-1936, p. 1.

privada. En consecuencia, el Estado estaría obligado a proteger a los alumnos oficiales, debiendo ser preferidos para cualquier empleo dependiente del Estado.

Como puede verse, el panorama se llena de las ideas y argumentos antiguos expuestos con la serenidad y el desinterés propios de una época en la que no se atisba intentos inmediatos y radicales de reforma. Sin embargo, los planes de reforma seguían presentes en estado más o menos latente.

Hay muy escasas noticias del proyecto de la Escuela Superior de Música después de la Asamblea de Conservatorios. Pero, no por eso, hemos de pensar que había sido definitivamente abandonado. Algunas presuntas tentativas de resucitarlo, se dejan ver entre las líneas de las publicaciones de la época.

En su exitosa campaña contra la Junta Nacional de Música, Subirá hace referencia, en febrero de 1934, a un nuevo intento de resucitar la Escuela Superior de Música. Este plan oculto, lo da por fracasado. Haciendo lista de noticias en las que no puede ahondar, dice:

"...o la nova que el projecte de crear l'Escola Superior de Música ha sofert un nou fracàs, per hom haver pensat més en la nòmina dels futurs catedràtics que en els interessos artístic...⁶⁹⁸"

Sin embargo, en los Presupuestos del Ministerio de Instrucción Pública para el segundo semestre de 1934, se incluye una misteriosa partida destinada a la proyectada Escuela Superior⁶⁹⁹. Aunque se tratase de remodelar la estructura del antiguo centro siguiendo el espíritu del Decreto de febrero de 1932, no nos consta que ningún proyecto de este tipo se llevase a cabo en aquellos momentos.

Tratamos aquí la polémica que, al final de la República, se originó con la creación del Conservatorio de Sevilla porque tuvo repercusión nacional. Avivó la polémica en torno a la educación musical aunque en sus términos más bajos, con acusaciones de enchufismo, tribunales demasiado benevolentes, decisiones políticas desacertadas, etcétera.

Para relatar los hechos ocurridos, seguimos la descripción que de los mismos hizo por extenso Subirá cuando ya iba resolviéndose⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ SUBIRÁ, J. (1934): "Moviment musical: Madrid", en *Revista Musical Catalana*, año XXXI, nº 362, febrero 1934, p. 59-62.

⁶⁹⁹ Concretamente 39.000 pesetas "para sueldos y gratificaciones con motivo de la creación y reorganización de los conservatorios y creación de la Escuela Superior de Madrid".

⁷⁰⁰ SUBIRÁ, J. (1935): "Moviment musical: Madrid", en *Revista Musical Catalana*, año XXXII, nº 382, X-1935, p. 415-418.

El 26 de agosto de 1933 el Gobierno incorpora la Academia de Música de la Real Sociedad Sevillana de Amigos del País al Estado y confirma en su puesto al profesorado que tuviese el título correspondiente. Unas semanas después, el 15 de noviembre, se crean una serie de cátedras para dar al de Sevilla rango de conservatorio superior. La convocatoria de Cátedras se hace inmediatamente, en la *Gaceta* de 5 de diciembre, con tan sólo siete días de plazo.

La *Gaceta de Madrid* de 25 de abril de 1934, publica el Decreto del 19 del mismo, que nombra a Ernesto Halffter, catedrático de conjunto instrumental. Semanas más tarde, el primero de abril de 1934 (en *Gaceta*, el 6) se produce el nombramiento de tres catedráticos más. Posteriormente, el Gobierno decide el 2 de mayo (en *Gaceta*, el 6) nombrar a Halffter para el puesto de director del nuevo centro.

Por esas fechas, los estudiantes solicitan al ministro que se provean las plazas de profesores elementales; el 6 de diciembre de 1934 se convoca un concurso-oposición con dos tribunales. Al pensar los profesores de la Academia que iban a pasar al Conservatorio sin oposiciones, en virtud del primer Decreto de incorporación, esta convocatoria levanta fuertes protestas en los medios locales.

Las oposiciones pese a todo se realizaron, en un clima muy tenso y con resultados discutidos. Sin embargo, la Orden ministerial de 25 de marzo de 1935 (publicada en la *Gaceta* del 29) reconoció una serie de anomalías en la oposición y las dio por anuladas.

Tras una crisis ministerial, la Orden de 25 de abril de 1935 (en la *Gaceta* de 6 de mayo) reafirmó la resolución del tribunal y derivó las actuaciones al tribunal contencioso-administrativo.

Una nueva crisis ministerial provocó el retorno del ministro anterior que suspendió la Orden Ministerial de 25 de abril del 35 a instancia de los miembros del tribunal, Julio Francés y Juan Ruiz Cassaux (Orden Ministerial de 27-V-35, *Gaceta* del 29).

Esta actuación del ministro provocó la dimisión del rector de Sevilla, que se sintió desautorizado por la autoridad, y contó con el apoyo de sus catedráticos. Entre tanto, y por este motivo, se produjo una interpelación parlamentaria contra el ministro.

Una nueva Orden ministerial vino a suspender la Orden de 27 de mayo. La narración de Subirá termina informando que los presupuestos aprobados a últimos de junio 1935 no tenían consignada ninguna cantidad para el profesorado del Conservatorio.

También nos informa de la carta abierta de Juan Ruiz Cassaux, catedrático de violoncello de Madrid y miembro de uno de los tribunales de oposición, publicada en *La Libertad* de Madrid:

"En aquella lletra parla com a vocal del Tribunal en els exercicis d'oposició d'aquell concurs restringit, on fou emès un vot totalment contrari als opositors proposats, on la major part del jutges no procediren amb la severitat deguda, on no oferien cap garantia ni el programa proposat per als exercicis ni la forma de realitzar aquests exercicis; on l'únic opositor que mostrà major competència -l'aspirant a la càtedra d'Estètica i Història de la Música- fou l'únic reprobat (precisament la premsa sevillana manifestà que ocorreria així mateix, car volien designar després un senyor S. de Madrid, sabent abans que aquest afavorit amb prou feines romandria a Sevilla, i a conseqüència d'això, seguiria ensenyant la matèria, com auxiliar, el que ara havia estat eliminat com a candidat d'aquesta càtedra). El senyor Ruiz Cassaux protesta que hagin estat proposats per a les càtedres superiors de violí i violoncel uns opositors, la ineptitud dels quals no ha pogut quedar més palesa; i que hagués estat Sevilla el lloc elegit per a les eleccions, en circumstàncies que tenien acaparada per complet la llibertat del jutges, etc., etcètera. I el mateix Sr. Cassaux afirma, finalment, que si l'altre Tribunal hagués procedit en la forma que ho féu el que ell en formava part, malgrat que haguessin estat designats els professors respectius, Sevilla continuaria sense Conservatori."

En el caso del Conservatorio de Sevilla, se unen muchos elementos para provocar el escándalo nacional: la primera cátedra y dirección se concede a un miembro de la Junta, queda una cátedra vacante que se rumorea que se reserva para el secretario de la misma institución, hay influencias políticas y recomendaciones, dimisiones y cambios de gobierno... un verdadero culebrón.

Sin embargo, el asunto puede ser considerado desde otro punto de vista un poco más elevado. Consideremos la situación del grupo avanzado de compositores madrileños, los mismos que habían promovido la creación de la Junta Nacional de Música, a cuya cabeza estaba Adolfo Salazar, y a la sombra de éste, como discípulo y protegido Ernesto Halffter. Sus intentos de crear un sistema de Escuelas Musicales paralelo al existente se había visto frustrado: la Escuela Superior de Música contaba con la rémora que para sus intereses suponía la influencia creciente de la dirección del Conservatorio de Madrid, claramente hostil. Los políticos que le apoyaron iban perdiendo influencias; el futuro parecía contrario a sus intereses.

En ese momento, el Estado incorpora la Academia de Música de Sevilla como Conservatorio Elemental. Parece que fueron las influencias de políticos locales las que hicieron posible esta incorporación.

Consideremos ahora los siguientes datos: convocadas las elecciones se decide crear las cátedras en Sevilla; después de las elecciones, pero once días antes del toma de posesión del Gobierno de la nueva mayoría, se convocan las cátedras.

Una vez convocadas las cátedras, los méritos se valorarían por órganos controlados por miembros de la misma Junta.

En un artículo de la revista *Musicografía*, publicada en Monóvar, que cita *Ritmo*, se incluye la siguiente referencia a unas palabras de Subirá.

"...Subirá (...), con motivo del nombramiento de un catedrático del Conservatorio de Sevilla "con el informe favorable de la Junta Nacional de Música y del consejo Nacional de Cultura, (...)expuso que aquella Junta había abierto un concurso para la provisión de la cátedra, que la persona ahora nombrada pertenecía a la Junta, que el presidente de la Junta era el único músico del consejo, y por tanto su ponente en estas cuestiones. Tras lo cual añadió el referido crítico : "y sucedió lo que tenía que suceder necesariamente, y que seguirá sucediendo mientras una misma persona desempeñe misiones análogas en diversos cuerpos consultivos. Así, pues, o habrá que proscribir la acumulación de cargos o habrá que simplificar la sucesión de los trámites. ¡O elevar a dogma el mesianismo!"⁷⁰¹"

Todos estos datos nos puede empujar a pensar que el núcleo central de la Junta, viendo el fracaso que su política educativa estaba cosechando, intentasen controlar el naciente Conservatorio de Sevilla para hacer de él un centro a su medida.

Esta idea también se desprende del texto de Federico Sopeña, testigo de aquellos momentos de la historia educativo-musical de España, cuando al hablar de la actividad desarrollada en este campo por la República, dice:

"En la segunda etapa, en la radical-cedista un político e historiador de finísima sensibilidad para la música, Jesús Pabón, orientó su necesario y buen caciquismo –él me entenderá y me disculpará la palabra- hacia la ayuda, precisamente, al grupo Falla-Halffter, pero en Sevilla y en su Conservatorio."⁷⁰²,

Desgraciadamente la tortuosa historia de las oposiciones y la brevedad de la experiencia no dieron para mucho más. El Conservatorio de Sevilla inició sus clases ya

⁷⁰¹ "Descenso del nivel artístico", en *Ritmo*, año VII, nº 104, 15-II-1935, p. 1.

⁷⁰² SOPEÑA, F. (1969): ob. cit. , p.151.

mediado el curso 35-36. La Guerra Civil, con la huida de Halffter a Portugal y su posterior depuración, pondrían fin al Conservatorio de Sevilla republicano.

La política republicana durante la Guerra Civil

La última iniciativa republicana que toca nuestro tema se produjo ya durante la contienda civil, durante la etapa en que Negrín ocupó la presidencia del consejo, a partir de mayo de 1937. Aunque la situación no permitía que los proyectos pudiesen llegar a buen puerto, la significación ideológica que el modelo que se esbozó lo hace interesante.

El Ministerio de Instrucción Pública en ese periodo fue confiado al Partido Comunista, en la persona de Jesús Hernández. Thomas nos define al nuevo ministro como “propagandista del partido, un agitador por excelencia, que había desplegado una actividad incansable en las luchas callejeras desde su adolescencia, cuando se había hecho famoso por su fracaso atentado contra Prieto”⁷⁰³. La Dirección General de Bellas Artes fue confiada a José Renau, “cartelista de ortodoxo stalinismo”⁷⁰⁴, fundador y director de la revista *Nueva Cultura*. El mismo Renau, en un artículo del año 1938, nos describe la visión crítica que tenían de la situación de la música en España, aún en la etapa republicana:

“En el terreno de la creación y de la organización del Arte, la política del Estado, aún luego de instaurada la República, careció siempre de un cauce abierto y de un punto preciso de referencia. Las mejores inteligencias profesionales del Arte, las más despiertas y las más sanas, anduvieron siempre rondando los márgenes del Estado, cuanto no, en los momentos de mayor lucidez política, al plantearse concretamente la realización material, las ideas, los proyectos y las voluntades perdían las perspectivas de la acción en los laberintos oficiales de intereses creados, se estrellaban contra los obstáculos supervivientes que iban consolidando la vieja inercia burocrática.”⁷⁰⁵

Las reformas del mundo musical que la débil república no pudo llevar a cabo podía ahora hacerse realidad por las circunstancias históricas trascendentales que se estaban viviendo.

⁷⁰³ THOMAS, H. (1976): *La guerra civil española*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, p. 145.

⁷⁰⁴ TRAPIELLO, A. (1994): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, p. 382.

⁷⁰⁵ RENAU, J. (1938): “Misión del Consejo Central de la Música”, Barcelona, en *Música*, 1, enero, p.5.

“La situación creada por la subversión fascista, al conmover profundamente el ambiente social y la contextura económica en que se apoyaba anteriormente toda la organización de la vida musical en España, ha producido un colapso momentáneo que ha durado el tiempo justo para que el Estado, a través del Ministerio de Instrucción Pública, se disponga a impulsar su marcha sobre nuevas bases y sobre claras perspectivas, libre ya el camino de aquella inercia que lenificaba el desarrollo ascendente de la vida musical española.”⁷⁰⁶

Los debates del periodo republicano, sus vacilaciones en definir el papel del Gobierno en relación al mundo musical, son cosa del pasado, “ya no puede quedar lugar a dudas acerca de la necesidad de la actuación del Estado en la solución de los problemas que afectan directamente a la organización de la vida musical española”⁷⁰⁷.

La *Gaceta de Madrid* de 25 de julio de 1937 publicó la orden ministerial de 24 del mismo mes que creaba el Consejo Central de la Música, organismo que debería dinamizar y controlar todo el mundo musical español. En el artículo primero, la orden ministerial preveía que el Consejo tendría entre sus misiones la de “reorganizar y dirigir, vigilándola, la enseñanza musical”. Como consecuencia, en el artículo segundo, se hace depender del consejo “los Conservatorios y Escuelas de Música existentes o que puedan ser creadas en lo sucesivo”.

Sin embargo, un artículo de principios de 1938, nos reconoce la imposibilidad de llevar adelante estas funciones:

“El Consejo Central de la Música, tiene preparada la profunda reforma que necesita la enseñanza musical en España, pero fácilmente se alcanza que la reforma que los Conservatorios necesitan para responder plenamente a sus fines normales, no es en los actuales momentos cuando sería más oportuno llevarla a cabo”⁷⁰⁸.

El desarrollo bélico no permitió que el consejo desarrollase esta profunda reforma que prometía.

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, p.7

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, p.7.

⁷⁰⁸ “La nueva estructuración de la vida musical española”, en *Música*, 1, Barcelona, enero de 1938, p. 66.

RECAPITULACIÓN

III.5. Dictadura y República

La crisis de la Restauración, su incapacidad de adaptación a las nuevas circunstancias, provocarán el colapso de la monarquía liberal: La Dictadura y la República serán dos opciones distintas que pretendían el mismo objetivo: transformar radicalmente la realidad española, preparándola para las exigencias del siglo XX.

Cuando el general Primo de Rivera dio su golpe de Estado, en 1923, contó con el visto bueno de la mayoría de la sociedad española. Su régimen cambiaría las bases de intervención del Estado en la vida nacional: de la tradicional política liberal en la que la administración se pensaba mucho entrar en los problemas del país, se pasó a un decidido intervencionismo y a unas políticas de gasto que caracterizaron el periodo. La realidad urbana española se transformaba con velocidad y una nueva forma de vida moderna, la llamada sociedad de masas, se abría paso. Intelectualmente, los años de la Dictadura coincidieron con la floración de la generación del 27, eslabón último, y quizás más brillante, de la Edad de Plata.

La falta de legitimidad democrática del régimen y sus propias contradicciones internas condujeron a su fracaso. Su caída, arrastró a la monarquía: la segunda experiencia republicana surgió abriendo un periodo de grandes proyectos, ansias de renovación y fatales tensiones políticas y sociales.

En el terreno musical, se vivió la adaptación a la nueva sociedad de masas, con su proliferación de medio de reproducción musical mecánica y la expansión extraordinaria de la música popular urbana. La tradición musical culta, cada vez más identificada con la elite intelectual, debía buscar acomodo en las circunstancias cambiantes. Con ese objetivo, se solicitó y se consiguió la activa intervención del Estado: la Dictadura inició la política de subvenciones por la que la administración aseguraba la continuidad de la actividad concertística en el país; la República tratará de organizar directamente la realidad musical española, a través de la constitución de la Junta Nacional de Música.

El sistema nacional de Conservatorios, planteado en la etapa anterior vivirá un proceso de desarrollo, durante estos años. Las transformaciones se efectuarán en dos sentidos:

1) Extensión de la red de centros: cuando termine el periodo republicano, más de quince conservatorios de toda España, estarán incluidos en el sistema. Esta vinculación

podía variar desde la plena incorporación de establecimientos superiores de enseñanza hasta la mera validez oficial de los estudios elementales.

2) Creación de un cuerpo de funcionarios: paulatinamente, los profesores de los centros de provincias incorporados al Estado, fueron siendo incluidos en un escalafón que amplía sus derechos. Con posterioridad, se unificó el escalafón con el del Conservatorio de Madrid.

Los problemas y limitaciones de esta expansión eran ya evidentes para sus contemporáneos: la base legal con la que se realizaba, el decreto de 1905, era insuficiente y estaba recibiendo claramente interpretaciones abusivas; había una total ausencia de planificación en la red, sólo las influencias personales y las políticas de cada ministerio decidían las concesiones de validez e incorporación a los centros. Hasta después de la guerra civil, no se alcanzará a dibujar un plan total para el sistema.

Durante el periodo republicano se sucedieron encendidos debates sobre la educación musical profesional, alrededor de los proyectos de renovación que las autoridades culturales presentaron. Estos proyectos no se concretaron en la práctica pero las ideas esgrimidas y defendidas, serán fundamentales en la política educativo-musical franquista.

Un grupo de relevantes personalidades musicales vieron llegado, con la República, el momento de reformar radicalmente el mundo musical español. Así, la radical transformación que iba a proponerse de la formación del músico, se englobaba en un plan general que incluía todos los aspectos de la música. Este grupo encontró el apoyo gubernamental, sobre todo en los primeros tiempos republicanos, que llevó a la formación de la Junta Nacional de Música, consejo de notables que habría de encargarse de todo lo referido a la música en la nación. La Junta encontraría grandes resistencias a su labor, especialmente en el terreno educativo, desde el Conservatorio de Madrid.

El proyecto de la Junta consistía en la creación de una Escuela Superior de Música en Madrid y una red de Escuelas nacional por toda España. Estos centros estarían profundamente imbricados con la estructura musical muy estatalizada que la Junta preveía. En un primer momento, esta estructura de escuelas musicales se iba a desarrollar al margen de los Conservatorios existentes, incluso de los ya reconocidos e incorporados por el Estado, también del de Madrid. Un decreto de febrero de 1932 obligará a la Junta a hacer sus planes contando con los recursos ya existentes: en todo caso, el desconocido Plan Esplá de finales de 1932 insistía en la idea de crear la Escuela Superior independiente del Conservatorio madrileño. La Asamblea de Conservatorios,

celebrada en 1933, pondría fin a esta pretensión e iba a significar el final de la efervescencia del debate público sobre educación musical profesional.

Desaparecida la Junta por los recortes presupuestarios del bienio radical-cedista, las instituciones que la sustituyan, hasta el Consejo Central de Música en plena guerra civil, no harán sino dar vueltas sobre las ideas y argumentos expresados, que sólo se harán fecundos en un periodo posterior.

II.6. NUEVO ESTADO

*Fue posible el silencio. Fue la espada
posible al borde mismo de la herida.*

José García Nieto, Sonetos a mi piano y su amigo, 1945

En las páginas que siguen se tratará de presentar la intervención del Gobierno en la transmisión del saber musical durante la primera parte del régimen del general Franco. Hemos incluido en el título de este capítulo la expresión de Nuevo Estado para denominar la renovación de las estructuras estatales ocurrida en España a partir de la Guerra Civil. En la descripción de los acontecimientos educativo-musicales nos detenemos a mediados de la década de los cincuenta, que representa una importante cesura en la historia del régimen.

Como señala la historiografía, hay una unidad fundamental en el devenir histórico del franquismo:

“... la dictadura de Franco no cambió de forma sustancial en todo el curso de su duración: hay un hilo conductor en ella que, una vez conocido, permite prever la evolución de la misma, aun adaptándose a las circunstancias externas.”⁷⁰⁹

No obstante, el régimen franquista, que tiene una andadura de cuarenta años, no se ha de caracterizar por su combinación de determinados rasgos que se dieron, aunque de una manera parcialmente distinta, en otros regímenes dictatoriales, sino por su perduración y la manera en que ésta se produjo.

“Hacer una periodización del franquismo resulta, por tanto, no sólo necesaria sino incluso imprescindible.”⁷¹⁰

El escoger para cerrar nuestro trabajo la mitad de la década de los cincuenta no es algo azaroso. Se ha señalado el año 1959 como una fecha cardinal en el desarrollo del régimen: en lo económico, el Plan de Estabilización abrirá nuevas perspectivas para la vital transformación económico-social que había de cambiar la realidad española en los sesenta; en lo institucional, ya se daba por definitivamente abandonada la idea de organizar el régimen alrededor de la ideología falangista y sus tendencias totalitarias; en lo exterior, no quedaban restos de la retórica imperial de la inmediata postguerra y se enfrentaba el problema de la descolonización; en lo cultural, se había reanudado la

⁷⁰⁹ TUSELL, J. (1996): *La dictadura de Franco*, Madrid, Altaya, p. 247.

⁷¹⁰ *Ibíd*em, p.248.

tradición vanguardista que era tan aceptada en los medios oficiales como para ser promovida en el exterior.

Sin embargo, el periodo que transcurre entre 1939 y 1959 no es tampoco homogéneo. Frente al impacto de la guerra mundial y las simpatías por el nazismo alemán característicos del periodo 1939-1945⁷¹¹, el lustro posterior vivió los esfuerzos del régimen para sobrevivir frente a una situación exterior hostil y una política interior fraccionada en diferentes familias políticas en conflicto. Finalmente, a partir de 1951 el franquismo atraviesa un periodo de apogeo, reconocimiento internacional y ausencia en la práctica de focos de resistencia interior. Este periodo inaugura en el terreno cultural una nueva sensibilidad oficial hacia la cultura, cuyo ejemplo principal se encuentra en la gestión ministerial de Ruiz-Giménez frente al departamento de Educación Nacional. Todo ello, por supuesto, dentro de los márgenes del régimen:

“La apertura de Ruiz-Giménez no fue, en realidad, un movimiento de ruptura como se prueba por el hecho de que se hiciera claramente dentro de las pautas del propio sistema. Las evidentes novedades literarias producidas en la época, como las que aparecieron en artes plásticas, o bien eran demasiado marginales, respecto de la sociedad española, o bien fueron subsumidas en el seno del régimen al menos en lo que respecta a su explotación exterior.”⁷¹²

En el mundo de la creación musical, la década de los cincuenta es también un momento significativo. Como ocurre con las demás artes, una nueva generación asume el legado de las vanguardias y se esfuerza por poner a España al nivel de los demás países europeos. Este grupo de compositores, bautizados por uno de sus miembros, Cristóbal Halffter, como Generación del 51, dibujarán un nuevo panorama en el mundo musical español:

“A final de los años cincuenta y principios de los sesenta se produce una fuerte evolución que, por su rápido desarrollo toma la apariencia de una ruptura, al menos por la virtud de despertar bruscamente de su sestar a gran parte de la crítica y la casi totalidad del público, largamente desinformados. (...)... poco a poco se irá instalando toda una generación en el centro de una vida musical que se hace más rica y variada y

⁷¹¹ La influencia alemana disminuyó progresivamente a partir de 1941, cuando la guerra se fue decantando a favor de los aliados.

⁷¹² TUSELL, J. (1996): ob. cit., p.256.

que va a posibilitar la expansión de bastantes autores y obras españolas fuera de nuestras fronteras.”⁷¹³

La caída del Ministerio Ruiz-Giménez en 1956 que coincide con el inicio del surgimiento de esta nueva generación de creadores musicales será el final de nuestro capítulo, el punto de llegada del camino emprendido al comienzo de nuestro trabajo.

II.6.1. Las bases del Nuevo Estado (1939-1945)

Los primeros años del régimen franquista fueron los más caracterizados culturalmente, el periodo en el que el Estado tenía una mayor intención de marcar las líneas directrices de la cultura en España, en consonancia con la tentación totalitaria muy presente en ciertos sectores del poder.

“En esos años iniciales de postguerra imperó la cultura oficial, católica,... de pretensión política totalitaria.... Se produjo la ruptura con lo que fue la tradición cultural española anterior a la Guerra, imponiéndose la cultural imperial-totalitaria.”⁷¹⁴

En el mundo musical, la decisión de actuación del Estado y la voluntad de construir un aparato fiel a sus principios se dejó notar particularmente en el terreno de la educación musical, en los conservatorios.

“Una vez finalizada la Guerra Civil se procede a la reorganización de las enseñanzas musicales, al nombramiento de cargos directivos y a la dotación de validez académica a algunos conservatorios con sorprendente rapidez.”⁷¹⁵

El negociado ministerial al que le cabía la responsabilidad de organizar la formación del músico era, naturalmente, el rebautizado Ministerio de Educación Nacional. Desde 1939 hasta 1951, estuvo presidido por José Ibáñez Martín, que tenía en sus primeros años al marqués de Lozoya en la Dirección General de Bellas Artes y a Jesús Rubio como subsecretario que se encarga más directamente de los asuntos musicales.

Por Orden ministerial de 27 de abril de 1940⁷¹⁶, se creó la Comisaría General de Música con el fin de “estudiar y proponer a la Superioridad resoluciones sobre todo lo

⁷¹³ MARCO, T. (1982): *Historia de la música española 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 212.

⁷¹⁴ PÉREZ ZALDUONDO, G. (1989): *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*, Almería, Zéjel, p. 56-57.

⁷¹⁵ PÉREZ ZALDUONDO, G. (1993): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, formato CD, Dep. Leg. GR-75-2002.

referente a la educación y cultura musical de nuestra Patria”. Esta nueva institución estuvo formada por tres Comisarios de idénticos cometido y nivel: Joaquín Turina, José Cubiles y Nemesio Otaño.

“La actividad de la Comisaría General de Música a lo largo de su año de existencia se centró en dos actividades: la formación de la Orquesta Nacional de España y la educación musical. Federico Sopena opina que ninguna de las realizaciones del Ministerio de Educación y Ciencia en esta época fue de nueva invención, ya que tanto la Comisaría de Música, Orquesta Nacional, Agrupación Nacional de Música de Cámara, como el Consejo de la Música suponían una adaptación al nuevo régimen del informe que Salazar había realizado sobre política musical en 1930”⁷¹⁷

Pero esta estructura tricéfala debió mostrarse inoperante porque la orden ministerial de 3 de abril de 1941⁷¹⁸ reforma la organización de manera radical: se crea el Consejo Nacional de Música, un órgano de carácter consultivo, presidido por Otaño, que cuenta entre sus miembros a Cubiles, al tiempo que se unifican las tres comisarías en una, en la que permanece Joaquín Turina. Un personaje central en la historia de la formación del músico en este periodo e incluso más influyente en el siguiente, Federico Sopena, falangista cercano al grupo intelectual reunido en torno a la revista *Escorial*, ocupaba el cargo de secretario en la Comisaría. La nueva función del Comisario es ejecutar las iniciativas del Consejo que estuviesen aprobadas por la Superioridad. Dada la escasa autonomía de ambas instituciones Pérez Zalduondo las tilda de “organismos vacíos de contenido”.

El personaje fundamental en la reorganización de los conservatorios españoles fue Nemesio Otaño. Ya hemos visto que ocupaba puestos importantes en los órganos musicales del nuevo régimen, pero su papel destacado le vino dado por ser nombrado Director del Conservatorio de Madrid⁷¹⁹ a partir del 5 de julio de 1940, contando durante la primera etapa de su mandato con Bernardo de Gabiola como subdirector de la sección de Música. Jesuita, Otaño había sido discípulo de Federico Olmeda, uno de los más importantes folkloristas españoles, y fue la figura más destacada de la renovación de la música religiosa en España durante las dos primeras décadas del XX. Dedicado a los asuntos pastorales desde 1922, había abandonado casi completamente las

⁷¹⁶ B.O.E. de 1 de mayo de 1940

⁷¹⁷ PÉREZ ZALDUONDO (1993): ob. cit.

⁷¹⁸ B.O.E. 8 de abril de 1941

⁷¹⁹ Nombramiento recibido “con no disimulado mal humor por muchos de la casa”, según SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección Gral. de Bellas Artes, p. 161.

actividades musicales. La disolución de la Compañía en 1932, llevó a Otaño a volver a Azcoitia, su pueblo natal, y retomar su actividad compositiva. Allí le sorprendió la guerra. Tras entrar las tropas sublevadas en Azcoitia, fue llamado a Salamanca donde ocupó diversos cargos de responsabilidad musical en el naciente Estado: encargado de la sección de Música en la delegación de Prensa y Propaganda, asesor de Relaciones Culturales del Ministerio de Exteriores... Posteriormente, fue Comisario de Música en Educación, presidente del Consejo Nacional de Música, Catedrático de Folklore en el Conservatorio de Madrid, Presidente de la Orquesta Filarmónica, director de la revista *Ritmo*, académico numerario de la de San Fernando, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio... El 28 de diciembre de 1941, en la cumbre de su poder, recibe un homenaje nacional en su pueblo natal, Azcoitia en el que se interpretan sus obras y al que asisten autoridades nacionales. López-Calo puede afirmar sin equivocarse que, “en 1939, Otaño era la figura musical más influyente de España”⁷²⁰. Su influencia disminuiría a final de los años cuarenta y desaparecería en los cincuenta. Murió, retirado en San Sebastián, en 1956. Federico Sopena hace un largo retrato del personaje a su llegada al Conservatorio del que entresacamos algunos puntos destacados:

“... lejano de la vida musical madrileña....Traía en su haber esa lejanía llamada a ser garantía de independencia. Traía una historia de luchador.... Era hombre además de muchos viajes, de muy buena cultura, con mucha influencia política y social... (...)a la altura de sus sesenta años... vio el Conservatorio como la obra de su vida....”⁷²¹

Ideas y discurso

En estos años tan marcados ideológicamente, en los que el régimen pasó su etapa más cercana al totalitarismo, los principios ideológicos fundamentales impregnaron todos los campos de la vida nacional. La música no fue una excepción y conviene, antes de pasar a describir las iniciativas del Estado en materia de educación del músico, repasar las ideas y los discursos sobre las que se construían. Al ser tan dominante el discurso del régimen, resulta muy difícil diferenciar en los escritos de la época las ideas y los discursos musicales, es decir, la formulación de los pensamientos

⁷²⁰ LÓPEZ-CALO, J. (1981): “El padre Otaño. Su vida y su obra”, en *Razón y Fe*, n. 1003, diciembre, p. 564.

⁷²¹ SOPEÑA, F. (1967): ob. cit., p. 161.

arraigados sobre música y la mera traslación de la retórica oficial a los asuntos líricos. De todos modos, cabe sospechar que, siendo muy novedoso el discurso, lo superficial, las ideas fundamentales sobre la música y su mundo cambiaron más lentamente.

Como fuente principal de la ideología musical del periodo, contamos con lo publicado en las páginas de la revista *Ritmo*. Fundada en 1929 por la iniciativa de Fernando Rodríguez del Río, *Ritmo* pasa a ser, tras la Guerra Civil, un órgano musical semi-oficial: dirigido en estos años por Nemesio Otaño, acoge en sus páginas el discurso musical del Nuevo Estado. En su número de reaparición tras el conflicto, señala clara y sintéticamente su propósito y el objetivo de su trabajo: “¡Por Dios y por la España una, libre y grande, digna de sus portentosas tradiciones artísticas!”⁷²²

Las ideas sobre la música y sobre el lugar que ésta debe ocupar en la sociedad viene heredadas de una larga tradición de pensamiento musical anterior. En los años en los que la Alemania nazi era el modelo exterior adoptado por la propaganda oficial, Otaño publica el siguiente párrafo optimista:

“La música es el índice más sensible de la cultura de una nación a causa de su universalidad. Para su desenvolvimiento se facilitan en otros países, y en Alemania más que en ninguna parte, medios oficiales, sociales y económicos abundantísimos, porque se comprende la elevadísima misión del arte (...) ... el nuevo Estado acabará por tomar providencias decisivas en este sentido, a juzgar por la atención que va prestando ya a la cultura musical.”⁷²³

Pero para un estado totalitario, la música, como la cultura en general, no era sólo instrumento de prestigio exterior sino una herramienta fundamental para la construcción de la sociedad ideal. El discurso imperial y falangista se introduce en las páginas musicales reivindicando el papel del arte de los sonidos en la sociedad naciente:

“(...) En esta marcha iniciada en España hacia su Imperio, la Música nacional está acuciada por un anhelo de contribución en su grandeza. (...)...Falange... sabe que Religión y Milicia necesitan de la Música para mejor sentirse. (...)”⁷²⁴

Sin embargo, una de las características del régimen franquista fue la coexistencia de opiniones y familias políticas contrapuestas. Hemos de tener presente que el discurso ideológico oficial-falangista, triunfante tras la contienda civil, apenas tenía eco en la sociedad española del 36; su triunfo, al contrario que el del fascismo italiano o el

⁷²² “Propósitos”, en *Ritmo*, año XI, n. 133, abril 1940, p. 3.

⁷²³ OTAÑO, N. (1940): “La temporada musical en Madrid”, en *Ritmo*, año XI, n. 139, octubre, p. 3.

⁷²⁴ “Matilde Vicente Emperador y su labor de educación musical”, en *Ritmo*, año XI, n. 136, julio 1940, p. 7.

nazismo alemán, estuvo impulsado más por la coyuntura histórica de la Guerra que por la conquista ideológica. De este modo, en la base social del régimen de Franco convivían ideas políticas distintas. En el terreno musical, frente a los furores del discurso imperial y adánico, escuchamos la voz de Rodríguez del Río en un artículo en el que se niega a hacer borrón y cuenta nueva analizando la realidad musical española tras la contienda:

“Podría dar el informe analítico con sólo decir: “Nada existe; todo desapareció; al renacer España, todo tiene que renacer”. Pero no sería verdad tal expresión, ofendería a las ilustres personalidades y elementos geniales en esta nueva España que ya vivieron anteriormente, y a las instituciones docentes y culturales que a la música dedicaron siempre heroicas, sufridas y tenaces actuaciones.”⁷²⁵

Dado el papel fundamental que el Nuevo Estado se reservaba en la ordenación y control de la vida nacional, resulta fundamental rastrear las bases teóricas sobre la relación entre Música y Estado. En un suelto de *Ritmo* de 1940, se la describe en contraposición con el régimen político antagonista, la Rusia comunista:

“En Rusia sigue el régimen comunista anulando toda iniciativa individual, precisándose para cualquier manifestación musical la aprobación de numerosos departamentos, tales como el Comité General de la Unión en Materia de Arte, la Unión de Compositores Soviéticos, las células comunistas, etcétera, etc.

En España, gracias a nuestro glorioso régimen y al Caudillo, no solamente el Estado aprueba toda iniciativa individual de carácter musical, sino que en la mayoría de los casos, las alienta y las protege.”⁷²⁶

Sin embargo, esa afirmación de la actividad e iniciativa individual, que parece sacada de formulaciones teóricas liberales, se ve precisada y, en cierto modo, contradicha en un editorial posterior de la revista: el bien mayor para el Nuevo Estado es la unidad y la disciplina en todos los campos y el musical no iba a ser menos.

“Si las iniciativas particulares no sólo las acepta el Estado, sino que las acucia y protege, lo hace con la condición de que estén vinculadas al interés general de la Nación, contribuyendo a encontrar en todo lo primordial, lo esencial: la unidad, que es disciplina; disciplina, que es orden; orden, que es progreso; progreso, que es grandeza, que es libertad.

⁷²⁵ RODRÍGUEZ del RÍO, F. (1940): “Análisis de la situación musical española”, en *Ritmo*, año XI, n. 139, octubre, p. 6.

⁷²⁶ “Mundo musical”, en *Ritmo*, año XI, n. 133, abril 1940, p. 18.

(...) Empresarios, artistas, Sociedades y afición, todos cuantos elementos se considere integran factor imprescindible en la vida musical, deben estar representados en esa organización, dirigida y protegida por los altos organismos oficiales.”⁷²⁷

En un momento histórico en el que se afirma que el Estado debe ocuparse de “la dirección intelectual del ciudadano”⁷²⁸, los asuntos de la educación en general y de la educación musical en particular toman especial trascendencia. Como afirmaba por entonces el antiguo vocal de la Junta Nacional de Música republicana, Conrado del Campo, la música era un elemento de importancia en la “educación sentimental de la raza”⁷²⁹. Así las cosas no es extraño leer en Otaño que:

“... la enseñanza implica una responsabilidad social gravísima. No se puede tomarla en broma, porque de ella dependen intereses sagrados y perjuicio de terceros.”⁷³⁰

Expresión perfecta del pensamiento que el franquismo primero tenía sobre la educación musical, nos la da el mismo Ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín. En su discurso de inauguración de la nueva sede del Conservatorio de Madrid, expresa en un párrafo las ideas fundamentales de nacionalismo, propaganda, dirigismo cultural y educación que sirven de base a la actividad del régimen en esos años:

“...el Estado de Franco estima que la educación musical es factor importante de la formación de nuestro pueblo, y que es a la par elemento esencial de unidad, puesto que, impregnado el espíritu colectivo del sentimiento de la Música las masas populares disponen mejor su alma para sentir la unidad de la patria y el amor a su grandeza espiritual. Y así, es propósito del Ministerio, siguiendo las consignas del Caudillo, llevar la educación musical a todos los centros de enseñanza, proteger con la máxima generosidad a los artistas que entregan su vida entera al cultivo de la Música y extender por toda España el amor y la emoción de este arte, en el que también se trabaje con ardimiento por la unidad, la libertad y la grandeza de la Patria.”⁷³¹

Pero para tales objetivos hace falta una total transformación de las estructuras educativo-musicales del país, un cambio radical propugnado por algunos con violencia:

⁷²⁷ “Unidad musical”, en *Ritmo*, año XIII, n. 158, septiembre 1942, p. 3.

⁷²⁸ “Los conservatorios y la educación musical del productor”, en *Ritmo*, año XV, n. 178, agosto 1944, p. 3.

⁷²⁹ CAMPO, C. del (1942): “Nuevo solar y nuevas orientaciones”, en *Ritmo*, año XIII, n. 160, noviembre, p. 12.

⁷³⁰ OTAÑO, N. (1942): “A propósitos de exámenes”, en *Ritmo*, año XIII, n. 156, junio, p. 3.

⁷³¹ IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p. 4.

“Ha llegado el momento de proceder a la demolición de cuanto, por arcaico y rutinario, se oponía al verdadero progreso y cultura nacional, y de estructurar nuevos sistemas que sincronicen esa cultura con las necesidades a la hora actual.”⁷³²

En una España que, tras tres agotadores años de Guerra Civil, no puede ser la misma, se esperan nuevos tiempos para la educación musical profesional, parece que las estructuras e intereses profesionales de otros momentos, opuestas a los cambios, van a tener que ceder al impulso de renovación del Nuevo Estado.

“(…) Alborea una nueva vida pedagógica. Habrá una terrible pugna entre lo caduco y lo nuevo, entre lo soñado y lo real, entre tendencias extensamente opuestas; pero la luz nos traerá el día. Para gloria de la cultura española, la pedagogía oficial está en plena reforma. Hay propuestas, se redactan informes, cruzan del norte al Sur de España aspiraciones y anhelos pedagógicos. Un señorial palacio albergará al primer Conservatorio Nacional, que dejará de ambular por las calles madrileñas. Un plan, sabiamente concebido, será guía del alumnado musical.

(…) ¿Resurgirá la pedagogía musical tal como yo la concibo? Todo lo espero del musicólogo que el Estado ha acertado providencialmente a elegir como su mentor auténtico; pero tengo la obligación de exigir el cese al que se oponga a la fundación de una concepción pedagógica, y que se le elimine de la vida profesional, por caduco e inservible.”⁷³³

No obstante, en el juego de posiciones diferenciadas que descubrimos en las ideas sobre música en el periodo, hablando de las relaciones entre la educación musical oficial y la privada, muy pronto, podemos leer expresiones sorprendentes:

“Tendamos dos raíles paralelos por donde marche la pedagogía musical, y vayamos a una compenetración íntima de la enseñanza oficial y libre. ..convergentes en cuanto a la disciplina... y divergentes, en cuanto contribuya a revoluciones constructivas en sentido técnico e ideológico. Pero totalitarismo musical, eso jamás.”⁷³⁴

⁷³² MARTÍ, J. S. (1940): “La educación musical española nacional-sindicalista (Esbozo de una obra en preparación)”, en *Ritmo*, año XI, n. 140, noviembre, p. 9.

⁷³³ RODRÍGUEZ DEL RÍO, F. (1940): “Análisis de la situación musical española”, en *Ritmo*, año XI, n. 139, octubre, p. 6.

⁷³⁴ “La enseñanza musical libre”, en *Ritmo*, año XVII, n. 200, diciembre 1946, p. 3.

Organización de los conservatorios

Tras la guerra, se impone la necesidad de reorganizar el funcionamiento de los centros de educación musical dependientes del Estado. En un primer momento, el Ministerio opta por crear comisiones organizadoras en cada uno de los centros de las que llegan cuatro a hacerse realidad: San Sebastián⁷³⁵, Madrid⁷³⁶, Zaragoza⁷³⁷ y Cádiz⁷³⁸. Pero hubo pronto un cambio de política y, por una orden ministerial de 16 de septiembre de 1939, se disolvieron las comisiones recién creadas formándose una nueva de carácter nacional. Este nuevo organismo tenía como objetivo reiniciar las actividades académicas de los Conservatorios, especialmente del de Madrid, y que “la orientación estética de los diversos Centros...se unifique y coordine en una misma directriz”⁷³⁹. La nueva comisión estaba presidida por Joaquín Turina y contaba, como vocales, con José Forns, Benito García de la Parra y Gregorio Sánchez Puerta. Estas soluciones de urgencia no pueden abordar la necesaria organización de los conservatorios españoles, el establecimiento de un sistema que incluyese a todos los centros patrocinados por el Estado y que ahora, de una vez, había que abordar.

La situación por la que atravesaron los Conservatorios españoles tras la Guerra Civil fue crítica, especialmente en lo que se refiere a la afluencia de alumnado. Los datos de las siguientes gráficas sobre el número de profesores y alumnos de conservatorio en los primeros años del franquismo, están extraídos de Pérez Zalduondo (1993), que a su vez los toma de las publicaciones del Instituto Nacional de Estadísticas de esos años. En la primera columna, que corresponde a los años 1928-1933, incluye la cifra media de los cursos señalados. Por otra parte, hay que señalar que los datos se refieren a seis conservatorios estatales (Madrid, Valencia, Córdoba, Murcia, Málaga y Sevilla); excepto del dato del curso 1947-1948 que se toma a partir de un grupo de veintiún conservatorios de toda España.

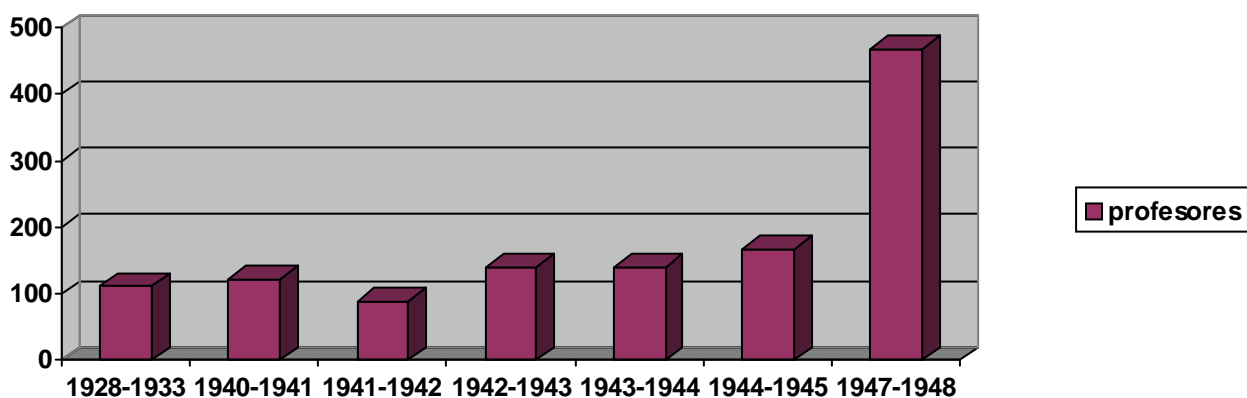
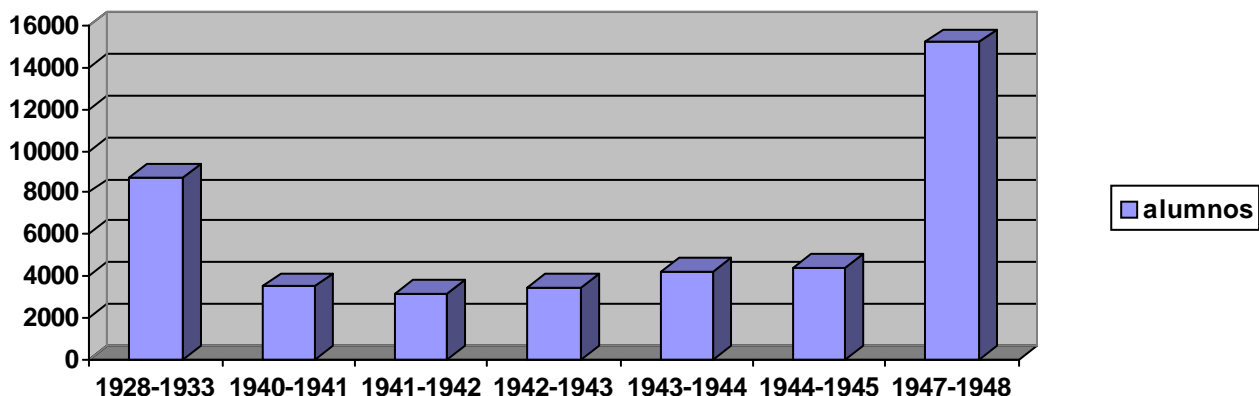
⁷³⁵ B. O. E. 25-VI-1939

⁷³⁶ B. O. E. 26-VI-1939

⁷³⁷ B. O. E. 26-VI-1939

⁷³⁸ B. O. E. 27-IX-1939

⁷³⁹ “Orden de 16 de septiembre de 1939 disolviendo las Comisiones reorganizadoras de Conservatorios de Música y disponiendo la constitución de una nueva, con las facultades que se le asigna”, en B. O. E., año IV, 27 de septiembre de 1939, núm. 270, p. 5358.



Con la excepción del dato último, correspondiente al curso 47-48, con muestra estadística diferente, podemos observar cómo el curso 1941-1942 supone el punto más bajo en la situación de la educación musical tras la guerra, iniciándose posteriormente una lenta y paulatina recuperación. El dato más chocante lo encontramos en la relación profesores-alumnos anteriores a la contienda civil: cabría dudar del dato ofrecido por Pérez Zaldondo o considerar el peso de los profesores ayudantes no remunerados ni contabilizados en el reparto de la carga docente.

Para los responsables ministeriales de la reconstrucción del sistema de conservatorios tras la guerra, su intervención debía ir más allá de la mera recuperación de la realidad republicana. Era un momento adecuado para cambiar la estructura del sistema, llevar a la práctica las ideas de unificación y centralización, presentes en el debate educativo-musical desde finales de los veinte, que tan bien casaban con los principios ideológicos del régimen: el instrumento legal de esta reorganización será el Decreto de 15 de junio de 1942.

Antes de la publicación del decreto, encontramos referencias al inminente documento en los discursos de las autoridades académicas. Así, en el primer número de 1942, el Ministro de Educación Nacional publica en *Ritmo* un artículo en el que anuncia y justifica los puntos fundamentales del próximo decreto:

“La organización de las enseñanzas musicales en todos los centros de educación es una de las preocupaciones mayores del Ministerio; pero para llevarla a buen término es imprescindible preparar antes la formación de los educadores en los Conservatorios y Escuelas de Música, mediante un plan que responda plenamente a criterios fijos y certeros en el orden pedagógico. A este fin está en estudio un decreto que abarcará la organización del profesorado y de las enseñanzas. Por de pronto, es ya un hecho, de suma trascendencia la creación de un primer centro de enseñanzas musicales en Madrid, en un edificio propio, capaz y dotado de todos los recursos para el fin que se pretende. Madrid va a tener un Conservatorio de primer orden, de alcance universitario, y él ha de ser modelo de todos los Conservatorios y Escuelas de Música que se han creado y se crearán en las provincias. Además de las enseñanzas elementales y superiores que hasta ahora venían dándose, el Conservatorio de Madrid, en su carácter universitario, tendrá un último grado de perfeccionamiento, equivalente al doctorado, en la ciencia musicológica y en las prácticas de alto virtuosismo. Era necesario establecer este último grado para atender a la formación íntegra del músico, hasta ahora descuidada en ese aspecto, para lograr un profesorado de la mayor competencia y para fomentar vocaciones que se dediquen a explotar los inmensos tesoros del pasado, ocultos en nuestros archivos por falta de una preparación adecuada.(...) ... se ha puesto en marcha todo un plan de reorganización musical de la nación en condiciones muy ventajosas.”⁷⁴⁰

Unos meses más tarde, Nemesio Otaño señala otra de las preocupaciones que le impulsaron en la redacción del documento:

“... creo de necesidad urgente dar a los Conservatorios y a las enseñanzas musicales otro rumbo, pedagógica y culturalmente, más en consonancia con lo que es y representa la carrera musical técnica y socialmente. Se trata de aprender la música; pero la música ha de estudiarse en toda su extensión y en su propia salsa; que no es la nota, el acorde, el contrapunto, la fuga solamente. Se trata de un arte que tiene horizontes vastísimos y una historia larguísima y gloriosa; que se desenvuelve en formas arquitectónicas múltiples y maravillosas; que va paralelamente a las otras artes y se

⁷⁴⁰ IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1942): “En exaltación de la música española”, en *Ritmo*, año XIII, n. 152, enero, p. 3.

enlaza con la literatura, y la poesía, y el teatro, y las danzas, y la liturgia, y anima todas las cosas de la vida.

(...) Lo que importa es sentir vivamente la necesidad de levantar el nivel artístico y cultural de nuestros centros de enseñanza musical. El entusiasmo y el amor, como la fe, son capaces de trasladar una montaña de cosas, al parecer irrealizables.”⁷⁴¹

El camino hacia el Decreto

En el archivo del Real Conservatorio de Madrid hemos dado con una carpeta de documentos, aún no clasificados, que contienen diversas copias y borradores para la elaboración del decreto de junio de 1942. Esta documentación nos abre la posibilidad de acceder al proceso que dio lugar al mencionado decreto y muestra las posibilidades que se barajaron hasta llegar a la redacción final.

Ninguno de los papeles conservados llevan fecha ni firma. Por lo tanto, en un proceso deductivo, hemos tenido que ordenar lógicamente el material para dar con una visión coherente del proceso de redacción. Apartadas las copias idénticas o con mínimas variaciones, llegamos a distinguir en la carpeta cinco estadios de desarrollo del texto legislativo, entre los que, evidentemente, faltan versiones de transición. Estas cinco fuentes son:

- 1) Proyecto de Reglamento para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación: consta de treinta y ocho páginas mecanografiadas con correcciones a mano. El documento original parece datar de la época republicana por referencias directas que se hacen en el texto al Ministerio de Instrucción Pública⁷⁴² y a la Junta Nacional de Música⁷⁴³. En caso de ser así, sería el único documento interno de la etapa republicana que hemos podido recuperar. Las correcciones a mano, sin lugar a dudas, son del periodo del Nuevo Estado⁷⁴⁴. Tendríamos así, un reglamento para el Conservatorio de

⁷⁴¹ OTAÑO, N. (1942): “La cultura como complemento de las enseñanzas musicales”, en *Ritmo*, año XIII, n. 154, abril, p. 3.

⁷⁴² En la página 1.

⁷⁴³ En las páginas 32 y 38.

⁷⁴⁴ Significativamente una de las primeras correcciones cambia la denominación del Ministerio de Instrucción Pública por la de Educación Nacional.

Madrid redactado en la etapa republicana, seguramente en el mismo seno de la institución madrileña, que se trató de reutilizar en el periodo posterior.

Las novedades de este detallado reglamento, largo y muy literario, son numerosas pero centra su atención en la institución capitalina, despachando el asunto de los conservatorios del resto de España con la fórmula de “ejercer la inspección técnica de los estudios y funcionamiento interior de los Conservatorios provinciales”⁷⁴⁵. Una de las novedades que, de alguna manera, acaba reflejada en el decreto definitivo, es la división de la enseñanza en tres grados: elemental, medio y superior⁷⁴⁶. Se incluye un llamado curso de perfeccionamiento para las asignaturas de Composición, Piano, Órgano, Canto, Violín y Violoncello que tendría como objeto “la ampliación en sentido ampliamente estético y práctico de los estudios realizados”⁷⁴⁷. Este curso se califica como “de carácter doctoral”⁷⁴⁸ y se accede por oposición tras conseguir máximas calificaciones en el grado superior. También es significativa, y tendrá consecuencias, la desaparición del profesorado supernumerario, quedando sólo los cuerpos de catedráticos numerarios y profesores auxiliares. Se afirma que las plazas de catedrático “se proveerán por oposición, con la sola excepción de aquellas entre las ya existentes o de nueva creación, en que la oposición resulte prácticamente irrealizable o ineficaz a juicio del Claustro”⁷⁴⁹.

Las anotaciones manuscritas son escasas y muy significativas pues tratan de adaptar este texto al sistema de Conservatorios de España. Así, la primera frase del Proyecto -que reza: “El Conservatorio Nacional de Música y Declamación es un organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y tiene por objeto...”- ha sido cuidadosamente corregida para que leamos: “Los Conservatorios oficiales de Música y Declamación son organismos dependientes del Ministerio de Educación Nacional y tienen por objeto...”. Se pretendía adecuar el texto a las nuevas circunstancias y voluntades. El objetivo no debió verse posible y se pasó a trabajar un nuevo

⁷⁴⁵ Página 2.

⁷⁴⁶ El decreto dividirá los conservatorios en tres niveles elemental, profesional y superior, siguiendo una estructura parecida. Curiosamente la reforma de 1966 volverá a los tres grados con la denominación republicana.

⁷⁴⁷ Página 33.

⁷⁴⁸ *Ibídem*.

⁷⁴⁹ Página 17.

proyecto, sin perder de vista alguno de los puntos principales del abortado reglamento.

- 2) Proyecto de Decreto A: ocho folios mecanografiados y numerados con portada, bajo el título de “Proyecto de Decreto para una base previa de reorganización de los Centros de Enseñanza Musical y de provisión urgente de las numerosas plazas vacantes en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”. Según se señala en la portada, el documento fue estudiado y formulado por el P. Otaño con la Junta de Estudios “y en conformidad con el informe redactado por la Comisión que estudió el asunto”. Encontramos ya en él la justificación casi literal que aparecerá en el decreto publicado en junio de 1942 pero, hasta llegar a él, aún queda un largo camino.

Este proyecto de decreto deroga el decreto de junio de 1905 y incluye la división entre catedráticos numerarios y profesores especiales, discriminación de las asignaturas según su importancia que encontraremos en la redacción definitiva del decreto. Sin embargo, la preocupación fundamental del documento es proveer las plazas vacantes en el Conservatorio de Madrid “producidas a partir del Glorioso Alzamiento”⁷⁵⁰. Se publica una lista de las cátedras de Madrid que incluye ya la mayoría de las nuevas asignaturas que se introducirán en el decreto. Los profesores supernumerarios pasan a llamarse auxiliares numerarios y se quiere proveer las plaza por Concurso-oposición.

El que hemos llamado Proyecto de Decreto A no aborda la dimensión nacional del sistema de conservatorios en España, limitándose a proponer la abolición del histórico decreto de 1905 y el mantenimiento de la situación en los centros de formación musical de provincias.

- 3) Proyecto de Decreto B: diecisiete páginas mecanografiadas con la misma portada que el Proyecto A. En este documento aparecen ya la mayor parte de las novedades del decreto (tipos de conservatorio, nuevos escalafones de profesorado, establecimiento de estudios superiores en Madrid,...) pero aún

⁷⁵⁰ Página 3.

con notables diferencias. Así se distinguen cuatro tipos de conservatorios: superior, profesional tipo A, profesional tipo B y elemental. En los conservatorios profesionales de tipo A se estudian “las tres carreras de las Enseñanza Musicales⁷⁵¹ y la de actor dramático”⁷⁵², mientras que en los B la enseñanza no es completa.

En un párrafo de la introducción al decreto posteriormente eliminado se afirma que “se ha tomado como modelo el plan orgánico de otras disciplinas, y así, ajustándose al criterio de la Ley de Instrucción Pública (...) se ratifica el carácter de Escuela Superior, con categoría de doctorado, al Real Conservatorio de Madrid, único que (...) otorgará en adelante el título de profesor”⁷⁵³.

Si aparecen ya las tres categorías definitivas de catedráticos numerarios, profesores especiales y profesores auxiliares, aún no están muy claras las diferentes figuras⁷⁵⁴. Por otra parte, para la provisión de cátedras se abren tres turnos: concurso-oposición, oposición libre y concurso de traslado.

- 4) Observaciones de Otaño: uno de los documentos más clarificadores encontrados en el archivo del Conservatorio madrileño es el que lleva como título “Observaciones y explicación de las enmiendas que introduzco en la redacción del decreto”, un escrito mecanografiado de once folios con portada. Sin fecha ni firma la autoría del mismo debe adjudicarse al director del Conservatorio, Nemesio Otaño, por afirmaciones indirectas del propio texto⁷⁵⁵. Se trata del comentario del articulado de un proyecto de decreto que, aún no correspondiéndose exactamente con ninguno de los estudiados, se asemeja en mucho al Proyecto B. Lo que se demuestra en la lectura de estas páginas es la claridad de planteamiento que Otaño poseía, dando la impresión que, independientemente de la intervención de Turina destacada por Sopena, o las comisiones creadas para trabajar sobre el asunto, era

⁷⁵¹ Instrumentista, Cantor y Compositor.

⁷⁵² Página 4.

⁷⁵³ Página 2.

⁷⁵⁴ En la introducción leemos: “Se establece la creación (...) de profesores especiales (...) con el fin de hacer compatible su ejercicio docente con la permanencia en organismos oficiales, artísticos, o en otros centros docentes de cultura, dependientes del Estado”, página 2. Esto está en contradicción con el cuerpo del proyecto de Decreto que coincide con la formulación de competencias definitiva.

⁷⁵⁵ Se afirma en la página 8: “el primero en acudir a la oposición de la Cátedra de Folklore que interinamente desempeño, sería yo mismo”.

inspirador o tenía perfectamente asumidas las directrices fundamentales del proyecto.

Su primera preocupación es señalar el carácter bien diferenciado de los tres tipos de conservatorios que ya estaban establecidos. Quiere dejar claro que las enseñanzas superiores en Madrid tienen carácter permanente y no son cursillos ocasionales:

“Lo acordado es que, en Madrid, se establezca un grupo de enseñanzas de última categoría (...) para que el Conservatorio de Madrid se distinga de los Profesionales por esa ampliación de materias a él reservadas.

Ahora bien, las materias que en ese concepto se añaden, no han de darse simplemente como cursillos. Han de tener carácter permanente de cursos y han de ser desempeñados por catedráticos numerarios a fortiori...”⁷⁵⁶

También pretende impedir que los conservatorios elementales puedan, por algún resquicio legal, impartir asignaturas de los medios. Así, mientras la redacción original afirmaba que “se darán en grado elemental las enseñanzas...”, Otaño escribe “sólo se darán...”.

Pero lo que a ojos de Otaño es “lo más trascendental de todo el decreto” es el asunto de la provisión de plazas vacantes de profesorado. En unos términos muy duros, que sólo podemos encontrar en un documento confidencial como éste, el jesuita afirma:

“Todos sabemos de sobra el desastre de los Conservatorios, que obedece a la nulidad del profesorado.

Si se dispone que los actuales profesores, de la categoría que sean, son los que han de concurrir a las vacantes, y se les concede el derecho de traslado, el resultado será catastrófico. Todo continuará como estaba: en completa ruina.

(...) la inmensa mayoría del profesorado de provincias y una parte de los interinos de Madrid, no reúnen condiciones para venir al Conservatorio de Madrid o a los Conservatorios provinciales.”⁷⁵⁷

Aunque cree más conveniente que hay oposiciones libres para todas las plazas, no descarta las celebraciones de concurso-oposiciones siempre que no se dé preferencia real a los interinos.

⁷⁵⁶ Página 1. Subrayado en el original.

⁷⁵⁷ Página 7.

Finalmente, el Padre Otaño, tras variadas consideraciones menores, repasa la lista de conservatorios de provincia, asunto complicado que más vale no tratar de reordenar: “conviene dejarlo así, porque hay un barullo muy grande en ellos, sobre los cuadros de enseñanza”⁷⁵⁸.

- 5) Proyecto de Decreto C: nueve páginas mecanografiadas y numeradas con portada que reza “Proyecto de Decreto para la reorganización de los Conservatorios de Música y Declamación”. Éste documento recoge en gran parte las sugerencias expresadas por Otaño en sus observaciones y se asemeja mucho a la redacción final del decreto de organización de conservatorios. No obstante, para el acceso a las plazas vacantes se contempla la existencia de dos turnos -curso-oposición y oposición libre- que en la redacción definitiva quedarán reducido al primero.

Tampoco se menciona en este proyecto la inclusión de los Conservatorios de Barcelona en el sistema nacional a lo que se dedicará una disposición adicional en el texto de junio de 1942.

Con estas dos variaciones y algún mínimo cambio de redacción, estaba listo el decreto que Franco firmaría y daba una primera organización sistemática al conjunto de instituciones de formación del músico, financiadas total o parcialmente por el Estado español.

Decreto de 15 de junio de 1942⁷⁵⁹

Pasaremos ahora el decreto de reorganización de conservatorios por el mismo tamiz por que hemos utilizado con otras reglamentaciones musicales en capítulos precedentes. No obstante, debemos señalar que el presente decreto tiene unos objetivos y una estructura muy distinta a las disposiciones legislativas anteriormente analizadas con este esquema. El decreto de 1942 está superpuesto al Reglamento de 1917, lo reforma y completa, sobre todo en lo referido a la dimensión nacional del sistema ya que el Reglamento se escribió sólo para el Conservatorio de Madrid en una España

⁷⁵⁸ Página 10.

⁷⁵⁹ “Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación”, en *B. O. E.*, 4 de julio de 1942, p. 4838-4840.

musical que nada tenía que ver con la que existía en el Nuevo Estado. Pese a estas salvedades, creemos interesante confrontar el decreto inspirado por Otaño con nuestro esquema analítico para ver así el alcance y novedad real del mismo.

Los redactores eran consciente de la novedad que suponía el Decreto y afirman en su introducción que “estas enseñanzas no han tenido en nuestra Patria, a pesar de laudables intentos, un plan orgánico, eficaz y bien determinado”. Tras criticar el sistema implantado por el decreto de 1905, se señala que esta reforma era ya algo urgente.

El Decreto define tres tipos de Conservatorios de Música los Superiores⁷⁶⁰, Profesionales⁷⁶¹ y Elementales, tratando de delimitar muy claramente las competencias educativas de cada uno, lo que habrá de percibirse en los diferentes apartados de nuestro análisis.

1. Organización y funcionamiento

a) Órganos unipersonales de gobierno: la nueva situación que determina la existencia de diversos tipos de Conservatorios, se especifica de manera diferente la constitución de los cargos directivos de unos y otros.

- Conservatorio Superior: mantiene la estructura descrita en el reglamento de 1917, en la que se sustituye el cajero-contador por un secretario⁷⁶² y a la que se añade un segundo subdirector, encargado de la sección de Declamación. Todos los cargos directivos son elegidos por el Ministerio entre los catedráticos numerarios del Claustro de Profesores⁷⁶³.
- Conservatorios profesionales: un director, un subdirector y un secretario que son elegidos por la autoridad ministerial.
- Conservatorios elementales: solamente un director y un secretario nombrados por el Ministerio.

Hasta la aprobación de este decreto, el Conservatorio de Madrid había ejercido una cierta labor inspectora, absolutamente indeterminada, de los demás conservatorios de España; a partir de ahora, se crea una Inspección General de Conservatorios, que desempeñan dos catedráticos numerarios⁷⁶⁴ nombrados por el Ministerio.

⁷⁶⁰ El Decreto sólo reconoce como superior al de Madrid.

⁷⁶¹ Se definen expresamente como profesionales los conservatorios de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Tenerife y Coruña, además de los barceloneses del Liceo y Municipal.

⁷⁶² Se recoge la posibilidad de nombrar a un Vicesecretario para auxiliarlo en sus labores.

⁷⁶³ “Decreto de 15 de junio...”, artículo 8º.

⁷⁶⁴ Uno para las enseñanzas musicales y otro para las de Declamación, *ibidem*, artículo 13º.

b, c, d) Órganos colegiados, requisitos de ingreso y régimen de matriculación: no se menciona ninguno de estos aspectos que quedan tal y como resultaban en el reglamento de 1917.

2. Currículo

a) Organización de las asignaturas y especialidades: se señalan someramente las asignaturas propias de cada tipo de conservatorio, según el nivel de enseñanza que imparta.

- Conservatorio superior: se organizan las asignaturas en dos grupos diferentes con una implícita valoración de la importancia de las enseñanzas: las Cátedras numerarias y las Clases especiales.

- a) Cátedras numerarias (sección música): Piano, Órgano y Armonio, Violín, Viola, Violoncello, Arpa, Guitarra práctica y Vihuela histórica, Canto, Canto lírico y dramático, Canto de salón, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición y Formas Musicales, Música de Cámara, Acompañamiento al Piano, Conjunto coral e instrumental, Folklore y prácticas folklóricas, Estética general e Historia Universal de la Música, Historia de la Música y Musicología española. Cursos superiores de último grado⁷⁶⁵: Dirección de Orquesta, Musicología, Canto Gregoriano y Rítmica y Paleografía, Virtuosismo de Piano, Virtuosismo de Violín.
- b) Cátedras numerarias (sección de declamación): Dicción y lectura expresiva, Declamación práctica, Indumentaria y caracterización, Historia de la Literatura y Arte dramático. Curso superior de último grado: Dirección, realización y presentación teatral.
- c) Clases especiales (especialidades): Contrabajo, Flauta/Flautín, Oboe/Corno inglés, Clarinete, Clarinete bajo, Saxofón y Requinto, Fagot y Contrafagot, Trompa y similares, Trompeta, Cornetín y Fliscorno, Trombón de varas y pistones, Bombardino y Tuba y Timbales e instrumentos rítmicos.
- d) Clases especiales (asignaturas): Solfeo y Teoría de la Música, Cultura general y literaria con relación a la Música y al Arte, Higiene práctica y Fisiología de la voz y Coreografía clásica y folklórica española.

⁷⁶⁵ Estos cursos de último grado son la novedad de este decreto y los que pretendían conferir carácter superior a las enseñanzas de Madrid.

- Conservatorios profesionales: en un principio y dependiendo de la plantilla establecida por el ministerio, excluidas las asignaturas de último grado, los Conservatorios profesionales están autorizados a contar con las mismas asignaturas que el Superior. No obstante y dependiendo de las necesidades presupuestarias, pueden fusionar las asignaturas de Declamación y Coreografía en una sola cátedra, respectivamente. Por otra parte, tienen también la posibilidad de unir Violín y Viola, Canto en todas sus especialidades, las asignaturas musicológicas⁷⁶⁶ y la Estética e Historia de la Música.

- Conservatorios elementales: se hace hincapié que en este nivel sólo se incluyen las enseñanzas elementales de “Solfeo, Nociones de Canto, Piano, Violín y Armonía”⁷⁶⁷.

b) Organización de los tiempos lectivos: no se modifica en nada lo aprobado en 1917.

c) Titulaciones: el decreto no especifica las asignaturas que corresponden a cada titulación, ni el número de cursos, por lo que deja esas cuestiones tal y como las establecía el reglamento de 1917 y sus sucesivas modificaciones. Sin embargo, cada tipo de conservatorio otorgará titulaciones diferentes, así:

- Conservatorios elementales: por primera vez se contempla la expedición de un título para los alumnos que finalicen los estudios propios de la enseñanza elemental, los Certificados de Aptitud⁷⁶⁸.

- Conservatorios profesionales: en ellos se puede obtener los títulos profesionales que, en las enseñanzas musicales, son Título de Compositor, Título de Instrumentistas (en los diferentes instrumentos) y Título de Cantante. Para las enseñanzas de Declamación existe el Título de Actor Teatral.

- Conservatorio superior: sólo en sus aulas se puede obtener el Título de Profesor en las distintas especialidades⁷⁶⁹.

d) Régimen de exámenes: siguen organizándose por lo anteriormente estipulado.

3. Profesorado

a) Categorías: hay cuatro categorías establecidas en el decreto.

⁷⁶⁶ Folklore, Canto gregoriano, Rítmica y Paleografía.

⁷⁶⁷ “Decreto de 15 de junio...”, artículo 5º.

⁷⁶⁸ Ibidem, artículo 1º.

⁷⁶⁹ Ibidem, artículo 2º.

- Catedráticos numerarios: imparten las asignaturas calificadas como cátedras numerarias. Sin embargo, en los conservatorios profesionales cabe la posibilidad de que se encomiende la enseñanza de alguna cátedra numeraria a un profesor especial.

- Profesores especiales: imparten las asignaturas calificadas como clases especiales

- Profesores auxiliares.

- Profesores encargados de cursos: no forman parte de la plantilla de los centros sino que son llamados para impartir cursos breves de ampliación y perfeccionamiento. Como es lógico, pueden compatibilizar estas actividades con el ejercicio de su profesión en otros ámbitos u organismos y son un intento original, en gran medida fracasado, de integrar a la vida de los centros de educación musical a personajes provenientes de “organismos artísticos u otros Centros de cultura dependientes del Estado”⁷⁷⁰.

Sólo hay plazas de catedráticos en los conservatorios profesionales y superior. Los conservatorios elementales se constituyen con profesores especiales y auxiliares. Finalmente, reseñemos que desaparece la categoría de profesor supernumerario

b) Requisitos de acceso: aunque el Título de Profesor, expedido únicamente en el Conservatorio de Madrid, “se considerará mérito preferente para el desempeño de Cátedras numerarias, especiales y auxiliares desde que comience a efectuarse su expedición, e indispensable cuando se determine por el Ministerio de Educación Nacional”⁷⁷¹, de momento, no era un requisito impuesto.

El decreto, por su parte, unifica, haciendo nacional, el sistema de acceso a la función docente de los Conservatorios. Se establecen dos procedimientos, dependiendo de la categoría de la plaza a cubrir:

- Catedráticos numerarios y profesores especiales: a través de oposición celebrada en Madrid. Se deja abierta la posibilidad para que, en casos excepcionales, el Ministerio de Educación Nacional pueda nombrar a personalidades relevantes por decreto. Este tipo de nombramiento extraordinario debe ir precedido por los informes del Consejo Nacional de Educación, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o de la de la Lengua y del Claustro del Conservatorio.
- Profesores auxiliares: el acceso se realiza mediante oposiciones en los conservatorios respectivos.

⁷⁷⁰ Ibidem, “Exposición”, p. 4838.

⁷⁷¹ Ibidem, artículo 2º.

Después del Decreto

En la inauguración de la nueva sede del Conservatorio de Madrid, Ibáñez Martín pronuncia un discurso en el que se hace un primer balance, apenas transcurrido un año desde la publicación del decreto, de la significación del mismo:

“Era necesario además perfeccionar, modificando totalmente su estructura y sus fines, los órganos de formación de nuestra juventud estudiosa en el orden musical. Los Conservatorios debían ser reformados en cuanto a sus planes de estudios, a sus medios de trabajo, a sus edificios e instalaciones y a las dotaciones de su personal. Y así, en junio de 1942 firmó el Caudillo un decreto que reorganizaba los Conservatorios de España, de acuerdo con los modernos avances de la enseñanza musical en los mejores centros del Mundo. Con ello el de Madrid, por su prestigio histórico, por haber sido durante todo el siglo XIX el núcleo generador del movimiento musical hispánico, alcanzaría la categoría de centro superior y orientaría a su vez las actividades de los demás Conservatorios. Los de provincias, dignificado su personal, dotados todos sus servicios, conseguirían por primera vez ser auténticos centros de enseñanza musical.”⁷⁷²

Desde entonces se han producido diversos análisis críticos, menos optimistas, del significado del documento legal de reorganización, de su influencia real en el devenir de la educación musical profesional en España. Destacamos lo expresado por Federico Sopena, activamente presente en la elaboración del decreto, quien, más de dos décadas después, escribe:

“La reforma de 1942 fue un paso importante de una manera especial en lo que se refiere a la regulación de los Conservatorios de provincia. Primer vicio de origen: no plantearse de lleno la realidad de una Escuela Superior de Música... Que no nos engañe la diferencia entre los Conservatorios “superiores”... y los “profesionales”: ni siquiera llegaron a dotarse las todas las cátedras previstas por la reforma.

(...) La reforma, además, no fue acompañada de las dotaciones necesarias: cátedras sin cubrir, ausencia de flexibilidad para su aumento, desproporción – catedrático de provincias hubo sin alumnos, y en Madrid pasó lo mismo con la flamante

⁷⁷² IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p. 3.

cátedra de Historia de la Música y Musicología española- y, sobre todo, corta retribución económica...”⁷⁷³

Al principio de la década de los setenta, desde la imparcialidad de quien no tuvo parte en su elaboración y la experiencia práctica de su aplicación, el profesor valenciano Salvador Seguí resume certeramente los puntos débiles del intento del primer franquismo de remozar la estructura de la educación musical profesional en España:

“Este decreto de 1942, al quizá se le puede achacar cierta falta de visión en las posibilidades efectivas de aquel momento así como la carencia, en algunos de sus aspectos de perspectivas para el futuro, fue muy ambicioso en el planteamiento de presupuestos; puede que demasiado, por lo cual, lamentablemente, no gozó la misma fortuna en la realización y aplicación práctica de los mismos, ya que muchas de las interesantes novedades que presentaba, quedaron solamente en letra impresa sin ningún efecto ulterior.”⁷⁷⁴,

Realizaciones

Establecida la base legal que, en la reestructuración de las enseñanzas profesionales de música, supuso el decreto de 1942, el Nuevo Estado realizó una serie de actuaciones directamente relacionadas con la naturaleza ideológica del régimen. A parte de las actividades de estricta gestión educativa, las realizaciones que analizamos en este capítulo poseían unas características diferenciadoras: apuntaban directamente hacia la consolidación de los principios fundamentales del estado nacional-sindicalista. La reforzamiento del primado del Conservatorio de Madrid, la incorporación de asignaturas “nacionales” y de la Religión en los planes de estudio, la absorción de las estructuras educativo-musicales catalanas o las actividades del SEU en los Conservatorios son realizaciones del Nuevo Estado en su proyecto de hacer propia la estructura académica educativo-musical española.

⁷⁷³ SOPEÑA, F. (1967): ob. cit. , p. 165-166.

⁷⁷⁴ SEGUÍ, S. (1970): “Avances y proporciones en la nueva reglamentación general de las enseñanzas musicales”, en *La Educación Musical Profesional*, Madrid, Dirección Gral. de Bellas Artes, p. 368.

Sede de Imperio

Desde el cierre por reforma del Teatro Real, durante la dictadura de Primo de Rivera, el Conservatorio de Madrid vagabundó por diferentes sedes claramente inadecuadas para sus actividades. En el periodo republicano le fue concedido un edificio confiscado a la Compañía de Jesús para su asentamiento definitivo. Con la devolución de los bienes a los jesuitas, tras la Guerra, la institución volvía a encontrarse sin un lugar digno para desarrollar sus actividades. Era un problema que había que resolver. Y no se trataba de un asunto local o menor porque el nuevo régimen había decidido que el Real Conservatorio de Madrid había de ser “modelo, norma y orientación de todas las Escuelas musicales esparcidas por la nación”⁷⁷⁵. Aunque la institución no lograra desempeñar plenamente ese papel, el mismo Sopena debió reconocer años después que estaba entre las intenciones del momento:

“Hubo un intento al principio –de todo ello he sido testigo y protagonista no pocas veces- de que el Conservatorio fuera parte muy activa del proceso de renovación pero por el peso de lo anterior, por celos personales, por inercia, la verdad es que el esfuerzo hecho por el Conservatorio en esta etapa va muy solo por sus caminos...”⁷⁷⁶

La primera noticia publicada sobre el asunto de la nueva sede, aliñada con la retórica oficial, es de Rodríguez del Río, en 1941:

“En noviembre de este año, por el mágico y sobrehumano esfuerzo del actual director, Rvdo. P. Otaño, S. J., cuyo nombre bien puede perpetuarlo el Conservatorio en letras de oro, nuestro primer centro musical pedagógico tendrá su instalación de Imperio”⁷⁷⁷.

El edificio dedicado al Conservatorio fue el Palacio Bauer, en la calle de San Bernardo, frente a la Universidad Central. Construido por los Marqueses de Valparaíso, había sido sede de la banca Bauer y residencia particular hasta que, durante la Guerra, fue utilizado como cuartel de milicianos. El Estado lo compró en diciembre de 1940 por

⁷⁷⁵ OTAÑO, N. (1943): “Discurso del P. Otaño, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación, leído en el acto inaugural del nuevo edificio de dicho Centro”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p. 6.

⁷⁷⁶ SOPEÑA, F. (1967): ob. cit., p.159-160.

⁷⁷⁷ RODRÍGUEZ del RÍO, F. (1941): “La España musical se prepara para el curso 1941-1942”, en *Ritmo*, año XII, n. 148, septiembre, p. 10.

750.000 pesetas⁷⁷⁸. Las obras de rehabilitación comenzadas en los primeros días de 1941, duraron dos años y cuatro meses, inaugurándose en mayo de 1943.

El acto inaugural vino rodeado por una serie de acontecimientos especiales que trataron de concederle la importancia que merecía. La revista *Ritmo* lanzó un número especial con una portada muy significativa: un fotomontaje contraponía las imágenes del Teatro Real y la nueva sede, la Reina María Cristina e Ibáñez Martín, Francisco Piermarini y el Padre Otaño. La exégesis de la portada no admite duda: tal y como María Cristina y Piermarini fundaron el Conservatorio, Ibáñez Martín y Otaño lo habían refundado, o en palabras del propio ministro, lo habían logrado “levantar, casi de nueva planta”⁷⁷⁹.

En el mencionado número especial, en el que se sucedían los artículos laudatorios y agradecidos de los principales profesores del centro, el director escribe:

“Yo recojo el gesto unánime de todos los de esta Casa, que es una transfigurada mirada al Cielo, hacia el trono de Dios, y a las altura de la Suprema Dignidad de la Nación, y a las cumbres del Ministerio de Educación Nacional; mirada que recoge los destellos en el volcán de corazones agradecidos y abiertos a todas las esperanzas.”⁷⁸⁰

Un tono menos exaltado utiliza el catedrático de composición Del Campo:

“El Conservatorio tiene ya solar propio; gracias a la noble y firme decisión del glorioso Caudillo y de los altos poderes del Estado que, con luminosa y elevada visión de sus deberes en torno a los problemas de la cultura española, en todos sus aspectos y diversidades, sienten la palpitación cálida de la belleza artística, que en la música se ofrece y en ella alcanza sus más puras y generosas formas, y tienen a la vez, claro y justo concepto del poderoso estímulo que sobre la vida emocional de la Nación significa su cultivo amplia y apasionadamente orientado.”⁷⁸¹

La inauguración efectiva de la sede se produjo el domingo 16 de mayo de 1943. A las once, la plana mayor del Ministerio (Ibáñez Martín, el Subsecretario Rubio, y el Marqués de Lozoya) junto con el Obispo de Madrid-Alcalá y la representación del Claustro (Otaño, Gabiola, Sánchez Puerta⁷⁸², el secretario García de la Parra y Forns),

⁷⁷⁸ Años después SOPEÑA (1967) afirmaría que la adquisición del edificio fue un error, pero “el mal venía, como siempre de los exiguo del presupuesto cuando llegaba la hora de la música”. p. 163

⁷⁷⁹ IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1942): “En exaltación de la música española”, en *Ritmo*, año XIII, n. 152, enero, p. 3.

⁷⁸⁰ OTAÑO, N. (1942): “En la inauguración del Conservatorio”, en *Ritmo*, año XIII, n. 160, noviembre, p. 9.

⁷⁸¹ CAMPO, C. del (1942): “Nuevo solar y nuevas orientaciones”, en *Ritmo*, año XIII, n. 160, noviembre, p. 12.

⁷⁸² Subdirector encargado de la sección de Declamación.

asisten a la misa oficiada por Norberto Almandoz, director del Conservatorio de Sevilla, ayudado por Federico Sopena, a la sazón secretario de la Comisaría de Música, y Juan Tellería⁷⁸³.

A las once y media, se produjo el acto de inauguración propiamente dicho con asistencia del Capitán General, Gobernador Militar, Alcalde de Madrid, todos los Directores Generales del Ministerio, Rectores de las Universidades, Comisiones de los Conservatorios y un amplio elenco de personalidades militares, civiles, religiosas y del Partido. El acto consistió en el descubrimiento de un cuadro de Franco⁷⁸⁴, canto de himnos⁷⁸⁵, discursos de Otaño e Ibáñez Martín, concierto de la recién fundada Orquesta Nacional, imposición de condecoraciones a Turina y Cubiles... todo ello en un “ambiente de marcado entusiasmo expresado en cálidos aplausos, respondiendo el público con fervor a los gritos patrióticos dados por el Sr. Ministro al finalizar el acto”⁷⁸⁶.

Del rico discurso de apertura de Otaño, entresacamos las siguientes ideas:

“Los que habéis visto estos sombríos muros, desposeídos de los ricos atavíos de sus últimos moradores y manchados y maltrechos por los milicianos rojos, que aquí tuvieron un cuartel, y os disteis cuenta de los rincones y laberintos de esta casa, podréis apreciar mejor la labor que aquí se ha realizado....

(...) ...no he hecho otra cosa sino dar cumplimiento con la mayor fidelidad a las órdenes del señor Ministro, las cuales se concretaron expresamente en esas palabras: “Levantar un Conservatorio digno de España y a la altura de los mejores del extranjero”.

(...) Lo primero y necesario que el Ministerio de Educación Nacional ha querido resolver en orden a poner remedio al viejo y desvencijado carro del real Conservatorio ha sido dotarle de un hermoso vehículo moderno, potente, provisto de todos los elementos de acción, y esto –lo estáis contemplando todos- lo ha hecho con valentía, sin reparar en medios, hasta agotar todas las posibilidades que da de sí un antiguo palacio señorial, en el cual, a falta de algunos requisitos apreciables de la moderna construcción, encontraréis otras ventajas, como la de ofrecer en ciertos aspectos detalles de subido

⁷⁸³ Profesor del Conservatorio y autor de la música del himno “Cara al Sol”.

⁷⁸⁴ Obra del pintor vasco Elías Salaverría.

⁷⁸⁵ Uno de ellos titulado “Franco, Franco”, compuesto por el director Otaño.

⁷⁸⁶ “Inauguración del nuevo edificio del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo 1943, p. 11.

valor, ... rincones evocadores y románticos, muy a propósito para las reuniones íntimas de los artistas y soñadores...”⁷⁸⁷

Nación, Movimiento y Religión

Los tres sustantivos que titulan este apartado fueron pilares fundamentales de la ideología del régimen franquista. Repasaremos ahora brevemente cómo estos conceptos se infiltraron en la educación musical profesional, los éxitos y fracasos de la ideología oficial durante los años de constitución del Nuevo Estado.

En los contenidos de la enseñanza, el factor nacional cobra un papel destacado. Sin embargo, no debemos ignorar que los estudios de asignaturas e instrumentos de carácter nacional había sido ya introducido en la época republicana. La diferencia está en la ideología y justificación que de los mismos se hace.

Por ejemplo, aún en el año 1939, el llamado año de la victoria, se establece en el Conservatorio de Madrid la enseñanza de “Bailes folklóricos españoles”⁷⁸⁸, encargándose de la docencia la profesora Laura Navarro Álvarez⁷⁸⁹. En la primera etapa republicana, un personaje tan significado como Cipriano Rivas Cherif había propuesto en un artículo de *El Sol*⁷⁹⁰ la concesión de una cátedra parecida a Antonia Mercé. Sin embargo, ni estética ni ideológicamente el objetivo era el mismo: al leer la justificación que precede la orden por la que se crea la asignatura, se descubre el matiz pedagógico, propagandístico y tradicionalista de la nueva propuesta.

“Al querer que resurjan en la España Nacional todas nuestras tradicionales actividades, no se puede pasar por alto el baile folklórico de todas las regiones, que, después de tamizado por una orientación netamente artística, ha de cultivarse por la juventud para que así perdure y se perpetúe...”⁷⁹¹

⁷⁸⁷ OTAÑO, N. (1943): “Discurso del P. Otaño, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación, leído en el acto inaugural del nuevo edificio de dicho Centro”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p. 5-6.

⁷⁸⁸ La Orden de 20 de agosto de 1940 (B. O. E. de 5 de septiembre) estableció las normas de la enseñanza en tres cursos mientras no se publicase el decreto de reorganización. La Orden ministerial de 21 de julio de 1941 (B. O. E. de 3 de agosto de 1941) reforma la disposición anterior, estableciendo un programa diferente a desarrollar en cinco cursos.

⁷⁸⁹ Más conocida en el mundo artístico como Laura de Santelmo (Sevilla 1897- Madrid 1977).

⁷⁹⁰ RIVAS CHERIF, C. (1931): “Embajadora extraordinaria”, en *El Sol*, 2 de diciembre.

⁷⁹¹ Orden Ministerial de 27 diciembre de 1939, *B. O. E.*, año V, núm. 27, 27 enero 1940, p.703.

Los estudios de bailes regionales en el Conservatorio de Madrid fueron la punta de lanza del amplio movimiento de agrupaciones de danzas surgidas en el seno de la Sección Femenina del Movimiento Nacional⁷⁹².

Del mismo modo que la danza “nacional”, otras asignaturas de carácter españolista, con precedente republicano, fueron incorporadas en la reforma del verano del 42: Guitarra práctica y vihuela histórica⁷⁹³, Historia de la Música y Musicología españolas y Folklore y prácticas folklóricas⁷⁹⁴.

En otro aspecto de la preocupación nacionalista en educación musical, una de las prioridades de la política ministerial en cuanto a Conservatorios era, como hemos visto, la nacionalización del sistema. No obstante, la realidad educativo-musical española contaba con una peculiaridad que había que abordar: Barcelona, la capital musical más activa con Madrid, disponía de asentadas instituciones de formación musical que vivían orgullosamente al margen del Conservatorio de Madrid. Sin incorporación ni validez de sus estudios, el Conservatorio del Liceo y la Escuela Municipal de Música de Barcelona no habían parecido interesarse, como los centros de otras ciudades españolas menores, por estrechar sus relaciones con la capital del Estado.

Ya en el decreto de junio de 1942, se menciona la posibilidad de conceder validez a ambas instituciones catalanas, si cumplen las normas establecidas en esa disposición legal. En concreto, se señala que la Escuela Municipal de Música podría alcanzar la categoría de Conservatorio Profesional y, del mismo modo, el del Liceo. Sólo el Conservatorio de Madrid habría de disfrutar del tratamiento y prerrogativas de Conservatorio Superior. Precisamente en el discurso pronunciado en la inauguración de la nueva sede del Conservatorio madrileño, el Ministro Ibáñez Martín pronunció las siguientes palabras, trazando un cuadro de objetivos futuros:

“(...) ...con ser esto importante, no es más que el comienzo de una segunda etapa, en la que el Ministerio deberá extender su acción a todos los Conservatorios de España, con igual preocupación de convertirlos en centros de plena eficacia para desenvolver su importante cometido.”⁷⁹⁵

⁷⁹² Véase a este respecto CASERO, E. (2000): *La España que bailó con Franco*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras.

⁷⁹³ En 1935 había sido aprobada la creación de una clase de guitarra en el Conservatorio de Madrid para Regino Sáenz de la Maza pero no se llevó a efecto hasta 1939 y, finalmente, se convirtió en cátedra en 1942.

⁷⁹⁴ Si el folklore llegó al Conservatorio de mano de Esplá en época republicana, será Otaño y su continuador García Matos los que crearán realmente la especialidad en el centro.

⁷⁹⁵ IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p. 3.

Debemos entender que en el pensamiento de la autoridad educativa estaban los centros barceloneses que aún mantenían su independencia.

Pero el cuadro trazado por el decreto de reorganización, hubiese creado una situación incómoda en Barcelona, minusvalorando la extraordinaria historia de sus instituciones educativo-musicales, tan brillante como la de Madrid. Así, a partir de la tercera disposición transitoria del Decreto de 15 de junio de 1942, como ampliación del mismo, se crea en Barcelona a principios de 1944 un Conservatorio Superior de Música y Declamación. Las funciones docentes de este nuevo organismo las asume la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio del Liceo en las referidas a enseñanzas musicales y el Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona, para las de Declamación.

Si los alumnos se ven favorecidos con la posibilidad de obtener titulaciones de plena validez oficial, las instituciones están obligadas a “establecer el mismo cuadro de estudios de los Conservatorios del Estado”⁷⁹⁶. Las tres instituciones barcelonesas unidas por el nuevo centro mantenían el mismo régimen interior docente, académico y administrativo, y seguían bajo el patronato, dirección y mecenazgo de las Corporaciones locales y provinciales que las habían creado.

En esta estructura se había de insertar un Delegado permanente, nombrado por el Estado, con la misión de “inspeccionar los estudios de las referidas instituciones y velar por el perfecto y normal desarrollo de las enseñanzas”⁷⁹⁷. También presidiría la Junta de los directores de los tres centros que sería la encargada de coordinar las actividades docentes, relacionarse con el Estado y proponer soluciones a los problemas que se planteen⁷⁹⁸.

El Estado se reservaba el derecho de designar a catedráticos numerarios de Conservatorios oficiales para intervenir en los exámenes de fin de curso del de Barcelona.

Una de las justificaciones fundamentales del régimen de Franco fue la defensa de la catolicidad de España. En contraste con el periodo republicano, de marcado carácter laico, el Nuevo Estado quiso definirse como defensor de las esencias religiosas que creían en la base del ser español. Esto significó la “catolización” de la enseñanza en

⁷⁹⁶ “Decreto de 26 de enero de 1944 por el que se crea en Barcelona un Conservatorio Superior de Música y Declamación”, *B. O. E.*, año IX, 16 de febrero de 1944, núm. 47, p.1382.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ Por un Decreto de 19 de julio de 1946 (B.O.E. 4 de octubre) se modifica esta Junta para incluir representaciones, con voz pero sin voto, del Ayuntamiento, Diputación y Liceo que asesoren de las cuestiones de su competencia, encargándose rotativamente de la secretaría de la misma.

todos sus niveles, incluso el profesional musical que, desde el Conservatorio de Fernando VII, no conocía precedente.

Durante el año 1944, la enseñanza de la Religión fue implantada en los niveles superiores del sistema educativo española. En enero de ese año, concretamente el 26 de enero, se había establecido por decreto la enseñanza religiosa en la Universidad. Habrá que esperar a un decreto de 29 de septiembre para que la obligatoriedad de la formación religiosa se ampliase a las Escuelas de Ingenieros, de Arquitectos y de Altos Estudios Mercantiles. En la misma fecha, junto con otras titulaciones superiores profesionales, se aprobó la asignatura de Religión en los Conservatorios.

En la justificación del decreto, se explican las razones por las que se cree necesaria la Religión en este nivel educativo:

“Recibió el Nuevo Estado los Centros de Enseñanza en lamentable orfandad educativa, y se apresuró a declarar que nunca será posible conseguir una formación completa del hombre si se le oculta o niega el conocimiento o el estímulo de los principios de Religión y Moral que perfeccionan el espíritu.

Sufrieron de modo especial aquel desamparo quienes recibieron la Enseñanza Primaria en tiempos de la República, alumnos que hoy acuden en gran parte a los Centros de formación profesional.... A todos ellos debe llegar la referida acción educadora del Nuevo Estado, para que sea completa la cultura de nuestra juventud.”⁷⁹⁹

Estas deficiencias formativas iban a ser paliadas con una hora semanal de enseñanza religiosa durante todo el periodo lectivo. En este tiempo se dictarían cursos cíclicos de Catecismo, Historia Sagrada y Santo Evangelio. La enseñanza estaría a cargo de sacerdotes propuesto por el prelado de la diócesis que, al mismo tiempo, se tendrían que encargar de la dirección espiritual del centro.

Para finalizar este capítulo mencionemos brevemente la actividad que, en este periodo llevó a cabo el SEU en el Conservatorio, en especial el de Madrid. El SEU (Sindicato Español Universitario) era la organización estudiantil oficial del Movimiento Nacional que englobaba a todos los matriculados en la Universidad. En un primer momento, durante el periodo que aborda este capítulo, los estudiantes de Conservatorio no estaban incluidos entre los que formaban parte del SEU. Sin embargo, Federico Sopena, influyente personaje del mundo musical oficial y destacado falangista, procuró

⁷⁹⁹ Decreto de 29 de septiembre de 1944 por el que se establece la enseñanza religiosa en los Centros de grado medio y elemental dependientes de las Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes, *B. O. E.*, año IX, 21 de octubre de 1944, núm. 295, p. 7940-7941.

llevar el movimiento estudiantil a las aulas del Conservatorio. Años más tarde, él mismo recordará aquellos episodios:

“Muy al principio de esta etapa, siendo Bordas todavía director, en situaciones de mucha esperanza, se intentó a través del S.E.U. –en ello anduve con mucha pasión– un incorporación estudiantil a la “comunidad” universitaria. (...) Pero la verdad es que hubo prisa por parte del Conservatorio en que todo volviera a su cauce “normal” (¿podía permitirse una huelga de estudiantes porque un profesor de la casa estrenara en el teatro Martín?), y cada uno se fue por su lado...”⁸⁰⁰

En aquel periodo, el SEU, como hemos visto no oficial, del Conservatorio organizó un buen número de actividades concertísticas, contando además con una orquesta del SEU que dirigió Francisco Calés, quien años más tarde fue director del Conservatorio de Zaragoza. Posteriormente, como veremos, los estudiantes de conservatorio de toda España formarán parte, de pleno derecho, de la organización estudiantil estatal.

La Asamblea de Conservatorios

El Decreto de 1942 constituyó un esfuerzo en el camino de la nacionalización real del sistema de conservatorios en España. Sin embargo, los responsables de la formación del músico sabían que sólo un documento legislativo no iba a terminar con los problemas de descoordinación y localismo que siempre habían caracterizado las escuelas de música en el país.

En las páginas de la para-oficial *Ritmo* se observa un interés de servir a la unidad de los conservatorios. Muy sintomático resulta el amplísimo reportaje de diez páginas que se dedica, en septiembre 1943, a publicitar la realidad de los diferentes conservatorios y escuelas musicales, oficiales, con validez o privadas. Cada uno de estos centros es descrito en un párrafo corto, muy heterogéneo, que podemos sospechar redactado por las mismas instituciones. Junto a los centros ya vinculados con el Estado tiempo atrás (Valencia, Sevilla, Málaga, Córdoba, Cádiz, Murcia, Oviedo...) y los de incorporación más reciente (Baleares, Tenerife, Zaragoza, La Coruña, Salamanca, San Sebastián...) encontramos los hasta entonces ignorados del área barcelonesa (la misma

⁸⁰⁰ SOPEÑA, F. (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección Gral. de Bellas Artes, p. 160.

Barcelona, Granollers, Igualada, Mataró o Vich) y otros de responsabilidad local (Badajoz o Palencia).

No obstante, el acontecimiento más destacado en el esfuerzo por unificar el mapa de conservatorios españoles fue la celebración en 1944 de una Asamblea de Conservatorios Oficiales. El Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, José Forn, participante en esa reunión nos la describe y argumenta:

“Las enseñanzas de la música fueron objeto de una reforma general por el decreto de 15 de junio del año último, que fijaba las líneas directrices para unificar en plan de conjunto la labor que realizaban los diversos Conservatorios de provincias, basándose en los planes del de Madrid. El R. P. Otaño.... ha querido completar tan importante aportación con un acto espiritual y de alto significado pedagógico, organizando una Asamblea de Conservatorios oficiales, que reunión en Madrid, del 12 al 15 de abril, a representantes de más de 20 Conservatorios, entre ellos a los de Barcelona...”⁸⁰¹

Los asistentes, representantes de los conservatorios, fueron divididos en distintas secciones según la categoría del centro al que representaban. Los temas a tratar en el seno de las comisiones fueron de variada índole:

- 1) Organización de los Centros en sus instalaciones.
- 2) Relación entre los distintos conservatorios.
- 3) Instrumental pedagógico.
- 4) Métodos de enseñanza y distribución de las materias.
- 5) Proyectos de reglamentos futuros.
- 6) Vida económica y administrativa.

Paralelamente al trabajo en las diferentes secciones, organizaron actos culturales para la ocasión: conferencias de Conrado del Campo⁸⁰², el padre Higinio Anglés⁸⁰³, José Forn⁸⁰⁴, José Subirá y el también sacerdote José Artero; y conciertos de Cubiles, el grupo de música antigua *Ars Musicae* de Barcelona y audiciones de música de Monteverdi.

⁸⁰¹ FORNS, J. (1944): “Asamblea de Conservatorios Oficiales”, en *Ritmo*, año XV, n. 176, mayo, p. 6.

⁸⁰² Sobre las modernas orientaciones en la enseñanza del solfeo, armonía y composición.

⁸⁰³ Sobre la organización y propósitos del Instituto Español de Musicología del CSIC, recientemente creado.

⁸⁰⁴ Sobre Monteverdi.

Al término de la Asamblea, se elevaron una serie de conclusiones a la Superioridad. No se trataba sólo de petición es al Ministerio sino que pretendían también hacer de los conservatorios el centro de la vida musical española. Hemos resumido las peticiones en siete puntos:

1) Mejora de las instalaciones de los conservatorios de provincia, determinando un orden de prelación.

2) Ayuda económica de los ayuntamientos en el mantenimiento de la infraestructura de los conservatorios.

3) Inclusión de los conservatorios en las partidas para material científico y pedagógico del presupuesto del Ministerio de Educación Nacional.

4) Encargar a Nemesio Otaño la redacción de un plan general de estudios y anteproyecto de reglamento para reemplazar el vigente de 1917.

5) Igualdad de escalafón con las Escuelas de Bellas Artes en las que el profesorado percibía mejores sueldos y contaba con más derechos laborales.

6) Solicitar al Gobierno que se conceda a los conservatorios un indeterminado papel de vigilancia y censura en la actualidad musical para que “el castizo carácter nacional se imponga sobre modas exóticas”⁸⁰⁵.

7) Pedir al Ministerio que se cristalice finalmente un proyecto de edición nacional para el repertorio de música sinfónica española.

La Asamblea de Conservatorios Oficiales, además de las peticiones, tomó una resolución ejecutiva: costear un busto del director del Real Conservatorio de Madrid, Nemesio Otaño, en agradecimiento a la labor que, desde la Guerra, venía realizando.

II.6.2. El desarrollo histórico del franquismo

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el Nuevo Estado vivió sus años más difíciles. Aunque en los años finales del conflicto, conforme la victoria se inclinaba de parte de los aliados, había tratado de separarse de alemanes e italianos, la derrota del Eje tuvo efectos muy negativos para el régimen. Entre 1945 y 1951 se extiende un periodo histórico en el franquismo caracterizado por un feroz aislamiento internacional y, en el

⁸⁰⁵ FORNS, J. (1944): “Asamblea de Conservatorios Oficiales”, en *Ritmo*, año XV, n. 176, mayo, p. 7.

plano de la cultura, el abandono del totalitarismo explícito que le hiciese perdonar sus antiguas alianzas.

“De la insistencia en los aspectos antiliberales de la cultura y la ideología oficial se pasaba a poner mucho mayor énfasis en el anti-comunismo del sistema y en la defensa de los “valores de la civilización cristiana”, buscando así una cierta alineación con Occidente.”⁸⁰⁶

Estos nuevos parámetros culturales dibujarán el panorama intelectual oficial y básico del franquismo durante todo el resto de su existencia.

El ministerio Ruiz-Giménez 1951-1956

A partir de 1951, en el marco de la Guerra Fría y el enfrentamiento de bloques, se produjo un progresivo reconocimiento internacional del régimen, considerado baluarte seguro contra el comunismo. En 1952 fue admitida la entrada de España en la UNESCO; al año siguiente, se firmó el Concordato con el Vaticano y el fundamental acuerdo con los EEUU... Como culminación de este proceso, en 1955, España pudo formar parte de la ONU.

Estos años cruciales del régimen de Franco coincidieron con la presencia de Joaquín Ruiz-Giménez a la cabeza del Ministerio de Educación Nacional. Ruiz-Giménez, representante acreditado de la democracia cristiana franquista, se rodeó de un equipo ministerial, proveniente en sus figuras más destacadas del falangismo liberal, que intentó dar un giro a la política educativa en España. Entre los hombres más influyentes del equipo del Ministro destacaron los rectores Pedro Laín Entralgo, de la Universidad Central, o Antonio Tovar, de la de Salamanca, el Director General de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín y, como máxima autoridad en el terreno de la educación musical, Federico Sopena.

Una generación de responsables estatales del mundo musical había pasado ya o estaba llegando a su fin: el Comisario de Música, Joaquín Turina, había fallecido en 1949 tras larga enfermedad; su sustituto, el prestigioso Bartolomé Pérez Casas⁸⁰⁷, que ocupó el cargo durante todo el Ministerio Ruiz-Giménez, era un anciano en la última etapa de su vida; a partir de 1951, el padre Otaño muy mermado en su salud, sólo ocupa

⁸⁰⁶ DÍAZ, E. (1978): *Pensamiento español (1939-1975)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, p. 57.

⁸⁰⁷ Como secretario contó con la colaboración de Antonio de las Heras.

el cargo de Director Honorífico del Real Conservatorio de Madrid... Así, desde su puesto de Delegado Ministerial para los Conservatorios, que le convertía en máximo responsable de la institución madrileña, la figura fuerte del momento es Federico Sopena a quien el Ministro define como “impulsor de todo, que ha logrado que de verdad el Ministerio de Educación Nacional se ponga en pie para servir a la música”⁸⁰⁸.

Sopena, miembro de la llamada falange liberal de Pedro Laín, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Gonzalo Torrente..... el llamado grupo de la revista *El Escorial*, había ingresado en 1943 en el Seminario y fue ordenado sacerdote seis años más tarde. Personaje polifacético, él mismo se refiere a “las tres vidas que, pluralmente, han colmado la mía: música, sacerdocio... y política. (...) Es verdad que esa tercera vida la vi y la veo como inseparable de las varias aventuras culturales”⁸⁰⁹. Durante la estancia de Sopena en Roma, como vicerrector de la Iglesia española, había tomado contacto con Ruiz-Giménez lo que le abriría el camino dentro del Ministerio al acceder éste a su máximo cargo.

Al referirse Federico Sopena a la etapa final de Otaño, lo hace en los siguientes términos:

“... los últimos años de mi antecesor fueron años de cansancio; de abatimiento, de defenderse no molestando, de ampararse en ese no molestar para que no molesten...”⁸¹⁰

Así, si la etapa 1945-1951 se caracterizó por la inactividad en el terreno de la educación musical profesional, por la sensación de prolongación y agotamiento de las experiencias iniciadas en el periodo de Otaño en la inmediata posguerra, el periodo Ruiz-Giménez inaugura una “nueva política de la Dirección General de Bellas Artes”⁸¹¹, se abrió la posibilidad para que, según el mismo Sopena, “por primera vez fuese posible planear una política musical”⁸¹². Por un lado, se inicia la aceptación o utilización oficial de los lenguajes artísticos más atrevidos, la recuperación de ciertas experiencias de vanguardia. Recordemos que en este periodo están desarrollando sus actividades los primeros grupos de revitalización de la creación musical española como el Círculo

⁸⁰⁸ RUIZ-GIMÉNEZ, J. (1952): “Discurso del Excmo. Sr. Don Joaquín Ruiz-Giménez, Ministro de Educación Nacional”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 125.

⁸⁰⁹ SOPEÑA, F. (1985): *Escrito de noche*, Madrid, Austral, p.23.

⁸¹⁰ SOPEÑA, F. (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de educación y Ciencia, p. 175.

⁸¹¹ “Presentación”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 1, Julio-Agosto-Septiembre 1952, p. 5.

⁸¹² SOPEÑA, F. (1967): ob. cit., p. 176

Manuel de Falla de Barcelona⁸¹³ o Juventudes Musicales⁸¹⁴. Como reconoce, con orgullo, Sopena en 1952:

“... en pocos meses se ha dado un paso de gigante en lo que se refiere a la aceptación, al diálogo, al tomar como normal las expresiones fundamentales de arte contemporáneo.”⁸¹⁵

Hemos de ser conscientes de que el declarado objetivo ministerial en el campo de la educación musical no era principalmente profesional sino llevar la música a todos los niveles educativos (primario, secundario, universitario...) para lo que los conservatorios eran instrumentos fundamentales de formación de los docentes. Esta política era absolutamente congruente con los presupuestos ideológicos del humanismo cristiano del nuevo equipo que declaraba: “aspiramos radicalmente a que la enseñanza sea formación total del hombre”⁸¹⁶. Para Ruiz-Giménez y los suyos la música era un instrumento para transformar el hombre y la sociedad españoles:

“...el hombre español necesita, amigos, limar sus aristas. Entiéndase bien que el hombre español no pierde nada de su entereza... que está dispuesto a jugárselo todo a una carta, cuando ande en juego la causa de Dios o de la Patria. Pero que también sepa entender, dialogar con los demás hombres; y cuánto, amigos, puede hacer en esto una educación de la sensibilidad.... que puede hacer que el hombre de España siga estando preparado para la muerte como lo estuvo siempre en la Historia; pero, al mismo tiempo, amando un poco la vida, que también es regalo de Dios.”⁸¹⁷

Para llevar a cabo este plan, esta visión trascendente de la educación en general y de la educación musical en particular, trabajaban desde el gabinete. En una declaración muy de la época, el Ministro afirma:

“Dios quiera que España, toda ella transfundida por la música, sea capaz también así de liberarse de la servidumbre mezquina de las preocupaciones terrenas y poder otra vez lanzarse al gran mundo de los sueños.”⁸¹⁸

⁸¹³ Desarrolló sus actividades entre 1947-1955.

⁸¹⁴ Organización transnacional que llega a España en 1952.

⁸¹⁵ SOPEÑA, F. (1952): “Discurso del Padre Sopena”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 122.

⁸¹⁶ RUIZ-GIMÉNEZ, J. (1952): “Discurso del Excmo. Sr. Don Joaquín Ruiz-Giménez, Ministro de Educación Nacional”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 127.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

⁸¹⁸ “Real Conservatorio de Música de Madrid. Imposición de condecoraciones a diversas personalidades musicales”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 130.

Federico Sopeña comprende que, para llevar a cabo sus proyectos, los conservatorios juegan un papel fundamental. Es necesario, como cuestión previa, reflexionar sobre su papel y realizar una crítica severa sobre la reorganización efectuada hacía menos de una década:

“Sin desdeñar aciertos tan estimables como un orden, que ya parecía imposible, la estructuración de la enseñanza no ha respondido a una necesidad cultural.

Al señalar con dureza los defectos, conste que el tanto mayor de culpa no es hacia personas, sino hacia un concepto general demasiado pequeño de la enseñanza musical: ignorar que, sin Conservatorios eficientes, alertas, dotados de todos los medios pedagógicos, no hay raíces para edificar.”⁸¹⁹

Es significativo de la importancia que se le concedió a los asuntos de la música reparar en la inauguración del curso académico 1952-1953 de los Conservatorios. Se llevó a cabo en Barcelona, concretamente en el Salón de Ciento del Ayuntamiento, con la presencia de destacadas autoridades, presididas por el mismo Ministro. El discurso que pronunció Sopeña en aquella ocasión es una pieza clave para comprender el impulso y alcance de la ideología católica en la España cultural del momento, con su mezcla de libertad artística y ortodoxia doctrinal:

“... la misión fundamental hoy, la misión que atañe de manera especialísima a los Conservatorios, es la formación del auténtico artista cristiano. De este artista que no reniega, ni se asusta, ni se espanta de ninguna forma de expresión; pero sabe esencialmente que esa forma de expresión está al servicio, primero, del acercarse un poco, de descubrir un poco, de desvelar un poco lo que es el misterio de la belleza de Dios.”⁸²⁰

Al mismo tiempo, el ideal de Sopeña entronca en su discurso con la estética e historia musical española, con la figura venerada y modélica en esos años de Falla:

“La música española tiene con Manuel de Falla ...ante el mundo el ejemplo rotundo, completo, de lo que es un artista cristiano, lo que es recoger esta belleza después de la Comunión diaria...”⁸²¹

En el terreno de las realizaciones prácticas, Sopeña retomó algunas de las ideas que estaban en la base de la reorganización de la postguerra para darle un nuevo

⁸¹⁹ SOPEÑA, F. (1952): “Primera nota sobre la música española”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 1, Julio-Agosto-Septiembre, p.12-13.

⁸²⁰ SOPEÑA, F. (1952): “Discurso del Padre Sopeña”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 122.

⁸²¹ *Ibíd.*, p. 123.

impulso. Como ejemplo de una activa política de extensión cultural, y con vistas a fortalecer la unidad de los diferentes Conservatorios de España, nació en 1952, desde el de Madrid, la revista *Música*, subtitulada “Revista trimestral de la Conservatorios Españoles” que pretendía ser una publicación musical de calidad y un nexo entre los distintos centros.

Por otro lado, el mismo año 1952, se aprobó definitivamente en Consejo de Ministro la incorporación de los estudiantes de catorce Conservatorios de grado superior y profesional al SEU. Esta decisión abría una vía de participación del alumnado en la gestión de los centros y una posibilidad de renovación. Como declaró el representante del SEU del Conservatorio de Madrid:

“Desde abajo tenemos que hacer evolucionar todo un sistema que se nos derrumba por anticuado. (...) nosotros, jóvenes, somos los llamados a transformar el sentir en este aspecto de toda España.”⁸²²

También en el periodo de la gestión de Sopena se produce el ansiado reajuste de nóminas, equiparación económica de los catedráticos de Conservatorio con los de los otros campos culturales y docentes, solicitada ya en la Asamblea de Conservatorios de 1944. Asimismo, en el mismo terreno de las condiciones laborales de los docentes, empiezan a circular proyectos desde el Conservatorio de Madrid para la creación de una Mutualidad de profesores de Conservatorio⁸²³, que seguirán apareciendo hasta los años sesenta.

Finalmente, se plantea una reforma de la enseñanza. No se trata esta vez de cambios en la estructura general⁸²⁴ o en las líneas básicas que siguen establecidas por el Reglamento de 1917 y el decreto de 1942, sino de una adaptación a las necesidades que se observan:

“Esta reforma tiene características peculiares, ya que hemos buscado no un programa ideal al que la práctica diaria de su mentís, sino una estructuración plenamente nacida del diario contacto con el medio social del que salen los alumnos del Conservatorio.”⁸²⁵

⁸²² “Importancia de un decreto”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I, núm. 2, Octubre-Diciembre, p. 131.

⁸²³ Encontramos una primera referencia de la iniciativa en el proyecto de Moreno Bascañana que recoge el acta de la sesión de 25 de mayo de 1955 del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid, Tomo 1946-1979, archivo del RCSMM, p. 21.

⁸²⁴ El único cambio estructural importante de este periodo fue la separación de las enseñanzas de música y declamación en dos centros diferentes por el Decreto de 11 de marzo de 1952 (BOE de 1 de abril)

⁸²⁵ “Reforma de la enseñanza”, en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año III, núm. 8-9, Abril-Septiembre, p. 209.

El programa que se quiere realizar es, de todos modos, ambicioso: crear en la práctica la Escuela Superior añadiendo otras clases de perfeccionamiento y coordinando las salidas profesionales (musicología, formación de profesores de Enseñanza Media, preparación orquestal, cursos de dirección...); cambiar la orientación de los cuestionarios de las asignaturas y renovar del repertorio de obras. Estos planes de cambio sólo se llevarán a cabo parcialmente en los cuestionarios o temarios de algunas asignaturas. Para comprender el debate que estas reformas habían generado en los ambientes musicales y la preocupación creciente por la dimensión nacional del sistema, insertamos el extracto de un acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid en el que se discute el asunto:

“(...) El Sr. Plá dio lectura al plan de reorganización de la enseñanza del Solfeo y Teoría de la Música propuesto por los señores profesores de esta enseñanza.

Después de una breve intervención del Sr. Franco en la que expone un criterio contrario a la simultaneidad del curso de Ingreso en Solfeo con el de Cultura, el Sr. García de la Parra hizo presente que todo aquello que afecte al Centro era actualmente antirreglamentario y por lo mismo precisaba acometer la reforma del Reglamento vigente antes de discutir la reorganización propuesta, o al menos simultanear la mencionada reforma con el estudio de aquellas modificaciones que pudieran presentarse. Así se acuerda.

El Sr. Director, D. Federico Sopena, indica la conveniencia de que se reúnan por comisiones los Profesores de cada asignatura para que expongan su opinión sobre la reorganización de que se trata.

El Sr. Forns expone la necesidad y urgencia de unificar reglamentariamente los Programas de enseñanza de todos los Conservatorios Oficiales. Hace notar, en referencia a ello, la anomalía que actualmente existe con los estudios establecidos en el Conservatorio de Barcelona y los demás Conservatorios oficiales. Esta anomalía es causa de que los traslados de matrícula entre los citados Centros presente siempre grandes dificultades según manifestó el secretario de nuestro Centro señor Fuster.

Se acuerda que las reformas que se lleven a efecto en nuestro Programa de enseñanza sea unitario para todos los Conservatorios.

El Sr. Sopena manifestó que quizá fuera conveniente conocer la opinión de los otros Conservatorios oficiales, antes de realizar las indicadas reformas.(...)”⁸²⁶

⁸²⁶ Sesión del 12 de enero de 1952, Libro de Actas del Claustro 1946-1979, archivo del RCSMM, p. 6-8.

También en este periodo, trabajando en la misma línea, se impulsó la labor de inspección-delegada desde Madrid a los distintos Conservatorio de España.

Todo el impulso renovador que estaba tomando forma lentamente con la gestión de Sopena es súbitamente desmontado cuando, tras los sucesos universitarios de 1956, cae el Ministerio Ruiz-Giménez y su política de apertura en el seno del régimen.

Nuevas voces de 1956: las raíces de nuestro mundo

El fracaso del proyecto de Ruiz-Giménez inauguró un nuevo periodo en el que, pese a los intentos de algunos, ya no se podía volver atrás. La renovación de la realidad española en todos sus aspectos, impulsada posteriormente por la radical transformación de la situación socio-económica, era imparable también en el mundo musical.

“Ni siquiera en un régimen autoritario bastante más interesado en el campo musical de lo que lo estaba el franquista, hubiera sido posible que una situación de estancamiento total del arte sonoro se hubiera estabilizado indefinidamente.”⁸²⁷

En el terreno de la creación musical empiezan a ocupar la palestra los compositores de la llamada Generación del 51 (Bernaola, García Abril, de Pablo, Cristóbal Halffter,...) y en el terreno de la organización y el pensamiento aparecen otros síntomas de renovación: en 1958 se abre el Aula de Música del Ateneo, que será un punto de cita de las vanguardias, y en 1956 se había empezado a publicar la revista *Aria*.

En la nómina de colaboradores de *Aria* encontramos una nueva generación de agentes culturales musicales que extenderán su influencia hasta nuestros días. Estos agentes de renovación como Enrique Franco, José Luis de Delás, Alfonso G. Aijón, o Andrés Ruiz Tarazona son el equivalente y soporte de la generación compositiva antes citada.

Mientras el régimen proseguía en su propia dinámica interna⁸²⁸, desde estos nuevos sectores se analiza con dureza la realidad de la educación musical profesional. El año 1956 publica *Aria* un artículo de Aijón en los siguientes términos:

⁸²⁷ MARCO, T. (1989): *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 211.

⁸²⁸ Como ejemplo, los ajustes en el seno del Movimiento y el SEU. Tras la reorganización de los Servicios de la Secretaría General del Movimiento en julio de 1957, fue modificada la organización del Sindicato Español Universitario (SEU) mediante una orden de 18 de octubre de 1958 (BOE, año XXIII, 20, núm. 251, p.1771). En el artículo 6º del Capítulo segundo de esta orden se recoge expresamente que en el Conservatorio ha de haber una delegación del SEU.

“Ya han transcurrido unos cuantos años desde que entré por primera vez en el Conservatorio y aún sigue produciéndome la inicial mala impresión. Parece como si el señor Bauer –antiguo propietario-, a la usanza romana, hubiese sembrado de sal todo el solar, con la idea de que allí no floreciese nada, ni siquiera un ambiente agradable.

(...) Existe, sin embargo, y en una de las alas del edificio, un lugar acogedor, silencioso, “vacío”, que habla muy elocuentemente del *poco interés que los alumnos tienen por lo musical, por la cultura*. Nos referimos a la dotada y bien atendida Biblioteca. A su lado, un patio con pretensiones de jardín, que nos agrada por su sencillez. En el centro el busto que amigos y admiradores erigieron a Turina. Junto a él, un pozo sin agua, como invitándole a un suicidio de piedra. Incapaz de seguir esperando lo que “no ocurre” en el Conservatorio: *su total reforma*.”⁸²⁹

El autor hace un análisis crítico de los planes de estudios de las principales asignaturas; sin embargo, quiere dejar claro que, desde su punto de vista, la responsabilidad principal de la situación es del alumnado del centro que no está a la altura de las circunstancias.

“Reconocemos que el prestigio de cualquier entidad docente se asienta en la categoría de sus alumnos. La inexistencia de esta cualidad en los del Conservatorio disculpa al Centro de casi todo lo más arriba expuesto.”⁸³⁰

A mediados de los años cincuenta van apareciendo en el escenario otros protagonistas que, paulatinamente, van ocupando la actualidad del debate sobre educación musical. Se inaugura, de manera casi inapreciable, una nueva época que tomará cuerpo en la renovación legislativa de 1966 que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, escapándose ya de los límites cronológicos que nos hemos impuesto.

RECAPITULACIÓN

III.6. Nuevo Estado

Tras la guerra civil, el régimen de Franco quiso romper absolutamente con el pasado, crear un Nuevo Estado basados en unos principios ideológicos muy determinados. La extensión temporal del régimen obligaría a adaptar los objetivos

⁸²⁹ AIJÓN, A. G. (1956): “El actual Conservatorio de Madrid. Es de apremiante necesidad su total reforma”, en *Aria*, año I, n. 4, Septiembre-Octubre, p. 27. Las cursivas viene en el original.

⁸³⁰ *Ibíd.*

iniciales y, en la década de los cincuenta, se producirá un cambio político indudable. Por eso, finalizamos nuestro trabajo en esa década en la que se plantea una nueva política económica, se abandonan los ideales totalitarios e imperiales y, en el campo de las artes, se recupera la tradición vanguardista. Paralelamente, en los cincuenta, eclosiona la Generación musical del 51 que prolongará su influencia hasta nuestros días. El año 1956, con la destitución del ministro Ruiz-Giménez, es una fecha suficientemente significativa como para poner en ella fin a nuestras pesquisas.

Los primeros años del régimen, coincidiendo con el desarrollo de la guerra en Europa, se caracterizaron por un marcado totalitarismo: el Nuevo Estado pretendía impregnar con su ideología toda la estructura social y cultural de España. En el terreno musical, también fue así. En 1940 y 1941, se crearon la Comisaría y el Consejo Nacional de Música con el encargo de reordenar toda la actividad filarmónica nacional. Estas nuevas instituciones dedicaron su atención, especialmente, a dos tareas: la recién nacida Orquesta Nacional y la educación musical. En este último campo, la figura más relevante del periodo fue el nuevo director del Conservatorio de Madrid, el padre Nemesio Otaño. Como fuente de prestigio exterior e instrumento fundamental para la construcción de la nueva sociedad totalitaria, la música y la formación musical iban a sufrir una transformación radical de sus estructuras, incorporando unidad y disciplina, siendo organizadas y controladas por el Estado.

Tras la guerra civil, se hacía necesario la reorganización del caótico sistema de conservatorios: había que depurar al profesorado que no fuese adicto al régimen y, además, la matriculación llegaría a sus números más bajos en el curso 41-42. Era una espléndida ocasión para unificar y centralizar una red de centros estatales absolutamente caótica. El instrumento para lograr estos objetivos fue el ambicioso decreto de 1942: superpuesto al anterior reglamento de 1917, era la primera disposición que trataba, desde un punto de vista nacional, a los conservatorios estatales. Se establecía una estructura en tres grados. El Conservatorio de Madrid, como único conservatorio superior, era el remate de un sistema de centros profesionales y elementales, extendidos por toda España. Además, el establecimiento madrileño contaba con unas funciones prácticas de inspección, a las que se dedicaban dos catedráticos. Junto con cambios en el currículo y en las categorías del profesorado, el decreto exigía la oposición para el acceso a la función docente.

Además de las cuestiones legislativas, el régimen realizó una serie de actuaciones que pretendía infundir su ideología al sistema de formación musical que patrocinaba. Podemos resumirlas en cuatro puntos:

- 1) Reforzamiento del primado de Madrid, con la dotación de una nueva sede.
- 2) Fomento de las asignaturas más nacionalistas: se impulsaron y crearon materias dedicadas a explicar y difundir el folklore o las músicas más reconocidamente españolas.
- 3) Absorción de las estructuras educativo-musicales barcelonesas: los centros de formación musical de Barcelona habían vivido al margen de la actuación del Estado español; en 1944, el régimen los incorporará al sistema y tratará de controlarlos.
- 4) Difusión de los principios religiosos e ideológicos del Nuevo Estado: en 1944, se introduce la clase de Religión en los conservatorios y el S.E.U. mantiene cierta actividad en los centros.

La labor que, en pos de la unidad del sistema de conservatorios españoles, había realizado el decreto y las actuaciones gubernamentales, se continuaron en las páginas de publicaciones musicales, particularmente en *Ritmo*, culminando con la celebración de una Asamblea de Conservatorios Oficiales, en 1944.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el régimen franquista, por sus propias raíces ideológicas, se encuentra sometido a un duro aislamiento internacional. Abandonando las facetas más totalitarias y anti-liberales del discurso oficial, se tiende a señalar los rasgos anti-comunistas del régimen. A partir de 1951, la Guerra Fría obligará a un replanteamiento de las relaciones de los países occidentales con España: se inicia así una nueva etapa del régimen que transformará su realidad y la del país.

Los años de más duro aislamiento, de 1945 a 1951, coinciden con una crónica inactividad en el terreno de la educación musical profesional. Se vive de los impulsos renovadores de después de la guerra, agotándose éstos como el ciclo vital de sus promotores y responsables. El Ministerio de Ruiz-Giménez, entre 1951 y 1956, traerá un nuevo impulso y nuevas personas a este terreno. Aliado con el falangismo intelectual más liberal, el ministro democristiano pondrá al frente de la educación musical estatal, como Delegado Ministerial en los Conservatorios, a Federico Sopena. Este mandato supondría, en el terreno estético, la recuperación de una cierta vanguardia; en el terreno educativo, el ansia de extender la educación musical al sistema general de enseñanza. Partiendo del humanismo cristiano y buscando la formación integral del hombre, Sopena supo que, para su tarea, necesitaba de la colaboración de los Conservatorios. A

través de la mejora de las condiciones laborales de los docentes, la reforma puntual del contenido de ciertas enseñanzas, la total incorporación del alumnado en las estructuras del S.E.U. y el fomento de iniciativas culturales, se pretendía dar nueva vida a los establecimientos de formación musical.

La destitución de Ruiz-Giménez en 1956 acabó con estos proyectos. Sin embargo, independientemente de la deriva ideológica del régimen, no había marcha atrás en la sociedad musical española y, por derivada, en sus instrumentos de formación. Nuevos elementos iban a aparecer por esa época que, estando detrás de las reforma que se llevaría a cabo en 1966, extenderán su influencia hasta nuestros días, sobrepasando ya la categoría de historia.

**III. LOS GOBIERNOS DE ESPAÑA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO:
CLAVES PARA UNA INTERPRETACIÓN**

Una vez expuesta la actividad de los diferentes gobiernos de España en la formación del músico, dedicaremos las siguientes páginas a dibujar cinco líneas de interpretación, cinco razones de actuación, que justifican esta tarea gubernativa. Partimos de la hipótesis de que es posible explicar todas las acciones humanas y, por consiguiente, también las actividades de instituciones como el Estado, nacidas de la agrupación del hombre en sociedades complejas. No creemos en la gratuidad de los actos que, en nuestra opinión, responden a razones que pueden ser comprendidas y que, al comprenderlas, nos iluminan el significado profundo de la actividad analizada.

Para afrontar esta tarea interpretativa no es posible limitarse a seguir los argumentos expuestos en la literatura educativo-musical contemporánea. En el fragor del conflicto socio-educativo, se esgrimen razones que han de ser tomadas en cuenta, pero que no pueden constituirse en única fuente de información. Hacerlo así nos daría una visión reducida, en el mejor de los casos, sólo a las razones conscientes de la intervención estatal. En el peor escenario, caeríamos directamente a basar nuestro razonamiento en pura propaganda oficial. Por lo tanto, resulta imprescindible completar estas informaciones con literatura musical indirecta y deducir, a partir de ella, algunas razones ocultas o ignoradas, por ser intrínsecas de la situación musical.

A partir de estas fuentes variadas, hemos distinguido cinco razones principales. Debemos recalcar que estas líneas de interpretación no son excluyentes. Al contrario, se trata de aspectos complementario, cuando no de razones solapadas. En el transcurso de los años que cubre nuestro trabajo, unas y otras van intercambiándose el puesto central entre las justificaciones explícitas e implícitas: la evolución social e ideológica de España, a lo largo de los años que cubre la investigación, pondrá en primer plano del debate y de la argumentación diferentes razones o justificaciones de nuestra actividad estatal. De todas maneras, se puede afirmar que, pese a su influencia cambiante a lo largo del tiempo, ninguna de las líneas presentadas desaparece en el transcurrir histórico estudiado. En todo caso, al exponer nuestra aproximación histórica a la intervención del Estado en la formación del músico, se ha dejado traslucir la preeminencia de uno u otro razonamiento, según el periodo.

Las cinco líneas de interpretación, que van a presentarse en otros tantos capítulos independientes, son:

1º.- Música como interés económico: es decir, la música como industria de cierto peso que cualquier gobierno debe promover y proteger.

2.- Música como factor civilizador: es decir, la música como fuerza civilizadora y nexo de unión de España con la cultura occidental más avanzada.

3.- Música como elemento de nacionalización: es decir, la música como instrumento de nacionalización y constructora de significados culturales e identitarios comunes.

4.- Música como vía de expansión para la mujer: es decir, la música como puerta abierta y aceptada al desarrollo personal y profesional femenino.

5.- Mundo musical, prestigio y cambio social: es decir, la música, la de tradición culta occidental, como portadora de significados y legitimación para el poder que debe adaptarse, y adaptar su sistema de enseñanza, para continuar desempeñando su labor en las nuevas estructuras sociales contemporáneas.

Estas cinco líneas, estas cinco ideas, constituyen un conjunto de relaciones cruzadas que, en su complejidad, en su apertura hacia cuestiones sociales, estéticas e ideológicas, nos sitúan en el escenario exacto en el que se desarrolla el fenómeno educativo-musical. La formación del músico, en sus relaciones con el Estado, nos mostrará así la riqueza de significados que el hecho sonoro alberga, como parte sustancial de la naturaleza humana.

III.1. MÚSICA Y ECONOMÍA

Schaunard: *La Banca di Francia per voi si sbilancia.*

Colline: *Raccatta, raccatta!*

Marcello: *Son pezzi di lata!*

Schaunard: *Sei sordo? Sei lippo? Quest'uom chi è?*

Rodolfo: *Luigi Filippo! M'inchino al mio Re!*

Schaunard: *Or vi dirò: quest'oro, o meglio, argento ha la sua brava storia. Un inglese... un signor... lord o milord che sia, cercava un musicista.... Io? Volo! E mi presento. M'accepta; gli domando... "A quando le lezioni?" Risponde: "Incominciam! Guardare!" E un papagayo m'aditta al primo pian, poi soggiunge: "Voi sonare finchè quello morire". E fu così: suonai tre lunghi dì.⁸³¹*

Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, *La Bohème*, 1896

El fomento de la música no posee sólo una importancia cultural sino también económica.

Erich Maria von Hornbostel, *Los problemas de la Musicología Comparada*, 1905

El fenómeno musical puede ser analizado desde múltiples aspectos, desde diversos puntos de vista. Los acercamientos puramente formalistas o esteticistas nos sustraen gran parte de la riqueza del hecho musical, sólo comprensible en su totalidad si aceptamos su profunda incardinación en el tejido social. Para analizar y comprender la educación musical y de la intervención del Estado en ella, es indispensable tener en cuenta que el hecho sonoro posee un significado social. A su vez, ese significado, tiene un valor de cambio y, en las sociedades capitalistas modernas, en consecuencia, se somete a las exigencias económicas del mercado. La música, su significado en una sociedad dada, tiene un valor monetario y, de ese modo, juega un papel en el engranaje económico y social.

⁸³¹ Schaunard: El Banco de Francia se desequilibra por vosotros./ Colline: ¡Recoge, recoge!/ Marcello: ¡Son trozos de lata!/ Schaunard: ¿Estás sordo? ¿Estás ciego? ¿Este hombre, quién es?/ Rodolfo: ¡Luis Felipe! ¡Me inclino ante mi rey!/ Schaunard: Ahora os diré: este oro, o mejor dicho, plata tiene su historia... Un inglés... un señor... lord o milord, como sea, buscaba a un músico.... ¿Y yo? ¡Voy volando! Me presento. Me acepta; le pregunto... "¿Para cuándo las lecciones?" Responde: "¡Empecemos! ¡Mirar!" Y señalándome un loro que estaba en primer plano, añade: "Usted tocar hasta que eso muera." Y así fue, toqué tres largos días.

Si el significado social de la música es observable en todas las comunidades humanas, la mercantilización absoluta de la música es especialmente llamativa en la estructura social del mundo burgués occidental contemporáneo. En la sociedad burguesa, la moral y el pensamiento mercantil lo inundaron todo y, por eso, el aspecto económico del fenómeno musical es una de sus claves interpretativas fundamentales. Así, el arte, como parte del lujo de las clases pudientes, se convierte en una industria que mueve una parte significativa de la actividad económica.

Como consecuencia de lo apuntado, un Estado, preocupado por el fomento de la industria y de la riqueza nacionales, deberá intervenir para el desarrollo y prosperidad de esta parte de la misma. Para impulsar y justificar la injerencia del aparato estatal español en la formación del músico se utilizaron, especialmente durante el siglo XIX, diversos razonamientos financieros. En este capítulo repasaremos los fundamentos de esta literatura y trataremos de justificar nuestra idea de que ésta es una de las líneas de interpretación que nos permite comprender las razones de la intervención de los gobiernos de España en la educación del músico.

El Gobierno y las Bellas Artes, un punto de partida

En los últimos días del invierno de 1848, apareció publicado, en el Boletín oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, un artículo anónimo que, bajo el título de *El Gobierno y las Bellas Artes*, analizaba detenidamente los deberes del Estado para con las artes. Aunque no estaba dedicado específicamente a la música, es un documento destacado por su carácter para-oficial y por la claridad en la exposición de los principios fundamentales que el liberalismo exponía con respecto al asunto en cuestión.

El autor partía de una pregunta fundamental que formula explícitamente: “¿Cuáles son las obligaciones del Gobierno con respecto a las bellas artes?”⁸³². Cree, contra la opinión que reconoce en algunos, que sí existen esas obligaciones y quiere justificarlas y describirlas. Para justificarlas convenientemente y convencer con ello a los escépticos, prescinde de todos los argumentos espirituales y filosóficos y baja a la materialidad económica. Parte de una realidad inconcusa:

⁸³² “El gobierno y las bellas artes”, *Boletín oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, año I, núm. 11, jueves 16 de marzo de 1848, p. 513-521.

“Es una necesidad para los pueblos cultos el goce de los adelantos que va trayendo consigo el irresistible influjo de la civilización. Cuéntase entre ellos la facilidad cada vez mayor de adquirir objetos puramente artísticos: de aquí la afición, también cada vez mayor y más general, de disfrutar del deleite moral que proporcionan: necesitamos estatuas, necesitamos cuadros, necesitamos bellos edificios por la razón suprema de que somos una nación civilizada; casi bastaría decir que necesitamos esas cosas porque somos hombres; pues es opinión sostenida por filósofos eminentes, que el culto de las artes, ya activo, ya pasivo, es inherente a la especie humana. Mas como quiera, real o ficticia, bien sea natural, bien sea producto de la civilización, esa *necesidad*, toda vez que existe, y éste es un hecho que no podéis negar, debe ser atendida por una administración inteligente, en la parte que le corresponde.”⁸³³

Además de esta necesidad que debe cubrirse, la producción y la posesión de las obras artísticas, “valores convencionales ciertamente, pero que tienen curso en las plazas como cualesquiera otros, son para los pueblos como *un capital puesto a rédito, que produce ciento por uno*”⁸³⁴.

Una vez que se ha sentado el principio de que las bellas artes influyen de algún modo y entran por algo en el mecanismo social, el Gobierno, o más bien la Estado como su voluntad más permanente, no debe, ni puede prescindir de influir a su vez, más o menos directamente, en su dirección y fomento.

La dimensión y el sentido de esta intervención gubernativa, es expresada por una fórmula que no admite controversia y es la esencia del artículo:

*“Todo lo que es necesario para la existencia próspera de las bellas artes en una nación, y no puede hacerse por los esfuerzos particulares, debe hacerse por la administración. (...) Ni la administración está obligada a más, ni puede hacer menos, si ha de cumplir fielmente sus deberes, reducidos a satisfacer todas las necesidades legítimas del país.”*⁸³⁵

Y, para el anónimo autor, la necesidad del arte que debe cubrir el Estado, la obligación del gobierno, se limita a proporcionar al país los medios necesarios para que puedan formarse los artistas. Por consiguiente, aún desde unos postulados próximos a la ortodoxia liberal, se afirma que la educación de la artista, la trasmisión de los

⁸³³ Ibidem.

⁸³⁴ Ibidem, cursiva en el original.

⁸³⁵ Ibidem, todas las cursivas en el original.

conocimientos de una determinada tradición artística, son obligación ineludible del aparato estatal.

Formados los artistas, con los elementos que ha facilitado y reunido la administración, “no diremos que el Gobierno deba razonablemente ni tampoco que le convenga por regla general desentenderse de ellos y abandonarlos a su propia suerte; pero sí nos parece ciertísimo que no está obligado, como creen o quisieran algunos, a darles constantemente ocupación, aún limitándonos a los más sobresalientes, y en una palabra, a *sostenerlos* con sus encargos”⁸³⁶. Esto le corresponde al país, que lo hará hasta donde lleguen sus necesidades y en proporción de la cultura a que se hallen elevadas en él las clases ricas, la aristocracia de la sangre y del dinero; de tal suerte, que hasta sería un inconveniente que el Gobierno se empeñase en *forzar* la producción de obras artísticas en una nación, pues además de recargar indebidamente los presupuestos, establecería un desnivel violento entre las necesidades y la fuerza productora del país, y destruiría el único criterio de verdad posible para conocer el estado real y verdadero de aquellas necesidades y de esta fuerza en su estado normal.

Así pues, nuestro ensayista concluye con un llamamiento a la responsabilidad social y nacional de las clases elevadas: tienen la obligación de “destinar a la adquisición de obras artísticas modernas una pequeña parte de las sumas que emplean en satisfacer caprichos extravagantes, o en ostentar un lujo estéril, porque ni siquiera fomentan con él la industria nacional. Los caudales con que costean ese lujo salen casi todos fuera de España”⁸³⁷. En manos de ellas está establecer el mercado de las artes y el sustento de los artistas en la nación. El Estado, por su parte, cumple con su papel manteniendo las estructuras educativas que aseguren la perduración de la enseñanza artística en el país.

Autarquía musical

Desde diversos puntos de vista se trató de justificar económicamente los gastos del Estado en formación musical. Uno de los argumentos más antiguos y más repetidos, que aparece ya apuntado en el artículo que acabamos de ver, se refería a la necesidad de crear una industria nacional de la música, desarrollar dentro del país los elementos

⁸³⁶ Ibidem.

⁸³⁷ Ibidem.

necesarios para atender las necesidades de lujo musical que sentían las clases medias y acomodadas. Se trataba, en definitiva, de lograr una cierta autonomía musical en la Nación, fomentar un sector económico-musical en España.

Derivadas de planteamientos de dirigismo económico dieciochescos, desde que se plantea la creación del Conservatorio de María Cristina, en plena década absolutista, aparecen reflexiones como ésta, sobre los beneficios de poner a producir los talentos musicales del país:

“Su estudio en España lo será también de riqueza y economía. La música de nuestras catedrales, dotada generosamente en tiempos de opulencia: el distinguido número de los maestros, compositores y escritores españoles, que han merecido en Europa un concepto y memoria honorífica: la excelencia de voces y la disposición música del pueblo, que aún se nota en la expresión y gracia de sus cantares, y en la exactitud y afinación con que los acompaña a la vihuela: la afición general, y en el ansia con que sostiene la nación tres o cuatro teatros de la ópera italiana, son pruebas evidentes de que en nuestro suelo hay un venero fecundo, que si se cultiva como en otros países, producirá en mayor abundancia los célebres cantores españoles que en nuestros días mismos hacen, al par de su fortuna, la delicia de las naciones más ilustradas. Si el terreno debe beneficiarse como fuente de la riqueza, ¿por qué no los talentos naturales que también la producen, que dan el imperio pacífico de las artes?”⁸³⁸

El nacionalismo económico-cultural, la autarquía musical soñada, se manifiesta en el mismo artículo, unos párrafos más tarde:

“¿Quedaría condenada a pagar tan costoso tributo a los extranjeros trayendo a precio subidísimo los cantores y aún los maestros de para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse a si misma, y aún ponerlos en contribución? El gobierno abre esta nueva carrera a los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional. La corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milán, de París y los institutos de otras célebres capitales”⁸³⁹.

En la exposición que precede al Reglamento fernandino para el Conservatorio, se va aún más lejos y se señala que, en el futuro, el nuevo establecimiento no sólo eliminará la necesidad de gastar los caudales patrios, contratando artistas extranjeros,

⁸³⁸ “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, en *Gaceta de Madrid*, núm. 89, 24 de Julio de 1830, p.363-364.

⁸³⁹ *Ibidem*.

sino que aumentará las rentas nacionales por los ingresos de nuestros intérpretes en el exterior.

“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, y que también traigan a España mucho de lo que adquieran en las temporadas que trabajen en los teatros extranjeros, donde siempre se han apreciado tanto las voces españolas, por su incomparable timbre y singular afinación.”⁸⁴⁰

Sólo unos años más tarde, alejados los entusiasmos de la época inaugural, los profesores claman para suplicar el mantenimiento de la existencia del Centro. Las razones aducidas son, en su mayor parte, económicas y añaden:

“Aunque el número de artistas sea muy crecido, en nada perjudica a la Nación, porque en la Península no tengan colocaciones sabrán buscárselas en el extranjero: no pocos son los capitales que la Italia absorbe por este medio, pues hasta hace cinco años que tenemos algunos artistas nacionales, la compañía italiana en Madrid solamente costaba cerca de un millón de reales, y hubo años que excedió.”⁸⁴¹

Una interesante y pragmática derivación de este pensamiento se encuentra en los escritos del profesor y secretario del Conservatorio isabelino, Rafael Hernando. En sus diversas Memorias y Proyectos, que pretendieron dinamizar la formación musical en España, ofrece, como justificación de la actividad pedagógica del Estado, resultados industriales reales, inesperados en el momento de la fundación del Conservatorio madrileño. Explicando la necesidad del Establecimiento, en febrero de 1855, escribe nada modestamente:

“La Zarzuela u Ópera Cómica Española nuevo género nacional que con tanta aceptación ha sido recibido del público, que llegará a dar gloria a nuestra Patria, y que abriendo una carrera lucrativa a nuestros artistas constituye una gran industria, en la que un considerable número de familias ganan diariamente su subsistencia y aseguran su porvenir, fue planteada por D. Rafael Hernando, alumno del Conservatorio. Además de Hernando, cuyas composiciones han sido bien recibidas del público, Asenjo Barbieri que empezó a escribir inmediatamente en este género, y que es uno de los que con más

⁸⁴⁰ “Reglamento interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1891, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 25.

⁸⁴¹ “Breve relación que presentan los maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los señores Diputados de la Nación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1891, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 156.

provecho del arte y mayor aceptación del público enriquecen el repertorio de la Zarzuela, ha hecho también su educación artística en el Conservatorio.”⁸⁴²

Y en el mismo documento hace catálogo de cantantes de zarzuela, actores instrumentistas e impresores que, formados en el centro, viven y producen en la industria creada. Años más tarde, mantiene la misma argumentación, desarrollándola. El Conservatorio, tras las turbulencias que siguen a la muerte de Fernando VII:

“Se reorganiza asaz modestamente; pero no obstante su existencia continuamente combatida y dificultosa, va derramando su influencia civilizadora y artística, y surge de ella la creación de la Zarzuela. El progreso rápido de este espectáculo nacional, desarrolla una considerable industria; atiende a ella, a pesar de no estar prevenido, proporcionando elementos de vida que responden a las necesidades del día. Estas necesidades nuevas y nuevos artistas que en él tiene ingreso lo rejuvenecen, y a fuerza de estudios continuos, de vencer dificultades, llega el día de la instalación de los Concursos, y abre sus puertas al público presentando una escuela organizada..Estas exposiciones públicas y anuales fijan la atención general, y el Gobierno le dispensa mayor protección. La necesidad de su existencia se hace incuestionable, porque importantes industrias le piden elementos de vida.”⁸⁴³

Conforme avanza el siglo XIX y nos adentramos en el XX, van desapareciendo los razonamientos industriales de los escritos de apología de la educación musical estatal. Profundas variaciones en la sociedad musical y en la misma idea del arte provocan que exista cierta repugnancia en mezclar los asuntos musicales con el dinero. No obstante, aunque ya no se vea a los centros de educación musical como factorías industriales produciendo obras para el consumo artístico, era evidente la dependencia práctica del mundo musical, de conciertos, de ellos. Así, como afirma Zubialde en sentido crítico ya en 1916, en España:

“...decir orquesta, por lo menos madrileña, y decir Conservatorio, es la misma cosa. La socorrida comparación del vivero se viene a las mientes enseguida, y con ella la necesidad de sanear y abonar este terreno para hacerle apto a nuevos cultivos.”⁸⁴⁴

⁸⁴² HERNANDO, R. (1855): *Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, leg. 10-21.

⁸⁴³ HERNANDO, R. (1861): *Memoria sobre la Organización del Real Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, leg. 13-73.

⁸⁴⁴ ZUBIALDE, I. de (1916): “Las orquestas españolas y la enseñanza del Conservatorio”, *Revista Musical Hispano-americana*, época III, año VIII, núm. XI, noviembre 1916, p. 2-3.

Beneficencia y rentabilidad social

Dejando a un lado cuestiones industriales y de autonomía económica, en la literatura educativo-musical se justifica la presencia estatal desde otros razonamientos económicos y sociales. La educación musical puede proporcionar el sustento a muchos individuos de escasa fortuna y, en consecuencia, volviendo así a los orígenes más remotos de la razón de ser de los Conservatorios, es una magnífica manera de ayudar a los necesitados. Así lo ve Hilarión Eslava al proponer la creación en provincias de escuelas musicales, sucursales del Conservatorio.

“Muchos jóvenes pobres, dotados de bellas disposiciones para el arte, que sin estas escuelas vivirían sumidos en la miseria, podrían recibir una educación artística que les proporcionase su bienestar, y bendecirían a la nación, y a la corporación protectora que les había dispensado tan grande beneficio.”⁸⁴⁵

Una derivación posterior de estos planeamientos se encuentra en la traslación del grupo humano marginal beneficiado por la acción redentora de la educación musical y sus posibilidades profesionales: de los marginados económicamente, los pobres, a un colectivo marginado socialmente, las mujeres. De este modo, la educación musical proporciona a la mujer la ocasión de huir de su dependencia social.

“Además del importantísimo concurso que por este medio prestaría en general la mujer al arte bello y nobilísimo, ésta contribuiría, aun sin saberlo, a su emancipación; pues poniéndose en disposición de atender por sí misma a las más perentorias necesidades con el fruto de su trabajo, podría desde luego sacudirse la tutela del hombre.”⁸⁴⁶

Redimidos por la música de su origen social, los beneficiarios de la formación musical, ya músicos, pueden aspirar a puestos de alta consideración social o, al menos, a la honrada subsistencia como profesor a domicilio, ese “mueble de lujo”⁸⁴⁷ con que las familias de la buena sociedad quieren ornar sus salones y la juventud de sus vástagos.

Cuando, como ocurrió hasta las últimas décadas del siglo XIX, se ponía en cuestión la existencia del Conservatorio de Madrid, se solía recurrir a presentar en memorias e informes la extraordinaria rentabilidad del centro. Las cuentas que se hacían

⁸⁴⁵ ESLAVA, H. (1855): “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm.3, 18 fe febrero de 1855, p. 17-19.

⁸⁴⁶ VARELA SILVARI (1881): “La educación musical del bello sexo”, *La Correspondencia Musical*, año 1, núm. 29, 20 de julio de 1881, p. 1-2.

⁸⁴⁷ GINER, S. (1896): “El profesor a domicilio”, *Ilustración Musical Hispanoamericana*, año IX, núm. 201, 30 mayo 1896, p. 75-76.

era algo engañosas: del lado del debe se anotaban los presupuestos gastados en el mantenimiento del centro capitalino, del lado del haber, un cálculo de los ingresos obtenidos por los antiguos alumnos en su ejercicio profesional. En realidad, no se trataba de rentabilidad del establecimiento para el Estado, sino de una difusa rentabilidad social o nacional⁸⁴⁸.

El primer documento de este tipo, bien que redactado precipitadamente, fue la Relación que elevaron a las Cortes los profesores del Conservatorio en 1841. En el desarrollo del texto leemos razones que ya nos suenan:

“Las utilidades que reporta a la Nación el Conservatorio de Música y Declamación, son las siguientes: más de 100 jóvenes se hallan ya disfrutando de las beneficios que les proporcionó la enseñanza de este Establecimiento; viven, mantienen sus familias y cubren sus atenciones con los recursos que el arte les proporciona; pues mucho mayor es el número que se halla en la actualidad próximo a salir: y bien, ¿el dar carrera a un crecido número de jóvenes de ambos sexos que por éste medio adquieren una profesión y llegan a disfrutar una suerte cual no se podía esperar, atendiendo su escasa fortuna, no es un beneficio conocido?”⁸⁴⁹

En marzo de 1866, se publicó, siendo director del centro el escritor y político Adelardo López de Ayala, “un estado de lo que se calculaba que en aquella fecha ganaban anualmente los alumnos del mismo Establecimiento en el ejercicio de su profesión, y que ascendía a la enorme suma de 7.292.000 reales, ¿podrá decirse que es exagerado el beneficio incalculable que reporta esta institución y la indispensable necesidad de continuar aún con más ahínco, si fuera posible, este elemento en la enseñanza?”⁸⁵⁰.

Música, lujo, cambio social y Estado

Desde el siglo XVIII, con la política borbónica de fomento de las artes e industrias nacionales, existía en España una tradición de intervención estatal en el

⁸⁴⁸ Suponiendo que lo que no ingresase un alumno del Conservatorio iba a ser ingresado por un extranjero.

⁸⁴⁹ “Breve relación que presentan los maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los señores Diputados de la Nación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, 1891, Imprenta de José M. Ducazcal, p. 156.

⁸⁵⁰ Acta de 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, libro 2º, años 1836-1868, archivo del RCSMM.

desarrollo de ciertas actividades económicas que no hubiesen podido desarrollarse sin la tutela del Gobierno. Las reales fábricas, ejemplo más evidentes de esta tendencia, estuvieron dedicadas a la producción de artículos de lujo. El Estado se convierte así en activo protector de las artes, entendidas éstas en su más amplio sentido, y en un motor fundamental para fomentar la industria nacional.

Podemos interpretar que, en la fundación fernandina del Conservatorio de María Cristina, hay aún un evidente recuerdo de este tipo de pensamiento absolutista ilustrado: la música es un objeto de lujo que se consume abundantemente en la sociedad española⁸⁵¹ y que hay que tratar de producirlo en nuestro suelo.

Pero independientemente de las bases ideológicas de la fundación madrileña, la sociedad en la que se establece el Conservatorio está en un proceso de radical transformación de todos sus parámetros: trabajosamente se abre paso la sociedad burguesa, con su sistema de valores distintos de los del Antiguo Régimen y con unas ideas sobre el arte y la música completamente diferentes. El arte musical vive un doble proceso de popularización⁸⁵² y mercantilización que cambiará definitivamente el papel que ha de jugar en la sociedad. A partir de entonces, la música será un producto plenamente introducido en el engranaje de la sociedad capitalista, con sus estructuras bien perfiladas de producción y consumo y sus nuevos intermediarios como son editores, concertistas y profesores.

Aunque posteriormente, con la sublimación de la idea del arte se retire la literatura soezmente economicista que proliferó casi todo el siglo XIX y que, de manera indudable, la transformación social que condujo a la sociedad de masas rehizo la relación de la música llamada culta y el mercado, el arte musical vive en la sociedad contemporánea indisolublemente unido a las estructuras del capitalismo.

Es por eso que afirmamos que, vista la literatura educativo-musical del periodo estudiado, las razones de índole económica son una de las claves para entender la intervención del Estado en la formación del músico en la España contemporánea. Razón como todas las que veamos a lo largo del trabajo, ni única ni siquiera constante en su peso, pero siempre presente.

⁸⁵¹ Vivimos en plena ola de furor rossiniano y triunfo popular del espectáculo operístico.

⁸⁵² Difusión de los estudios musicales, introducción del piano en los salones de la pequeña burguesía, proliferación de las asociaciones musicales privadas.....

RECAPITULACIÓN

III.1. Música y Economía

La Música tiene, además de su valor puramente estético, un significado social. A través de éste, adquiere, especialmente en la sociedad capitalista, un valor de cambio y se inserta directamente en las estructuras económicas del mercado. Los gobiernos, preocupados por el desarrollo material de las sociedades que dirigen, fomentan las diferentes ramas de la industria: la producción musical es una parte de ella y el Estado acabará apoyando iniciativas económicas en este terreno.

Para los hombres públicos del siglo XIX, educados en las doctrinas políticas y económicas del liberalismo, el papel del Estado con respecto a las artes era muy delicado. Conscientes de la necesidad de su protección en tanto que industria del lujo, quieren limitar su intervención al terreno que quedase fuera de las actividades de la sociedad civil. Sin salirse de la ortodoxia liberal, era posible defender que la administración pública tenía que hacer, por el futuro del arte musical, lo que no estaba al alcance de los particulares: el mantenimiento de las instituciones de formación de artistas, la educación profesional musical. Cualquier otra intervención de mecenazgo, que falseaba el mercado artístico, debía proscribirse.

Para justificar la inversión de parte de los caudales públicos en el sostenimiento de las estructuras de formación musical estatal, se utilizaron tres argumentos fundamentales:

1) Fomento de la industria nacional: para lograr una producción musical que hiciese innecesaria la importación de músicos y músicas del extranjero. Con el tiempo, se esperaba que los artistas españoles fuesen fuente de ingresos internacionales para el país. Posteriormente, se hizo hincapié en la capacidad del Conservatorio de Madrid para generar una industria propia, la zarzuela.

2) Rentabilidad de las inversiones: comparando los gastos del Estado con los ingresos de la actividad profesional de los alumnos, las cuentas salían muy favorables al sistema público; aunque, en realidad, la Hacienda Pública no recibía nada de ello.

3) Beneficio social: la educación musical era un medio eficaz de ayuda a sectores de la sociedad desfavorecidos. Los desheredados de la fortuna, para los que, recordemos, los primeros conservatorios italianos fueron creados, o las mujeres,

marginadas socialmente, encontrarían en las aulas de los Conservatorio una vía derecha para su redención social.

Ya en el siglo XVII, los monarcas apoyaron directamente la industria nacional, en particular la del lujo, con la fundación de diversas fábricas propiedad del Estado. Puede interpretarse que la creación del Conservatorio de María Cristina en 1830 fue el último ejemplo de esta política. En todo caso, el doble proceso de popularización y mercantilización que vive la Música en el siglo XIX, la hacen convertirse, más que nunca, en un producto, inserto en las estructuras del mercado. Si la sublimación de la idea del arte, a finales del XIX y principios del XX, hará desaparecer de los discursos de defensa de la educación musical estatal todas las referencias mercantiles, la realidad económica sigue siendo un elemento fundamental subyacente. En conclusión, podemos afirmar que la importancia económica del hecho musical en las sociedades capitalistas y las ideas que, a este respecto, circulaban son razones que explican la intervención del Estado en la formación del músico. La transmisión del saber musical es responsable de la producción de mercancías musicales (composiciones, intérpretes, profesores...) y, al mismo tiempo, de la creación del público consumidor. En ella se cierra y fortalece el círculo económico de la música.

III.2. MÚSICA Y CIVILIZACIÓN

Honolulu 30 de agosto

Ilustrísimo Sr. maestro Verdi:

El sublime arte italiano inspira admiración en todas las partes del mundo, y especialmente vuestra divina música, la cual despierta un armonioso y exquisito eco, donde quiera que es ejecutada.

Tanto yo como mi amada reina experimentamos un sentimiento de alegría, cuando escuchamos los acordes de nuestra banda militar que toca alguna de vuestras obras en el jardín de nuestro palacio real a la sombra de los mangos y de los tamarindos.

Dignaos, querido maestro Verdi, contarme, así como a mi graciosísima esposa, entre los numerosos admiradores de vuestro prodigioso genio musical, aunque hayamos nacido y vivamos en los trópicos y tan lejanos de vuestra encantadora y clásica Italia, cuna de las artes, de la civilización y de la ciencia.(...)

¡Que Dios os bendiga!

KALA-KAUA, REX

“Una carta dirigida al Maestro Verdi”, *La Correspondencia Musical*, año 1, núm. 7, 18 de febrero de 1881, p. 5

El siglo XIX, concebido ampliamente hasta el trauma de la Primera Guerra Mundial, es un periodo caracterizado por la expansión política, territorial y cultural de la civilización europea. Desde un pequeño territorio del planeta se construyeron y administraron inmensos imperios coloniales con dimensiones universales. Causa y consecuencia de este fenómeno fue la creencia en la superioridad cultural y racial de los habitantes del Viejo Continente: por ello, se pensó firmemente que su destino era el de dominar y civilizar el mundo.

Pero, no todas las regiones ni países de Europa pudieron participar en esta euforizante experiencia colonial. En el caso de España, las circunstancias político-sociales y económicas del XIX provocaron que su recorrido histórico fuese, en muchos sentidos, inverso al de las potencias descollantes en el panorama europeo.

“...cuando en mayo de 1808 se inició la guerra de la Independencia, España no era ya la gran potencia imperial del Viejo Continente como lo había sido durante el

siglo XVI. Sin embargo, seguía teniendo una presencia notable en la esfera internacional, derivada de la importancia de sus colonias. (...) En un lapso temporal de tres decenios, la situación experimentó una completa alteración. De ser un poder europeo, modesto pero significativo, pasó a ser un Estado irrelevante dentro de la organización internacional resultante del Congreso de Viena de 1815.”⁸⁵³

Pero no se trataba sólo de insatisfacciones en asuntos de política exterior, si la Independencia de la América española pudiera considerarse como tal, sino que las vicisitudes de la realidad política interna habían de agravar la situación, la sensación de retraso, con respecto a los países más avanzados. Para los españoles con conciencia histórica de la evolución ideológica del mundo, las dificultades con que se encontró la Revolución Liberal, representada por la Constitución de 1812, con la feroz resistencia del Absolutismo, animaban la idea, no del todo justificada, del fracaso del proyecto nacional modernizador.

“El proceso modernizador iba lento, en comparación con Inglaterra, Francia o Alemania; pero no era, en absoluto, un fracaso. Se vivía, sin embargo, una sensación generalizada de frustración, porque las elites españolas, mirándose en el espejo de las grandes potencias europeas, no veían en su país sino estancamiento e inferioridad (...) nadie aceptaba poner a España a los niveles de Bélgica, Polonia o Rumania que, sin embargo, serían quizás Estados de similar peso internacional a lo largo del siglo.”⁸⁵⁴

Como origen y consecuencia de todo, la impotencia de un Estado, agotado por los largos años de contiendas militares, no hacía sino empeorar la situación. Refiriéndose al periodo 1808-1840, Fusi afirma:

“El fracaso económico y financiero del absolutismo equivalió a una verdadera bancarrota del Estado. España careció de un aparato estatal mínimamente eficaz hasta mediados del XIX. En el ámbito internacional, quedó relegada a nación modesta y potencia de segundo orden.”⁸⁵⁵

Estas circunstancias de orden político y administrativo trajeron consigo consecuencias de tipo cultural y psicológico. Relacionadas como estaban en las mentes europeas de entonces, la expansión y poder de una Nación con el vigor racial de su

⁸⁵³ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): *España: el desafío de la modernidad (1808-1996)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 88-89.

⁸⁵⁴ ÁLVAREZ-JUNCO, J. (2001): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, p. 500-501.

⁸⁵⁵ FUSI, J. P. y PALAFOX, J. (1997): ob. cit., p. 26.

población, de la realidad española se podían deducir fácilmente conclusiones desalentadoras. Como explica Álvarez-Junco:

“España pasó a ser el ejemplo más elocuente de la decadencia de las razas latinas –como Rusia o Turquía, aquellas dudosamente europeas con las que los españoles no querían oírse comparar, lo eran de las eslavas y las árabes-, en relación con las anglo-germanas de la Europa nórdica y protestante.”⁸⁵⁶

Para agravar la situación, la abundante literatura generada por los escritores románticos extranjeros⁸⁵⁷, apasionados por recorrer España en el XIX, daba una imagen del país muy alejada de las pautas propias de la civilización occidental.

“... en esa distribución de caracteres nacionales que hacía el romanticismo, España había quedado etiquetada como la representación del “exotismo” europeo; o, para ser más precisos, del “orientalismo”. (...) Puesto en términos positivos, orientalismo podría traducirse como belleza, melancolía, ruinas, honor caballeresco, hedonismo o pasiones intensas; pero políticamente, y como comprendían bien los destinatarios de tanto elogio, significaba quedar relegados a la decadencia, e incluso a la barbarie.”⁸⁵⁸

Todos estos indicios habían de conducir a la formulación de graves cuestiones: ¿en qué medida pertenecía España a la triunfante Europa que irradiaba su modelo vital a todo el mundo? ¿era, en realidad, España un país civilizado? Con la presencia subterránea de estas inquietantes preguntas acerca de la identidad cultural española, de su participación o exclusión en la civilización que dominaba el mundo, no es de extrañar que apareciese frecuentemente en el debate cultural español de la edad contemporánea la preocupación por europeizar, civilizar, integrar la realidad y cultura españolas en el universo intelectual occidental al que se creía pertenecer por derecho propio.

En este orden de cosas, la música, arte civilizadora por excelencia, había de jugar un papel importante: alrededor del arte musical circulaban un conjunto de ideas educativas, psicológicas y sociales que, planteada la cuestión sobre la pertenencia de España a la civilización occidental, habían de ser fundamentales. Repasaremos en este capítulo, las informaciones que a este respecto aparecían en las publicaciones musicales decimonónicas españolas. Ellas nos dibujarán un cuadro más completo de la visión

⁸⁵⁶ ÁLVAREZ-JUNCO, J. (2001): ob. cit. , p. 504.

⁸⁵⁷ Dumas, Mérimée, Hugo, Irving, Ford, Gautier...

⁸⁵⁸ ÁLVAREZ-JUNCO, J. (2001): ob. cit. , p. 200.

sobre la música que contribuyó a impulsar la intervención estatal en educación musical, afirmando así la pertenencia de España a la cultura occidental.

Música, civilización y progreso

En la tradición occidental, se había venido considerando a la música como un elemento civilizador fundamental. Para encontrar el origen de esta idea, debemos remontarnos al pensamiento que formularon los pensadores griegos. Como afirma Jaeger, para los habitantes de la Grecia clásica:

“La palabra y el sonido, el ritmo y la armonía, en la medida en que actúan mediante la palabra y el sonido o mediante ambos, son las únicas fuerzas formadoras del alma”.⁸⁵⁹

Por ello, la *paideia*, el ideal educativo y humano griego, no había considerado tradicionalmente a la música como una materia más dentro del currículo de enseñanza, sino como el centro mismo de la formación del ciudadano. Derivada del sistema de educación del caballero homérico y justificada por los razonamientos matemáticos y cosmológicos que aportan los pitagóricos, la música era considerada como un pilar fundamental en la formación física, emocional y social del ser humano. En tanto que la música compartía la misma naturaleza que el alma y el universo, la armonía fundamental en toda la creación y en el ser humano, se relacionaba estrechamente con ella influyéndola directamente.

Así, al evocar Platón en su *República* la educación de los tiempos antiguos que añoraba, decía que ésta abarcaba un doble aspecto: “la gimnasia para el cuerpo y la música para el alma.”⁸⁶⁰

“ Dentro de la filosofía platónica, la música, por influencia de los pitagóricos y, sobre todo, de Damón, se convierte en la clave de la educación del hombre como ciudadano, porque ella produce un efecto moralizador y armonizador del carácter, que es indispensable para la convivencia en la ciudad”.⁸⁶¹ El autor de *El Banquete* creía que la música trascendía su influencia personal y cósmica, incidiendo directamente sobre la

⁸⁵⁹ JAEGER, W. (1996): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 15.

⁸⁶⁰ MARROU, H. (1985): *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal, p. 64.

⁸⁶¹ GARCÍA CASTILLO, P. (1997): “Música y educación en Platón”, en *Música y educación*, X, 3, núm. 31, octubre, p. 29.

sociedad y su organización. De este modo, el pensamiento griego aportó la creencia de la capacidad musical para influir en el cosmos, el hombre y la vida social.

Estas ideas clásicas se alojaron en el núcleo del pensamiento occidental y eran repetidas bastante exactamente en la literatura musical española decimonónica. De este modo, a finales del siglo XIX, un lector interesado por la música podía encontrar, en la literatura periódica especializada, razonamientos con claras raíces clásicas:

“No sin razón era considerada la música por los antiguos como la ciencia del orden y de la armonía, como reguladora de las artes y de las costumbres.

Las sensaciones que produce alejan al hombre de los afectos bajos y le transportan a más serenas regiones. Penetrado por el encanto que origina la ejecución de una buena obra musical, el espíritu da tregua a sus preocupaciones y a sus cálculos, calma su actividad y descansa en una especie de voluptuoso arrobamiento.

La música obra más directamente sobre el alma que todas las demás artes, que la pintura, la escultura y hasta la misma poesía.(...) El que permanece indiferente a los encantos de la música es sin disputa un ser incompleto.”⁸⁶²

Pero la exaltación de las virtudes civilizadoras musicales solía finalizar con una exclamación quejosa por la realidad española que ignoraba sus beneficios, acusación indirecta a la ignorancia en que en el país vivían las fuerzas civilizadoras:

“... la música siempre es digna de formar parte de la educación de los niños. Así es considerada en algunas naciones extranjeras; pero en España, ¿sabe Dios cuándo veremos planteada tan trascendental y provechosa reforma!”⁸⁶³

Junto con estas ideas tan veteranas en el pensamiento occidental, coexistían principios más modernos. El concepto fundamental del XIX, y de toda la modernidad, quizás sea el del progreso, que se aplicó a asuntos artísticos y musicales inmediatamente. Como en el campo de las ciencias positivas y experimentales, en el arte musical se sucedían descubrimientos y nuevos estilos que mejoraban lo existente en una interrumpida ascensión hacia la excelencia. Para los publicistas musicales de la época, el fomento de la educación musical en España la pondría a tono con el progreso de la Música, con su actualidad europea más evolucionada.

En un temprano artículo de 1842, Soriano Fuertes expresa ya muy claramente la idea de progreso artístico, al trazar un bosquejo de la historia reciente de la música:

⁸⁶² “La Enseñanza de la Música”, *La Correspondencia Musical*, año 1, núm. 4, 26 de enero de 1881, p. 1-2.

⁸⁶³ *Ibidem*.

“Los trabajos y métodos de enseñanza formados por aquella sociedad⁸⁶⁴, y las doctrinas amplias y razonadas de esta parte del tesoro de las ciencias, ordenado todo según los adelantos que adquirió la música en el transcurso del siglo XVIII, con las producciones del feliz ingenio, imaginación fecunda, y gusto delicado de Haydn, Mozart, Gluck y otros, fijan época luminosa para la ciencia armónica, que debe señalar el origen de un nuevo periodo y de grande esplendor para los progresos de la música. Efectivamente, así ha sucedido, porque desde entonces ha ido haciendo la música los progresos tan rápidos y agigantados, y ha subido a una altura tan elevada, que con alguna razón debemos temer su descenso...”⁸⁶⁵

Con la base ideológica heredada de los clásicos y la nueva idea del progreso continuo de las artes y las ciencias, Lesén Moreno desarrolla, en una larga serie de artículos publicada por *La Iberia Musical* en el año 1844, el tema del poder social y de la influencia moral de la música, con indudables resonancias platónicas. Partiendo del supuesto de la existencia de una música moralmente aceptable y otra deleznable y trasluciendo los principios ideológicos del romanticismo más conservador, afirma:

“... supongamos un pueblo cuya clase ilustrada comprende la buena música, la busca y hace de ella una parte esencial de la educación de la juventud, y una ocupación seria en la edad madura, porque encuentra en ella la satisfacción no de una necesidad de los sentidos, sino del corazón y del espíritu; supongamos todo eso, y preguntemos a nuestros lectores si no piensan que el arte, colocado en tales condiciones ejercerá una influencia eminentemente saludable en el desarrollo moral, y por consecuencia en la dicha de la sociedad, y si no ven en tal estado de cosas, medios nuevos, eficaces y ciertos, muy necesarios hoy para despertar los instintos virtuosos, entre el pueblo, mantener en él costumbres morales, y nobles inspiraciones, y neutralizar al menos una parte de las disolventes cuya acción favorecida por tantas causas amenazan destruir un día los cimientos de nuestro edificio social.”⁸⁶⁶

Para el autor, el arte sonoro puede obrar en cinco campos de influencia personal y social complementarios, que ponen el acento sobre los aspectos comunitarios de la música, tejiendo una tupida red de relaciones familiares, sociales, nacionales y trascendentes:

⁸⁶⁴ Se refiere al Conservatorio de París.

⁸⁶⁵ SORIANO FUERTES, I. (1842): “Orígenes de la música y sus épocas principales”, en *La Iberia Musical*, año I, 1842, núm. 1, Madrid, 4 de septiembre, p. 1-4.

⁸⁶⁶ LESEN Y MORENO, J. (1844): “Poder social de la música e influencia moral de la música. IX.”, en *La Iberia Musical y Literaria*, año III, núm. 54, Madrid, 7 de julio, p. 214.

1°.- Inteligencia: “y por consecuencia en las ideas del pueblo sensato que ella haga una parte esencial de la educación”⁸⁶⁷.

2°.- Fiestas públicas: provocando sentimientos de nacionalidad y racionalidad.

3°.- Culto: y por consecuencia, en los sentimientos religiosos.

4°.- Vida familiar: con el desarrollo moral de todas las clases sociales.

5°.- Relaciones sociales: “en las relaciones mutuas del rico con el pobre, y del hombre de mundo con el del pueblo”⁸⁶⁸.

En el capítulo final de la serie, Lesén Moreno nos revela otra clave de interpretación de sus ideas, tópicos del pensamiento musical de su tiempo. El reforzamiento de las teorías románticas sobre la realidad y el mundo conlleva necesariamente un revalorización de los elementos sentimentales, emotivos, frente al imperio de la racionalidad y la ciencia: un romanticismo confesional y conservador se asoma tras las líneas del ensayo.

“Ahora pedimos a los hombres que desciendan al fondo de su conciencia y nos digan si no les falta alguna cosa, que en la vida positiva, ni la ciencia misma pueden darles. ¡La ciencia!, ella ha empolvado nuestro pensamiento más bien que le ha enriquecido y fortalecido; porque enmudeciendo a fuerza de lógica y verdades relativas nuestro sentido íntimo, nos ha hecho inaccesibles a las verdades absolutas que él sólo puede concebir y reconocer, es decir; ¡ay! que todas las ilusiones de la juventud nos han abandonado. ¿Cuál es el resultado de este inmenso ruido de palabras, de estos prodigiosos esfuerzos de la inteligencia, de que ha sido teatro el mundo civilizado desde el renacimiento de las letras? Confusión, discordia y guerra en la sociedad, duda, inquietud y desesperación en los individuos: el reinado progresivo absoluto del egoísmo, la dominación progresiva, completa del hombre animal, sobre el hombre pensador.

(....) Pues bien, lo decimos atrevidamente, la música ese arte divino, don precioso del cielo, la música nos dará lo que nos falta, colmará es vacío espantoso que se abre a nuestros pies; nos hablará en su lenguaje misterioso, en la infinidad de Dios: evocará las imágenes consoladoras, sueños dorados, mil pensamientos de amor, de gloria, de grandeza; nos transportará lejos de las realidades terrestres, a una región de brillantes nubes, y allí despertando nuestro sentido íntimo nos hará entrever la solución

⁸⁶⁷ Ibidem.

⁸⁶⁸ Ibidem.

del problema de la vida, la palabra de este enigma que la ciencia humana se esfuerza en vano por adivinar.”⁸⁶⁹

La música es así, para el romántico, el arte supremo, la solución no sólo para los problemas sociales o personales sino la respuesta a las mayores preguntas del ser humano angustiado. El XIX eleva al arte sonoro a la consideración filosófica y estética más elevada, al primer puesto entre las artes, a la primacía entre los bienes del espíritu.

Universalidad de la música: la pasión musical de los salvajes

Uno de los pensamientos más arraigados en las mentes occidentales era el de la universalidad de sus gustos estéticos y musicales: los frutos culturales de la civilización superior no sólo eran de mayor calidad sino que provocaban una reacción benéfica y redentora entre los pueblos salvajes que tenían la oportunidad de disfrutarlos. La música era así un elemento civilizador de primer orden en el camino hacia formas de vida más evolucionadas.

Fechado en Orán el 30 de agosto de 1842, se publicó en los medios musicales españoles un artículo magnífico sobre la propagación de la cultura europea, en este caso francesa, en Argel. Merece la pena reproducir el párrafo que describe las transformaciones sociales de la colonia, perfecto ejemplo de ideología colonial, del modo en el que la civilización superior se abría paso entre el caos de la ignorancia y el atraso.

“La influencia francesa se ha dejado sentir en las diversas posesiones que dominan sus tropas en Argel, operando una completa metamorfosis en dichas posesiones. En el corto periodo que llevan de dominación, todo presenta un nuevo aspecto, todo se ha transformado como por arte mágico, y hasta los objetos más insignificantes han cambiado de faz a la vista del curioso observador. Las artes, las costumbres, y la civilización francesa dominan poderosamente en esta nueva colonia; las artes y la civilización, repetimos, contribuirán a establecer la paz, borrando hasta el último vestigio de su antigua barbarie, mejor que con la fuerza de las armas. Donde antes se veía una mezquita, hoy se encuentra una iglesia católica; la que era habitación de un musulmán, se ve transformada en una elegante casa de construcción europea (...).

⁸⁶⁹ LESEN Y MORENO, J. (1844): “Poder social de la música e influencia moral de la música. Conclusión.”, en *La Iberia Musical y Literaria*, año III, núm. 58, Madrid, 24 de julio , p. 230.

Los progresos (...) han influido notablemente en las costumbres, las cuales pierden de día en día el aspecto salvaje, al cual estaban connaturalizados estos habitantes desde su nacimiento, y da gusto el ver a los árabes vestirse a la europea, con el mismo lujo y elegancia que puede hacerlo un parisién. El idioma francés se ha generalizado de una manera extraordinaria; los actos civiles y judiciales se actúan en francés, con perjuicio de la lengua árabe que va decayendo. Gracias a este cambio, circula toda clase de libros, se fundan bibliotecas, los teatros se aumentan, y bien pronto veremos ejecutar los dramas de Victor Hugo y Dumas, y los *vaudevilles* de Scribe con tanta popularidad en estos estados bárbaros, como la que han obtenido en París.”⁸⁷⁰

Pero el objetivo central del articulista es explicar el papel del arte musical, del arte musical europeo por supuesto, en la consecución de estas extraordinarias transformaciones. Para el autor, la música, “uno de los medios que contribuyen poderosamente a dar una idea del gusto con que los árabes adoptan las ideas civilizadoras”⁸⁷¹, contribuyó esencialmente a la reforma intelectual y moral de los colonos franceses en Argel y de su población indígena.

El autor describe, directa e ingenuamente, el proceso de colonización musical de la población indígena y anuncia la benéfica influencia que acarreará en el futuro: la asistencia de los árabes a los conciertos y reuniones musicales se convirtió en un furor filarmónico que les condujo a “formarse ideas nuevas y grandiosas de la civilización y cultura europea”⁸⁷², y, como consecuencia, fue naciendo en los árabes argelinos el deseo de instruirse en el arte músico. Además, la música es también inductora de otros bienes espirituales:

“Los árabes aman con pasión la armonía, y a pesar de la prevención con que miran el culto cristiano, al cual profesan gran aversión, se les ha visto más de una vez pararse delante de alguna iglesia cristiana, fuertemente conmovidos al oír los sonidos celestiales y místicos del órgano.”⁸⁷³

La consecuencia final del artículo está bien clara, no deja lugar a dudas:

“Todas las personas que han observado con alguna atención el carácter de los árabes, están de acuerdo en reconocer en ellos grande aptitud y disposiciones musicales, pudiendo asegurarse de que si los hombres dotados de conocimientos en el arte y

⁸⁷⁰ “La música en Argel”, en *La Iberia Musical*, año I, núm. 3, Madrid, 17 de septiembre de 1842, p. 20-22.

⁸⁷¹ *Ibidem*.

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ *Ibidem*.

encargados especialmente de propagar los principios de éste, se encargasen de dirigir la propaganda filarmónica-argelina, en poco tiempo obtendrían grandes y hermosos resultados, haciendo un gran servicio al progreso de la civilización y de las costumbres.”⁸⁷⁴

La potencia civilizadora universal del arte musical es una verdad que no admite discusión e, incluso en condiciones de barbarie como las que se supone a los norteafricanos, puede ejercer sus encantos, su beneficio mágico.

Poderes mágicos de la música: animales y alienados

Así las cosas, la capacidad de influencia moral y educativa de la música no conoce límites. Junto a la influencia a las poblaciones extra-europeas sin civilizar, sus poderes manipuladores llegaban incluso al reino animal. No era raro leer, en 1882 y en publicaciones prestigiosas, afirmaciones como ésta, de amplia tradición literaria:

“La araña es también filarmónica: no bien ha oído el sonido de un instrumento, de un piano sobre todo, se aproxima tanto como es posible a la persona que toca, y todos sus movimientos indican el placer que experimenta.”⁸⁷⁵

Sin embargo, no podemos ocultar que el positivismo científico de aquellos años había de ironizar con esta clase de teorías. Un artículo algo posterior, discutiendo sobre los sentimientos musicales de los arácnidos, declaraba:

“Gretry, en su ensayo sobre la música, dice que tiene grande influencia sobre las arañas. Queremos creerlo, aunque el estilo inmemorial con que se limpian los techos sea servirse de un palo largo para derribar aquellos insectos, y no de una cavatina, ni de un violín. (...) En otro tiempo la música tenía el infalible poder de aplacar a los animales, aun los más feroces; pues ensayad hoy día si podéis calmar a un acreedor cantándole un aria cualquiera.”⁸⁷⁶

Menos divertido resulta el relato de la utilización de la música en instituciones psiquiátricas francesas, en todo caso, revelador de la confianza en los poderes, casi mágicos, atribuidos al arte musical.

⁸⁷⁴ Ibidem.

⁸⁷⁵ J. E. (1882): “Sentimiento musical de los animales”, en *La Correspondencia Musical*, año 2, núm. 90, 20 de septiembre, p. 4.

⁸⁷⁶ “Poder de la música”, en *La Correspondencia Musical*, año VI, núm. 265, 28 de enero de 1886, p. 4-5.

“Durante la velada del primero de julio se ha celebrado un gran concierto en el hospicio de Bicetre. Los locos que moran en este asilo de dolor, estaban, por decirlo así transfigurados.

En su alterado rostro había reaparecido la calma, y la reunión en conjunto, ofrecía el mismo carácter de gravedad que si hubiese sido constituida por gente cuerda y dotadas de gran dosis de sentido común.

Unos quinientos locos, epilépticos o idiotas, habían sido congregados en la sala del gimnasio, decorada con sumo gusto. En las primeras filas se hallaban los niños locos y detrás los enfermos adultos.

Por todo extremo era triste el aspecto de los niños con su mirada fija, su aire dolorido y sus pupilas enrojecidas.

Entre los locos adultos, notábanse también algunos tipos característicos: criaturas embrutecidas, con el cráneo deforme y repulsivo a la vista.(...)

La actitud de los espectadores no revelaba bajo ningún concepto su miserable estado, y el auditorio parecía hallarse en el pleno dominio de la razón y de la inteligencia.

Dos hombres y un niño presentaron los síntomas de la epilepsia, y fueron retirados del salón.(...)

Un banquete de cuarenta cubiertos puso término a la fiesta.

Sería de desear que se imitasen en todas las naciones esta clase de solemnidades artísticas, que tan felices resultados producen entre los alienados.”⁸⁷⁷

Era la música mucho más que un simple pasatiempo artístico: el filarmónico español curioso que seguía las revistas musicales del periodo, conocía artículos rigurosos en los que se describían los efectos renovadores que la música tenía para los salvajes, el bálsamo del arte musical en las mentes perturbadas, la capacidad musical para formar el alma de los jóvenes y los niños, incluso, la incidencia de los sonidos en bestias e insectos. Una raza enferma como la española, una nación que dudaba de su pertenencia al gran tronco civilizador europeo, ¿podía prescindir de un instrumento tan poderoso? ¿iba el Estado a ignorar por completo una herramienta tan potente de renovación y transformación social?

⁸⁷⁷ “Un concierto en una casa de locos”, en *La Correspondencia Musical*, año 1, núm. 28, 13 de julio de 1881, p. 3-4.

España, ¿país civilizado?

Vistas así las cosas, teniendo también presente la situación nada boyante de la música y de la educación musical en España, cabría plantearse, como lo hicieron los redactores de *La Iberia Musical* a poco de finalizar la primera guerra carlista, algunas preguntas y sugerir algunas respuestas:

“¿Quién no conocía la importancia del arte musical? ¿A quién podría ocultarse el abandono doloroso en que yacía una ciencia tan sublime? ¿A quién tendremos que recordar su alta y poderosa influencia en la mansedumbre y dulzura de las costumbres, y su inmediato influjo en la civilización de los pueblos? A nadie en verdad. La historia de la música es conocida por instinto. Acaso muchos ignoran, como poco a poco se humanizarían los hábitos rudos de los salvajes, pero todos comprenden que es posible: todos reconocen en ese arte celestial una magia oculta y dominadora, capaz de producir los más grandes resultados: todos suponen la armonía hija del cielo, la música, el lenguaje de los ángeles; nosotros no podemos dudar, su origen es divino. Sin embargo, en España apenas había algunos admiradores de la música y los entusiastas y apasionados veíanse reducidos a un círculo estrecho (...). La Italia, la Alemania y la Francia habían llegado a su más brillante apogeo, y la España con una lengua no menos dulce amorosa y flexible, con un cielo inspirador, y un suelo fecundo, y sus hijos dotados de ardientes y generosas pasiones, la España era casi la última de las naciones en la escala de los conocimientos musicales: la España que debía caminar a la cabeza de todas, pues sólo en su música religiosa poseía tesoros inagotables, tesoros que no se han explotado, y que acaso se desconocen por nuestros más profundos maestros, y que los extranjeros estiman y de los que se utilizan con honra de su país.”⁸⁷⁸

Dos décadas más tarde, en una España en plena transformación, Rafael Hernando traza nítidamente el programa que la profesión musical y específicamente, los docentes y responsables educativos debían realizar. El objetivo de los esfuerzos en pro de la música en la nación estaban claros:

“... lo que tenemos y debemos hacer para que, satisfaciendo las necesidades y justas aspiraciones del país, contribuyamos a que nuestra patria llegue a adquirir en el

⁸⁷⁸ “Los redactores de la *Iberia Musical*”, en *La Iberia Musical y Literaria*, año II, núm. 1, Madrid, 1 de enero de 1843, p. 1-3.

orden moral, como lo está efectuando en el material, el puesto que debe ocupar entre las naciones civilizadas.”⁸⁷⁹

Música, potencia civilizadora y garantía de civilización

En nuestra opinión, e independientemente del mayor o menor grado de explicitud con que el asunto se tratara, una de las claves que permite comprender las razones por las que el Estado español contemporáneo interviene en la formación de los músicos, en la educación musical profesional, estriba en la necesidad de afirmar la naturaleza intrínsecamente occidental de la cultura española. La música debía actuar como fuerza civilizadora de la realidad nacional al tiempo que el cultivo de las tradiciones musicales cultas europeas, que coexistían en la realidad hispánica que músicas extrañas y orientales que fascinaban a los viajeros, fortalecía los lazos espirituales de España con la Europa más culta, triunfante y avanzada.

Refiriéndose a la composición, habría de afirmar un Felipe Pedrell optimista, declarado padre del nacionalismo musical patrio y campeón de la defensa de la especificidad española, en una aparente contradicción con sus mismos principios:

“... en la actualidad ya se han dado casos de Música y músicos que *han hecho* Música española en París, aunque el público no hay visto tocar castañuelas ni gente vestida de torero, hay que esperar que de aquí a poco *rectifiquen* los buenos parisienses las fronteras de África (que hasta ahora empezaban punto por punto, en las vertientes de acá de los Pirineos), que averigüen que, afortunadamente, no todas las hosteleras de nuestro país son bizcas, que si tardamos tanto en *rehacernos* no será porque tomemos chocolate cuatro veces al día (...), que en materia de Música tenemos algo más que ese *drôle bolero* y aquellos instrumentos más *drôle* todavía, las famosas castañuelas ¡siempre las castañuelas!”⁸⁸⁰

España reclama que se la considere en el concierto musical europeo, para ello habrá de reformar gran parte de su estructura musical y, el Estado, deberá pergeñar un cierto sistema de educación musical que sea una compromiso entre la realidad y las aspiraciones nacionales.

⁸⁷⁹ HERNANDO, R. (1864): *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. G.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazal, p. 7.

⁸⁸⁰ PEDRELL, F. (1888): “La quincena musical”, Barcelona, en *Ilustración Musical Hispanoamericana*, año I, núm. 8, 15 de mayo, p. 57-58.

RECAPITULACIÓN

III.2. Música y Civilización

El siglo XIX fue la edad dorada del imperialismo europeo. Las naciones del Viejo Continente ocuparon grandes partes del globo, legitimadas por el convencimiento de la superioridad de su cultura y de su raza. Pero, no todos los países de Europa tomaron parte de esta expansión colonial: España, que había perdido un fabuloso imperio forjado en siglos anteriores, era consciente de su imposibilidad para participar en el grupo de naciones europeas poderosas. Las dudas sobre la salud de la sociedad española y su raza se plantearon muy seriamente. Además, los viajeros románticos que recorrían los caminos del país, la describían como una región exótica, más oriental que europea. ¿Pertenece España a la civilización occidental que dominaba el mundo?

La música, desde los pensadores griegos, se consideraba el arte civilizadora por excelencia. Al compartir un mismo principio de armonía, influía en el ser humano, la sociedad, la naturaleza y el universo entero. Estas ideas, de origen pitagórico, estaban incorporadas al pensamiento occidental y, con insistencia, reaparecen en la literatura musical decimonónica española. Por otra parte, derivado de un sistema de pensamiento mucho más moderno, se creía profundamente en el progreso del arte, en la superación constante de las experiencias estéticas anteriores, camino de la perfección.

Se pensaba también que la música de la civilización superior, la música europea, era universal. No sólo eso sino que, dotándola de un poder casi mágico, era un elemento fundamental en la redención de las poblaciones salvajes. Tan potente era su influencia benefactora que podía afectar incluso a los animales y a los alienados.

Así las cosas, España necesitaba del arte musical por dos razones fundamentales:

1) Afirmación de la naturaleza occidental de la cultura nacional: frente a las músicas exóticas que entusiasmaban a los turistas, debía existir en el país un cultivo de las tradiciones reconocidamente europeas, de prestigio.

2) Fuerza civilizadora del arte musical: la realidad nacional, enferma y problemática, debía contar para su perfeccionamiento, para su modernización y progreso, de la fuerza de la Música.

Dadas estas circunstancias, podemos afirmar que una de las razones por la que el Estado intervino en la formación del música fue para, en la medida de sus posibilidades,

reforzar los lazos de la nación con la civilización occidental triunfante: España debía contar, como los países europeos más avanzados, con un sistema educativo-musical que transmitiese la tradición musical europea culta, uno de sus frutos civilizadores más elevados, y que pusiese a la nación al día de sus progresos artísticos.

III.3. FORMACIÓN MUSICAL Y NACIÓN

Rompamos alguna vez esa cadena que con descrédito del nombre español nos arrastra tras el saber de naciones extranjeras, teniendo nosotros en nosotros mismos, si marchamos unidos, el saber y el genio, el entusiasmo y decisión para llegar a esa cumbre que tan radiante ha brillado alguna vez en el suelo español.

Mariano Soriano Fuertes, Sobre la enseñanza música, 1842

-¿Quieres que vayamos a la ópera, papá? Allí hay muy bonitas decoraciones y eso le gustará a mamá.

-Te diré, Pepita: la ópera no es híbrida, pero... ya sabes cuál es mi sistema económico; soy libre-cambista como gobierno, en mi entidad política Estado, pues ya sabes que todos formamos parte intrínseca del Estado, pero en cuanto particular, creo deber mío consumir productos nacionales; el arte es producto, y luego yo debo proteger el arte nacional, y en la ópera cantan en italiano.

-Y lo peor es que no se entiende,-observó la digna esposa.

Leopoldo Alas “Clarín”, AVECILLA, 1888

Para comprender el impulso y razones por las que el Estado en España, como en una u otra medida los demás Estados europeos, interviene en la trasmisión del saber musical, no se puede perder de vista el factor nacional o nacionalista. Esta clave, constante en el pensamiento educativo-musical del periodo estudiado, nos introduce en una conjunto de cuestiones y problemas que merecen que le dediquemos un capítulo aparte.

De las múltiples definiciones que se han propuesto del término nación, nos hemos de quedar con la de Álvarez Junco, heredera de una visión modernista o instrumentalista⁸⁸¹:

⁸⁸¹ Frente a los clásicos enfoques primordialistas, que aceptan como dato básico del concepto nacional la existencia de rasgos étnicos originarios, los enfoques modernistas o instrumentalistas, surgidos en el último cuarto del siglo XX (Gellner, Anderson, Hobsbawm, Weber...), ven en los fenómenos nacionales una creación artificial, movida por intereses políticos del estado y de determinadas elites culturales y económicas.

“... grupos humanos que creen compartir unas características culturales comunes –lengua, raza, historia, religión- y que, basándose en ellas, consideran legítimo poseer un poder político propio...”⁸⁸²

La nación que sirve de soporte a los movimientos nacionalistas se caracteriza por unos rasgos mínimos indispensables: la memoria de un pasado común, la existencia de unos lazos lingüísticos y culturales que facilitan la comunicación entre los connacionales y la conciencia de una igualdad básica entre los integrantes del grupo nacional, que se ven a sí mismos como miembros de una misma realidad social⁸⁸³.

Aunque el siglo de las naciones fue el XIX, el término nación se venía utilizando desde la Edad Media, con significados que variaron en el transcurso de los años. Sumariamente podemos decir que, en el Medioevo, nación era la denominación que se utilizaba para las diversas comunidades lingüísticas; en el Renacimiento, se añadieron a esos grupos, rasgos psicológicos colectivos; el Romanticismo convirtió a la nación en una manera diferenciada de entender el mundo y de expresarlo culturalmente, un *Volkgeist*; finalmente, los revolucionarios franceses, siguiendo una idea de Rousseau, le otorgaron además una “voluntad general”, un “yo común”.

En una conferencia dictada en la Sorbona en 1882, el filósofo y crítico de arte francés Ernest Renan introdujo la idea de “plebiscito permanente” para zanjar los problemas que presentaban los rasgos culturales como criterio de diferenciación nacional si apelaban exclusivamente a una imprecisa voluntad colectiva⁸⁸⁴. Esta justificación democrática del proceso nacional fue puesta en cuestión por Kedourie, en la segunda mitad del siglo XX, que desveló cómo ningún Estado permitiría que su realidad estuviese puesta en duda permanentemente por sus ciudadanos, desarrollando sistemas para lograr la adhesión de su población a unos determinados parámetros de identidad nacional⁸⁸⁵. El instrumento principal, según Kedourie, para la construcción de realidades nacionales era la educación y el problema nacional se convertía, así, en una cuestión educativa, con el Estado como principal agente educador o, en su ausencia, con elites culturales con aspiraciones políticas y dispuestas a constituirse en Estado y poder, en el empeño de “nacionalizar” a la población.

⁸⁸² ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, p. 11.

⁸⁸³ FOX, I. (1997): *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, p. 17.

⁸⁸⁴ RENAN, E. (1987): *¿Qué es una nación?*, Madrid, Alianza, p. 23.

⁸⁸⁵ KEDOURIE, E. (1960): *Nationalism*, Londres, Hutchinson, p. 34.

Las ideas de Kedourie han sido el origen de una nueva visión del fenómeno nacional y nacionalista, que pone el acento en la idea nacional como instrumento de poder y en la artificialidad de los rasgos culturales supuestamente naturales de cada comunidad nacional. Esta idea estrecha la relación entre nación y cultura, hasta el punto en que la primera define a la segunda, trabaja en su creación. Como, siguiendo esta línea de pensamiento, resumen Fox :

“...el nacionalismo impone *por voluntad* al pueblo, o nación, la identificación con una cultura común o compartida; ... esta cultura compartida *se construye* sobre una armazón de artefactos culturales o productos culturales como la historia, la literatura y el arte.”⁸⁸⁶

Este último aspecto, lo que Eric Hobsbawm, en 1983, denominó “invención de la tradición”, es el que más nos interesa en nuestro acercamiento a la intervención del Estado español en la formación de músicos.

En el periodo de afirmación de identidades culturales nacionales –símbolos, mitos y discursos referidos a la colectividad- que se desarrolla en Europa tras el periodo napoleónico, se trató de dar homogeneidad a conglomerados humanos, reconocidos como naciones, pero con grandes diferencias sociales, humanas e, incluso, lingüísticas. Simplificando, podemos afirmar que hay dos modelos principales en el planteamiento de este proceso: de un lado, las naciones que ya se correspondían con Estados seculares (Francia, Inglaterra...); de otro, las comunidades humanas que querían constituirse en Estado (Alemania, Italia...). Si, en el segundo caso, los protagonistas de la nacionalización, de la creación de la cultura nacional, eran las minorías ilustradas exteriores al aparato del gobierno; en el primero, la intervención de las autoridades fue decisiva.

“España fue uno de aquellos casos en que se intentó construir una nueva identidad política en torno a la cultura que el Estado patrocinaba como oficial. No era tarea directa del poder público sino de las elites políticas que apoyaban los cambios modernizadores.”⁸⁸⁷

Es difícil determinar el éxito o el fracaso de este proyecto de nacionalización español. Como formuló Juan Linz en 1973, parece indiscutible que se dio una “crisis de penetración” del Estado: aunque se llevase a cabo la construcción de los materiales nacionales -historia, literatura, pintura y música específicamente españolas-, el elemento

⁸⁸⁶ FOX, I. (1997): ob. cit., p. 23, las cursivas vienen en el original.

⁸⁸⁷ ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): ob. cit. , p. 192.

motor de su difusión, el Estado, no cumplió plenamente con sus obligaciones. Aquejado de una permanente imprecisión de sus objetivos políticos y una debilidad e impotencia tradicionales que lo hacían incapaz de crear servicios públicos fundamentales, el Estado español sólo logró una incompleta nacionalización del país. Además, como señala Borja de Riquer, “las elites políticas confundieron uniformizar y centralizar con nacionalizar”⁸⁸⁸.

A pesar de todo, en conclusión, podemos evaluar el proceso nacional español siguiendo el siguiente razonamiento:

“... si el Estado, la unidad política, subsistió, es que la nacionalización había logrado algún éxito. Si aquél se fragmentó, es que la construcción de “la nación” fue débil. (...) ... en el caso español, el Estado ha subsistido, aunque con problemas a lo largo de todo el siglo XX. Lo que puede apuntar a que el proceso nacionalizador del siglo XIX se llevó a cabo, pero no con la fuerza necesaria como para garantizar un final con éxito.”⁸⁸⁹

Nacionalismo musical

Como hemos visto, el nacionalismo reposa sobre una serie de construcciones culturales en las que, como no podía ser de otra manera, la música está muy presente. Si hasta el siglo XIX el arte sonoro era considerado la expresión comunicativa universal por excelencia, la marea nacionalista introducirá la idea de que cada comunidad debía poseer una música con características propias, una música nacional. No obstante, la idea de la música culta como lenguaje universal seguirá presente y, desde nuestro punto de vista, jugará un papel fundamental en la historia musical decimonónica española.

Es indudable que, desde principios del XIX, existió en la Europa musical la conciencia de los rasgos diferenciadores de una música específicamente española. Sin embargo, estas composiciones de inspiración nacional solían ser producto de exportación, elaboradas muchas veces por creadores extranjeros: hasta la *Carmen* de Bizet, máximo exponente de esta tendencia, una ininterrumpida sucesión de músicas de color hispánico había inundado los escenarios parisinos y, por extensión, europeos.

⁸⁸⁸ RIQUEUR, B. de (1994): “Aproximación al nacionalismo español contemporáneo”, en *Studia Historica*, 12, p. 17

⁸⁸⁹ ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): ob.cit., p. 565.

También, desde mediados del XIX, ya en el interior del país, se desarrolló un pujante teatro popular nacional, la zarzuela, en la que se codificaron los giros y melodías oficialmente españolas. Paralelamente, iba naciendo una música instrumental, muy de salón, que, bajo el calificativo de alhambrista, pretendía crear una música absoluta propiamente nacional.

Pese a las circunstancias citadas, mucho más favorables que en otros países europeos (Inglaterra, Portugal, Polonia, Rumania...), en el mundo musical español cundía la sensación de fracaso por la imposibilidad de crear una ópera nacional, el sueño nunca realizado de la ópera española. Ese pesimismo se infiltra profundamente aún en la historiografía reciente, en la que podemos leer:

“En España, donde reinó el gusto italiano a lo largo de todo el siglo XIX, el “genio nacional” parecía condenado a no poder manifestarse.”⁸⁹⁰

Las razones de la inexistencia de la ópera nacional son múltiples (empresariales, estéticas, políticas...) pero no pueden desecharse un componente de psicología colectiva que raramente se menciona: en un país que se cuestionaba su presencia en la nómina de los países civilizados, la identificación con los espectáculos operísticos italianos y franceses podía servir como mecanismo compensatorio, de afirmación de su pertenencia al mundo civilizado.

Esta sensación de fracaso, esta búsqueda de una escuela musical “auténticamente” nacional, será un constante en el pensamiento musical español hasta que, en la segunda década del siglo XX, con la eclosión de Manuel de Falla y los demás compositores de su generación, el objetivo se vea en parte cumplido. Aún con el éxito internacional y el reconocimiento universal de la existencia de un estilo español respetado, las quejas y reivindicaciones no se detendrían porque como señala Álvarez Junco:

“... el caso de los músicos es uno de los más reveladores de los que pueden encontrar los corporativismos profesionales en el nacionalismo. Lo que los músicos españoles pedían, en definitiva, tras sus invocaciones en pro del prestigio patrio, era “protección” estatal: becas, subvenciones, instituciones pagadas con el dinero público y prohibiciones o límites impuestos a la representación de obras procedentes del extranjero.”⁸⁹¹

⁸⁹⁰ GARCÍA PICAZO, P. (1999): “Música y nacionalismo”, en *Enciclopedia del nacionalismo*, Madrid, Alianza, p. 495.

⁸⁹¹ ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): ob. cit., p. 260.

Ideas nacionales

Aunque la extensión del periodo estudiado en el presente trabajo introduce muchos matices en las ideas de nación que se sucedieron, podemos afirmar que, en todo esos años, el discurso nacionalista musical que se cuela en los textos educativo-musicales, se desarrolló a partir de una serie de tópicos que permanecieron constantes en su esencia. Estas ideas de fuerza, compartidas por las visiones nacionalistas de otras artes y de otros países, pueden resumirse en tres:

1) Privilegiadas condiciones naturales para la música en España: ésta es una de las creencias que se expresaron más primitivamente, en una etapa embrionaria del discurso nacional. Cuando en un principio se trataba de justificar la necesidad de que el Estado interviniese en la educación del músico, se ponía el acento en las cualidades naturales excepcionales de los españoles y la bondad musical de la lengua castellana. Ya en 1830, al considerar la preeminencia que ocupaba Italia en el panorama musical europeo, un anónimo publicista del naciente Conservatorio de María Cristina señalaba:

“En España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformación privilegiada de los órganos para el canto, por la nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no ha derribarla de su puesto, a ocupar el asiento inmediato.”⁸⁹²

La defensa de la lengua española para la ópera fue una constante en los polemistas nacionalistas del XIX, defensores de la ópera nacional. Ya en 1807, el Reglamento de Teatros prohibía en toda la España cantar en otro idioma y la actuación de artistas extranjeros. Sin embargo, la resistencia fue constante: el levantamiento de la prohibición en el Trienio Liberal y el éxito de la ópera italiana obligó a muchos esforzados de la ópera nacional a presentar sus obras en el idioma de Petrarca. Aún en el XX, se seguía infructuosamente insistiendo en la discriminación positiva para nuestro idioma:

⁸⁹² “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, núm. 89, sábado 24 de julio de 1830, p. 363.

“¿Por qué en el concurso para la explotación del Teatro Real no se exige el que en lo sucesivo todas las obras que se estrenen tengan forzosamente que ser cantadas en español?”⁸⁹³

Poco a poco, el énfasis que se ponía en las condiciones naturales e lingüísticas de los españoles para la música fue pasando a segundo plano y, en el siglo XX, se puso el acento en el folklore. Como era de suponer, para los escritores nacionalistas, la riqueza e interés del folklore español estaba por encima de la normal. Así lo cree el redactor del prólogo del decreto de creación de la Junta Nacional de Música republicana:

“La expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente, es su música popular. Y España es precisamente uno de los países cuyo folklore musical es de los más ricos del mundo.”⁸⁹⁴

La preocupación por los asuntos del folklore alcanzarán su máximo desarrollo en la legislación educativo-musical del Nuevo Estado.

2) Pasado histórico glorioso y decadencia: la historiografía decimonónica construye la imagen histórica de España; en el caso de la música, también se produce este fenómeno aunque hay que reconocer que sin la intensidad de lo que ocurre en la historia general o literaria. La generación de Eslava, Soriano Fuertes y Barbieri es la primera que quiere escribir una historia de la música española. El esquema del que se sirve es el común en todas las historiografías romántico-nacionales: tras un pasado glorioso del arte, una edad de oro, se vive una decadencia de la que sólo se puede salir por la apelación al impulso nacional. Un ejemplo de éste tipo de literatura lo encontramos en los escritos de Rafael Hernando que, en su recorrido histórico por la música en España, tiene una visión muy optimista hasta el reinado de Carlos IV, con quien “se ve el arte paralizado” y el principio del XIX, “una época de lastimosa decadencia”⁸⁹⁵.

En la influyente teoría nacionalista de Felipe Pedrell se insiste en el papel central del pasado histórico-musical hispano para reorientar el futuro del arte

⁸⁹³ “Preguntas sueltas”, *Arte Musical: revista iberoamericana*, año II, núm. 39, Madrid, 15 de agosto de 1916, p.3

⁸⁹⁴ “Un decreto trascendental para la música española. El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”, en *El Sol*, Madrid, 25 de junio de 1931.

⁸⁹⁵ HERNANDO, R. (1864): *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, Imprenta José M. Ducazcal.

lirico en el país. Sus discípulos continuarán y llevarán a la práctica sus teorías que se exagerarán en el primer franquismo: alrededor del mito de la España imperial se construyó un contexto musical modélico, poseedor de las cualidades espirituales y artísticas específicamente españolas. Al hacer un repaso al programa con el que se va reformar la educación musical, el Ministro de Educación Nacional afirmaba en 1943:

“No puede el Ministerio permanecerla margen de la impetuosa necesidad de restaurar en España nuestra Música sagrada, que en los siglos imperiales gozó de tan eximio predicamento en las egregias figuras universales de nuestro Salinas, que inspiró el estro de Fray Luis; de nuestro Cabezón, que hizo posible, con sus armonías, hechizando el alma de Felipe II, la construcción del Escorial, o de nuestro gran Victoria, cuyo centenario celebró solemnemente el Ministerio y que representa la más alta cumbre de la Música hispánica en el cenit de su grandeza mística y espiritual.”⁸⁹⁶

Una cierta visión de España, una cierta visión de su historia, se convertía en la base de un programa educativo, desde un determinado presente, para su futuro musical.

3) Influencia nociva del extranjero: finalmente, enlazando con el apartado anterior, señalemos que las razones de esta decadencia se suelen buscar en la adopción de principios foráneos, que no se compadecen con el genio nacional español. De este modo, desaprovechando sus potencialidades, el país, que debía ser la vanguardia musical de Europa, vive en un segundo plano con respecto a otras naciones europeas:

“...con dolor miramos que debiendo ser la primera nación en la ciencia música, como lo fuimos en otros tiempos, es la más atrasada por nuestra desunión e indiferencia. Rompamos alguna vez esa cadena que con descrédito del nombre español nos arrastra tras el saber de naciones extranjeras, teniendo nosotros en nosotros mismos, si marchamos unidos, el saber y el genio, el

⁸⁹⁶ IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Ritmo*, año XIV, n. 165, mayo, p.4.

entusiasmo y decisión para llegar a esa cumbre que tan radiante ha brillado alguna vez en el suelo español.”⁸⁹⁷

Así, al principio de todo este proceso histórico, Soriano Fuertes resume las virtudes que adornan el ser musical español y lo mezquino de su situación:

“La Italia, la Alemania y la Francia habían llegado a su más brillante apogeo, y la España con una lengua no menos dulce amorosa y flexible, con un cielo inspirador, y un suelo fecundo, y sus hijos dotados de ardientes y generosas pasiones, la España era casi la última de las naciones en la escala de los conocimientos musicales: la España que debía caminar a la cabeza de todas, pues sólo en su música religiosa poseía tesoros inagotables, tesoros que no se han explotado, y que acaso se desconocen por nuestros más profundos maestros, y que los extranjeros estiman y de los que se utilizan con honra de su país.”⁸⁹⁸

Todo este discurso tenía un doble público: de un lado, la opinión pública que debía ser aleccionada en las verdades básicas de la música nacional; de otro, los responsables del Estado de quienes se espera el amparo de la profesión musical española. Este último objetivo, en un país en el que fue el Estado el impulsor principal del proceso de formación del espíritu nacional, era el fundamental y, según la palinodia eterna de los memorialistas, nunca llegó a estar logrado a satisfacción. Como confesaba en 1855 un colaborador en la influyente *Gaceta Musical de Madrid*:

“...me parece indispensable, como primera pieza del edificio musical, hacer comprender al gobierno y al pueblo la UTILIDAD de la enseñanza musical, bajo los aspectos *moral, físico y nacional*, porque tal es el poder y la influencia del bello y noble arte de la música.”⁸⁹⁹

Hernando, en las mismas fechas de intensa nacionalización, va más lejos y señala, retomando un tópico antiquísimo pero dándole un nuevo matiz por las circunstancias históricas en las que se formula, la importancia que para el Estado tiene el arte lírico:

“...la Música es una de las necesidades más imperiosas del espíritu humano y que su influencia sobre el hombre es tan grande que puede ser considerada desde el

⁸⁹⁷ SORIANO FUERTES, M. (1842): “Sobre la enseñanza música. Artículo 4º.”, en *La Iberia Musical*, año I, núm. 14, Madrid, 4 de diciembre, p. 106.

⁸⁹⁸ “Los redactores de la Iberia Musical”, en *La Iberia Musical*, año II, núm. 1, Madrid, 1 de enero de 1843, p.1.

⁸⁹⁹ TRESPUENTES, J. (1855): “Remitido”, *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm. 42, 18 de noviembre, p. 330. La mayúscula y la cursiva viene en el original.

punto de vista político y social como uno de los medios más poderosos que pueden poner en juego los Gobiernos para moralizar las masas.”⁹⁰⁰

Aunque no al nivel que la elite intelectual-musical solicitaba, el Estado español, principalmente con el Conservatorio, trató de responder a las demandas nacionales. Sin embargo, el caso musical es paradigmático de la “crisis de penetración” del Estado de la que hablaba Linz: como reconocen los contemporáneos, durante el XIX y parte del siglo XX, “...la influencia artística del Conservatorio está casi limitada a los muros de Madrid.”⁹⁰¹

Escuela española de educación musical

Un aspecto interesante que ofrece el nacionalismo español en relación con la enseñanza musical es el interés por nacionalizar los sistemas de enseñanza y aprendizaje, crear una pedagogía musical netamente española. Aunque es un asunto que no ocupó un espacio destacado en el debate público, interesó a las mentes más despiertas del nacionalismo musical español.

La generación que inauguró este debate fue la de Hilarión Eslava, la reunida en torno al *Orfeo Español*, la que reformó el Conservatorio Nacional en los años centrales del XIX. Este grupo humano, quizás el más profundamente nacionalizador de toda la historia de la música en nuestro país, construye un cuerpo de métodos coherente de enseñanza musical al que se le quiso dar la denominación de escuela española. En un texto de Hernando, hablando del Conservatorio, se afirma:

“Las necesidades artísticas que tiene que satisfacer, sus inmensos adelantos, sus grandes estudios para mejorar la enseñanza, indican que es llegado el momento de constituirse definitivamente; y para que esto se haga de una manera completa, y adquiera un carácter nacional, se encuentra a la vez dotado de métodos, que además de comprender todo el cuerpo de doctrina musical, desde la parte más elemental, hasta la más sublime se enlazan entre sí las materias con la homogeneidad de una misma inteligencia, conteniendo todos los adelantos del arte, y partiendo de principios nuevos

⁹⁰⁰ HERNANDO, R. (1855): *Apuntes sobre la conveniencia y necesidad del Conservatorio formados por el Secretario y remitidos por el Excmo. Sr. Vice-protector al Gobierno y a las Cortes*, archivo del RCSMM, Leg. 10-21.

⁹⁰¹ F. G. (1856): “Conservatorio de música y declamación”, en *Gaceta Musical de Madrid*, año II, núm. 28, 13 de julio, p. 215.

y verdaderos que ningún tratadista había establecido en la enseñanza de la Armonía y de la Composición. Esta escuela que merece el dictado de Española, y que procede de una manera tan clara y razonada, ha dado los resultados que prácticamente hemos visto en los Concursos de los aprobados en la carrera de Composición del curso último. Todo pues concurre para que el Conservatorio llegue a su mayor apogeo, quedando organizado y constituido de una manera definitiva; y hasta con el sello de Nacionalidad, que es posible en un ramo de bellas artes.”⁹⁰²

Estos prohombres de la música española no creían que el grado de nacionalidad de las artes musicales fuese muy elevado o, al menos, tenían un concepto de españolismo musical que contrastaba con el que posteriormente se impuso. Sólo así podemos explicar que, cuando un afamado cantante italiano solicitase ayuda gubernativa para abrir una escuela de música dedicada al arte canoro trasalpino, la plana mayor de esta generación (Eslava, Arrieta, Gil, Hernando, y Martín) no sólo informasen favorablemente sino que añadiesen:

“El objeto, que es establecer una escuela de dichos ramos en Granada, es altamente patriótico, y ha de ser de suma utilidad al arte músico-español.”⁹⁰³

Acusados por la historiografía posterior de italianistas, diferenciaban con dificultad lo nacional de lo italiano, en una amalgama muy poco comprensible en la actualidad.

El principal artífice de estos tratados “nacionales”, a los que hacía referencia Rafael Hernando en la cita anterior, fue Hilarión Eslava con su *Método Completo de Solfeo* (1845), y su *Escuela de Composición* (1845-1861), que no llegó a publicarse íntegramente⁹⁰⁴. También redactó un *Prontuario de contrapunto, fuga y composición* (1860) y un *Breve tratado de armonía*. La influencia y pervivencia de los métodos esclavistas fue extraordinaria, especialmente la de su *Método de Solfeo* que “se impuso a todos los publicados en el siglo XIX y continuó usándose durante las primeras décadas del siglo XX”⁹⁰⁵.

⁹⁰² HERNANDO, R. (1861): “El Sr. Director al Excmo. Sr. Ministro de Fomento remitiendo un Proyecto de Reglamento orgánico para este Real Conservatorio, y una Memoria sobre la organización de este Establecimiento, redactada por el Profesor de Armonía y Secretario D. R. Hernando”, archivo del RCSMM, Leg. 13-73.

⁹⁰³ ESLAVA, H. y otros (1860): “Don Jorge Ronconi solicitando se le autorice para establecer un Conservatorio de Música en Granada y al mismo tiempo informe el Director de este Conservatorio oyendo la Junta de Profesores del mismo”, archivo del RCSMM, Leg. 13-68 duplicado.

⁹⁰⁴ De las cinco secciones que la componían (1º. Armonía; 2º. Contrapunto y fuga; 3º. Melodía y discurso musical; 4º. Instrumentación; y 5º. Géneros populares, dramático, religioso e instrumental) no se llegó a publicar más que los cuatro primeros.

⁹⁰⁵ ANSORENA, J. L. (1999): “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión”, en *DMEH*, Madrid, SGAE, p.758

Casi un siglo después, Adolfo Salazar era consciente de que el esfuerzo por crear una escuela de educación musical española realizado a mediados del XIX había sido formidable y no había tenido continuación. Las innovaciones aportadas por métodos extranjeros no se asimilaron, creándose una nueva escuela española, sino que se añadieron sin una directriz nacional clara.

“Nuestras escuelas son como farmacias donde se expende embotellada cierta agua mineral Vichy o Carlabad, el paciente termina yendo a la fuente natural. ¿No existen en España establecimientos termales?, se dirá. Sí; pero hay que confesarlo, son demasiado pueblerinos.

Ni en el terreno instrumental ni en el de la composición, existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a lo que los del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. (...) Ni un buen manual de historia de la Música en España, ni un tratado de técnica armónica que derive sus procedimientos tanto de la observación personal y directa del fenómeno armónico como que oriente a los compositores hacia un estilo nacional por el examen interno de nuestra música popular (el famoso folklore).”⁹⁰⁶

Aunque algo de ello estaba en el proyecto inicial de la cátedra de conservatorio concedida por la Segunda República a Esplá bajo el título de “Folklore en la composición”, parece que, ya en el XX, no existía una creencia real en la posibilidad de inventar unos principios didácticos netamente españoles: conseguida una escuela compositiva nacional de prestigio internacional y una cierta red española unificada de centros de formación musical, lo de la pedagogía carpetovetónica se dejó para mejor ocasión.

Conservatorios y músicos para una nación

Siguiendo estos razonamientos, no nos queda más que aceptar que el factor nacional o nacionalista fue una de las razones impulsoras de la intervención estatal en el terreno educativo-musical. Los distintos gobiernos que se sucedieron en España desde 1830 hasta 1957 destinaron una parte de su presupuesto a mantener instituciones o sistemas institucionales de formación musical para sostener el prestigio nacional y tratar de impulsar el desarrollo de escuelas interpretativas y creativas específicamente

⁹⁰⁶ SALAZAR, A. (1932): “Hacia un futuro mejor. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República”, en *El Sol*, Madrid, 1 de enero de 1932.

españolas. La existencia de la nación, combatida con violencia desde las décadas finales del XIX, necesitaba de una sólida conciencia cultural, de un arte musical que pudiese ser considerado como propio: las instituciones sostenidas por el Estado debían proporcionárselo.

Evidentemente, como vamos viendo en la sucesión de las diversas líneas de interpretación, la clave nacional no es ni la única, ni siquiera la dominante en determinados periodos. De otro lado, es bien sabido el fracaso relativo del proceso nacionalizador en nuestro país, su incompleto desarrollo. En todo caso, la creación de una música española, reconocible y reconocida dentro y fuera de nuestras fronteras, fue un hecho en el que, parcialmente, el Conservatorio de Madrid y el resto de la estructura educativo-musical, generada a partir de él, tuvieron su cuota de participación.

RECAPITULACIÓN

III.3. Formación musical y nación

Entendemos por nación al grupo humano que, creyendo compartir determinados rasgos culturales, considera legítimo poseer poder político propio. Como los rasgos culturales comunes tiene siempre aspectos imprecisos y conflictivos, el pensador Renan enunció la idea de que la entidad nacional es expresión de la voluntad del país declarada cotidianamente, en un permanente ejercicio de democracia. Sin embargo, ningún Estado, base sobre el que se construye o al que aspira toda nación, puede conformarse con el diario cuestionamiento de su existencia. Por ello, una de sus tareas fundamentales es fomentar el sentimiento de pertenencia comunitaria de sus ciudadanos. El instrumento fundamental para lograr este objetivo es la educación y la difusión de una cultura considerada propia, diferenciada y común.

Así las cosas, la lucha en el terreno cultural es indispensable para la pervivencia de cualquier proyecto nacional y, en este campo, la música juega un papel importante. Si, tradicionalmente, el arte musical fue considerado un lenguaje universal, en el siglo nacionalista, el XIX, se defendió y fomentó la idea de la música nacional. En la literatura educativo-musical española del periodo estudiado aparecen diversos conceptos procedentes del pensamiento nacionalista:

- 1) Extraordinarias condiciones naturales de España para la música: con el paso de los años se puso el acento en distintos aspectos, desde los más concretos (clima,

orografía, raza...) a los más abstractos (lengua, folklore...) que hacían ver cómo el país gozaba de unas circunstancias naturales fuera de lo común para el desarrollo del arte musical.

2) Pasado glorioso y decadencia: al escribir la historia de la música española, se pintaban las glorias de un siglo áureo y la caída de este paraíso, estructura narrativa típicamente nacionalista, en épocas relativamente recientes. El deber del buen patriota era luchar por reestablecer el lustre perdido por la música española.

3) Nociva influencia exterior: relacionado con el punto anterior, se identificaban las razones de la decadencia nacional en la infección de costumbres y músicas foráneas. Sólo si el arte musical nacional retoma sus auténticas cualidades naturales, que lo diferenciaban, limpiándolo de las impurezas de importación, podría recuperar el esplendor que por derecho le pertenecía.

El gobierno responsable, ante estos razonamientos, sólo tenía un camino: apoyar la creación de una música nacional, el desarrollo de las potencialidades musicales de la patria. Sin duda, el medio más directo y eficaz era el educativo. Por eso afirmamos que, una de las razones que impulsa al Estado a intervenir en la formación del músico, es defender su prestigio musical y crear las condiciones para el desarrollo de una música española. La defensa de la idea de España debía librarse en el terreno cultural y la música, no cabía duda en las mentes más despiertas y atentas, era uno de los terrenos de lucha. El éxito relativo del proceso nacionalizador en España no nos ha de ocultar la existencia de estos razonamientos y sus aplicaciones.

III.4. MUJERES Y EDUCACIÓN MUSICAL

La existencia entera de la mujer descansa sobre un arte único y que es su sola fuerza: el arte de agradar.

Pilar Sinués, *La dama elegante*, 1880

En todos los barrios de Madrid sostenemos escuelas gratuitas donde se instruye a la clase obrera en la costura y en las demás ramas propias de la primera enseñanza. Pero esto no es suficiente, porque desde que las máquinas han venido a suprimir la mano de obra no se sabe ya qué ocupación dar a la clase obrera laboriosa ni a la señorita cuyos gastos exceden de sus rentas o del sueldo de sus padres.

Clotilde Cerdá y Bosch, *Crónica de la Música*, 1879

Si las otras líneas de interpretación que planteamos en nuestro trabajo hacen referencia a ideas más o menos explícitas en la literatura coetánea, el asunto femenino, presente y fundamental, es subterráneo, implícito, pero no por ello menos importante. Como se ha venido señalando por los autores próximos a posiciones feministas, la presencia de la mujer en la historia, su intervención en el devenir de la civilización, ha sido ocultado por las historiografías tradicionales, desde su punto de vista predominantemente masculino. Así, es obligación de cualquier acercamiento científico-histórico moderno,:

“...visibilizar aquello que se ha escondido, denunciando la ocultación de una presencia que representa a la mitad de la sociedad: la presencia femenina. (...) darle voz al silencio, entrar en diálogo con una experiencia resistente.”⁹⁰⁷

La tesis que defendemos en este capítulo, podría enunciarse en los siguientes términos: otra de las razones de la intervención del Estado en la educación musical, otro de los motivos del sostenimiento de un aparato nacional de formación de músicos, es el papel fundamental que éste jugaba en la inserción socio-laboral de la población femenina. Este rol social de la actividad educativo-musical no es unívoco y, naturalmente, se abre a muchas interpretaciones; como señala Labajo Valdés:

⁹⁰⁷ LORENZO ARRIBAS, J. (1998): “La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas”, en MANCHADO, M. (comp.): *Música y Mujeres*, Madrid, horas y HORAS la editorial, p. 20.

“Analizar el modo y manera en que las mujeres han participado en la transmisión del saber “culto” musical –entendido en función del uso de referencias escritas-, resulta ser un continuo encuentro con situaciones paradójicas, contradictorias y apasionantemente complejas.”⁹⁰⁸

El acercamiento y justificación de los planteamientos que acabamos de hacer llenarán las siguientes páginas, tratando de aclarar algunos rasgos de la polifacética realidad de la que nos ocupamos.

La inclusión de ciertos estudios musicales en la formación de la mujer, al menos de la mujer de las clases sociales que podían permitirse la inversión del tiempo en actividades educativas y de ocio, ha sido una constante histórica difícilmente discutible. Al describir los contenidos de la enseñanza femenina de las clases medias y altas en la España de mediados del XIX, no es raro leer que:

“...junto a los conocimientos intelectuales, los sociales o de adorno: baile, piano, modales.”⁹⁰⁹

En la literatura de la época, no se dudaba de la necesidad de la formación musical de las muchachas. Así, en un artículo de *La Iberia Musical* de 1842, encontramos la defensa de esta actividad junto con el tradicional planteamiento de exhibición propio de la visión patriarcal del sexo femenino:

“De todas las diferentes clases que concurren a formar la educación de nuestras jóvenes, acaso sea la música la que contribuye más esencialmente a dar realce a nuestras niñas, colocándolas a una altura elevada, donde se dejan admirar por su talento y bellísimas prendas físicas y morales.”⁹¹⁰

No obstante, las puertas del mundo de la música no estaban completamente abiertas a la mujer. Como veremos, sólo ciertas actividades, sólo ciertos conocimientos, se creían apropiados para ellas, no cuestionaban el rol femenino sino que lo reforzaban.

“La sociedad consideró en ciertos momentos que el estudio de la música era necesario para las mujeres que querían ser consideradas bien educadas, pero a su vez surgió y se desarrolló una política estricta para sancionar la participación de la mujer en

⁹⁰⁸ LABAJO VALDÉS, J. (1998): “El controvertido significado de la educación musical femenina”, en MANCHADO, M. (comp.): ob. cit., p. 85.

⁹⁰⁹ CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, p. 327.

⁹¹⁰ ESPÍN Y GUILLÉN, J. (1842): “Primeras inspiraciones musicales de la señorita Doña Paulina Cabrero y Martínez”, en *La Iberia Musical*, año I, núm. 27, Madrid, 3 de julio de 1842, p. 105-106.

el mundo musical y defender discursos que criticaban los trabajos de las mujeres como ingenuos, simples y de poca calidad.”⁹¹¹

Si bien la consideración de estudio ornamental, de adorno, estuvo muy presente en la realidad educativo-musical femenina tradicional, si la literatura coetánea, y la que se ha ocupado posteriormente del tema, ha remachado su carácter menos riguroso, nos permitimos plantear algunas preguntas: siendo tan sólo una actividad de ocio, ¿por qué tantas alumnas se matriculaban, desde su fundación, en un centro oficial de educación como era el Conservatorio?, ¿por qué perseveraban en años de estudios para alcanzar una titulación reconocida por el Estado?, ¿por qué trataban de alcanzar puestos docentes en dichas instituciones o en la enseñanza privada? Creemos que, junto al discurso oficial que minimiza la importancia social e intelectual de la enseñanza musical femenina, su existencia supuso una de las pocas puertas abiertas a las inquietudes culturales y a las aspiraciones sociales de muchas mujeres que no se conformaron con la vida privada y familiar que la sociedad les ofrecía.

No queremos decir que toda actividad educativo-musical femenina sea contestataria o cuestione, en absoluto, los planteamientos sociales tradicionales. En realidad, bajo la excusa de la enseñanza de adorno, podemos pensar que algunas mujeres encontraron en la música un espacio de dignificación social y desarrollo personal que, sin causar escándalo y enfrentamientos directos con las bases ideológicas vigentes, satisfacían algunas de sus anhelos íntimos.

En un artículo de 1917, de tono e ideas nada favorables a la mujer, Subirá describe dos actitudes de las estudiantes de música y, centrándose en las desertoras del arte, nos habla de su futuro:

“...las menos se dedican a la profesión de leccionistas, tarea que según Arrieta, de quien tomamos esa expresión, es preferible a manejar el pedal de una máquina de coser. Las más han visto en la música un elemento decorativo, un lujo, como pudiera serlo un collar de perlas o un abanico de nácar. 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 escala arpeggios de todos los calibres, para tormento de ellas, de sus familias y de sus vecinos. Después, muerto el padre 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

⁹¹¹ DIGÓN REGUEIRO, P. (2000): “Género y Música”, en *Música y Educación*, año XIII, 1, núm. 41, abril 2000, p. 29.

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 pianísticas, y hasta se gana miradas rencorosas aquel instrumento que les recuerda las horas de su mayor suplicio.”⁹¹²

Pero pese a tal rencor, un poco más adelante, en el mismo artículo, se reconoce que incluso aquellas mujeres no se han desentendido del mundo musical y del espacio de libertad que les brinda:

“Todo ello sin perjuicio de iniciar a los hijos en el solfeo para que algún día pueda tocar el couplet de moda, porque la madre, que suele llevar la razón, o tal vez la batuta en el seno del hogar.... así lo impone. De este modo, tendrá ella una diversión durante las horas en las que el marido dedique el tiempo en los círculos de recreo escuchando los cuentos viejos de cualquier gracioso o las historias chismográficas de un contertulio lenguaraz.”⁹¹³

Sin embargo, acerquémonos ahora al mundo de las “leccionistas”, las mujeres que, prefirieron la enseñanza musical a la máquina de coser. Sirviéndonos de los datos que ofrece Capel Martínez, como muestra de la importancia del fenómeno, podemos elaborar la siguiente tabla sobre los distintos estudios preparatorios para el ejercicio de una profesión que cursaban las mujeres españolas en las primeras décadas del XX:

● **La mujer y los estudios profesionales a inicios del siglo XX**⁹¹⁴

	1900-1901	1909-1910	1919-1920	1927-1930 ⁹¹⁵
Magisterio	2214	6502	11190	18882
Enseñanza Profesional ⁹¹⁶	1328	1485	4151	6407
Conservatorio	1971	1819	3170	3950
Universidad ⁹¹⁷	1	50	420	1724

⁹¹² SUBIRÁ, J. (1917): “Fantasía musical: una alumna del Conservatorio”, en *Arte musical*, año III, núm. 70, Madrid, 30 de noviembre de 1917, p.1-4.

⁹¹³ Ibidem.

⁹¹⁴ Información recogida y reordenada a partir de CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (1986):ob. cit, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, p. 381 y 437.

⁹¹⁵ Los datos recogidos de las diferentes instituciones se escalonan desde el curso 1927-1928 hasta 1929-1930.

⁹¹⁶ Se inserta en este apartado los estudios de Comercio, Idiomas, Artes Plásticas y Bellas Artes, Artes e Industrias, Matronas, Practicantes, Enfermeras y enseñanzas impartidas en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer.

TOTAL	5514	9856	18931	30963
-------	------	------	-------	-------

Los datos no son en absoluto exhaustivos y, los referidos al Conservatorio, no parece que incluyan más que las matrículas en el de Madrid, ignorando la extensión de los conservatorios oficiales que se efectuó en aquellas décadas.

Aún así, podemos sacar ciertos datos significativos: a principios de siglo, el 35,74% de las mujeres que cursaban estudios que posibilitaban profesionalmente, estaban matriculadas en el Conservatorio. Este porcentaje se redujo al 18,45% en la primera década, 16,74 en la segunda y 12,76 en la tercera. Si dejamos a un lado los datos de Magisterio y desglosamos las diferentes carreras universitarias y estudios profesionales, es la especialidad educativa dominante en la educación femenina, con diferencia, hasta bien entrado el siglo.

La posición de los estudios musicales en el siglo XIX parece ser más escandalosamente dominante que en el XX⁹¹⁸. Por otra parte, si hasta 1910 no se deroga el requisito de permiso previo para la matriculación de mujeres en la Universidad, implantado en 1880, el acceso al Conservatorio se realizaba sin ningún tipo de trabas.

Es por ello que resulta sorprendente que, a la vista de estos datos, hablando de las escuelas normales de maestras⁹¹⁹, se afirme que se trata de los “únicos estudios no elementales donde la presencia de este sexo fue siempre comúnmente aceptada” y que las maestras son el “único sector de las profesiones liberales cualificadas que hasta bien entrado el siglo XX se permite ejercer a la mujer”⁹²⁰. Así, la afirmación referida a la mujer docente de que “la maestra junto con algunas, muy pocas, profesoras de la Escuela Normal, eran la única representación femenina dentro de los cuadros del profesorado al iniciarse nuestra centuria”⁹²¹, es absolutamente inexacta como habremos de ver más adelante.

La inexistencia de escuelas de música para mujeres, como existieron en los países anglosajones, convirtieron al Conservatorio Nacional en un espacio compartido y compartimentado. Aunque se procuraba que existiese separación de sexos en las

⁹¹⁷ Sumados a los estudios universitarios los de la Escuela Superior de Magisterio.

⁹¹⁸ Entre 1880 y 1900 sólo hubo quince alumnas tituladas en Universidades y Escuelas Superiores; entre 1880 y 1891 el número de alumnas que obtuvieron primeros premios en el Conservatorio fue de 825.

⁹¹⁹ La de Madrid inaugurada en 1858, dos décadas después del Conservatorio de María Cristina.

⁹²⁰ CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, p. 424-425.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 494.

clases⁹²², fue indispensable la creación de la figura de la inspectora de alumnas, bajo las órdenes del Secretario, que “tendrá a su cargo la vigilancia de las alumnas durante su permanencia en el Establecimiento”⁹²³. Se reconocía el derecho de matriculación de las mujeres en todas las clases impartidas en el centro⁹²⁴: la costumbre social se encargaba de delimitar las enseñanzas y asignaturas propias de las estudiantes y a las que, oficiosamente, no se les permitía el acceso.

Mujeres profesionales: artistas

El oficio de artista músico, sobre todo de cantante pero también de una determinada y restringida práctica instrumental, ha sido tradicionalmente ejercido por la mujeres. Desde el punto de vista feminista, se interpreta esta permisividad pública como una afirmación de la feminidad tradicional: las mujeres que cantan se sitúan dentro cercanía de las definiciones patriarcales de la realidad, desarrollan su rol de exhibición sexual, opuesto y complementario al de la mujer-madre dedicada a su hogar.

Sin entrar aquí a analizar en profundidad estos planteamientos, añadamos que, según ellos, “la exhibición corporal de la cantante se convierte en un elemento del significado musical evocado y, desde esa posición, actúa para influir en el modo de experimentar los oyentes el significado musical intrínseco”⁹²⁵.

Independientemente de estas consideraciones, la verdad es que, desde los inicios de la actividad educativo-musical del Estado español, a través del Conservatorio fernandino, se ha capacitado a muchas mujeres a desenvolverse profesionalmente en el ámbito artístico. Ya en 1841, en un escrito que justifica la necesidad social del Conservatorio en medio del caos político de una España en guerra, se afirma:

⁹²² Hasta el siglo XX en el que se dispensaba esta circunstancias en las asignaturas de conjunto coral e instrumental.

⁹²³ “Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación” (marzo de 1857), artículo 27, *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta Ducazcal, p. 52.

⁹²⁴ “En todas las clases de la Escuela podrán matricularse alumnos de ambos sexos, pero asistirán a las lecciones a distintas horas cada sexo.” Reglamento de 1871, artículo 29 en *Memoria acerca...*, p. 89.

⁹²⁵ GREEN, L. (2001): *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, p. 56-57

“... más de 100 jóvenes de ambos sexos se hayan disfrutando de los beneficios que les proporcionó la enseñanza de este Establecimiento; viven, mantienen sus familias y cubren sus atenciones con los recursos que el arte les proporciona...”⁹²⁶

Desde luego, esa independencia económica femenina no estaba a la orden del día en la España de la regencia de María Cristina. Pero descendamos a la concreción de un caso particular para comprender la intervención del Estado en la preparación profesional de una artista.

Manuela Oreiro y Lema: la formación de una mujer y artista romántica

La figura de Manuela Oreiro Lema, que nació en Madrid el 9 de noviembre de 1818 y murió en la misma ciudad el 6 de mayo del 1854, ha desaparecido prácticamente de la memoria de la música española por el escaso interés que los aspectos de interpretación musical suelen suscitar en la historiografía clásica⁹²⁷. Por contraste, fue una artista muy popular en la primera mitad del siglo XIX español, una intérprete destacada de los grandes papeles de soprano del repertorio melodramático italiano de su tiempo. Oreiro Lema perteneció a la primera promoción de alumnos del Conservatorio de María Cristina y reconstruir sus primeros pasos en la música nos ayudará a comprender, más directamente, qué tipo de formación recibía una niña que, en las primeras décadas del XIX, quería ser músico profesional.

El 13 de octubre de 1830⁹²⁸, con motivo de la celebración del cumpleaños del Fernando VII, se aprueban las 24 plazas de alumnos gratuitos internos para el nuevo Conservatorio de Madrid. Entre las doce alumnas beneficiadas se encuentra Manuela Oreiro⁹²⁹. Para ganar ese privilegio, había que haber presentado una solicitud y los siguientes documentos que nos pueden ayudar a formar una idea del medio social de la familia Oreiro:

“1º. Fe de bautismo en la que acrediten no tener menos de 12 años, ni exceder de los 15. 2º. Una certificación del cura párroco en que justifiquen pertenecer a una familia

⁹²⁶ “Breve relación que presentan los maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los Señores Diputados de la Nación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta Ducazcal, p.156.

⁹²⁷ Al centrar el discurso histórico en los aspectos de creación-composición se elimina de un plumazo los principales aspectos de la actividad musical de la mujer.

⁹²⁸ *Gaceta de Madrid*, núm. 124, Jueves 14 de Octubre de 1830, p.507-508

⁹²⁹ Entre los alumnos beneficiados se encuentra un tal José Oreiro Lema de Madrid que, aunque no hemos podido confirmarlo, debe ser el hermano de nuestra protagonista.

pobre, pero de conocida honradez: que están impuestos en los dogmas de la religión, y que han dado pruebas de buena índole. 3°. Otra certificación de un maestro de música, hábil e imparcial, que acredite que los aspirantes tiene buena disposición para el canto. 4°. Otra de un facultativo que asegure están vacunados, y que gozan buena salud. 5°. Otra del alcalde del cuartel, para los residentes en la corte, y de la justicia del pueblo, para los que residen fuera, en que se acredite que los padres o tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.”⁹³⁰

Según se afirmaba el 26 de marzo del 1832, cuando se le concedió como premio la Medalla de oro, “a su admisión en el Real Conservatorio no tenía conocimiento alguno, ni artístico ni literario”. Es pues en la institución dónde recibirá toda su educación.

Repasando los primeros exámenes públicos realizados por Manuela Oreiro en diciembre de 1831, podemos franquear el silencio de los Reglamentos y adivinar el contenido de las asignaturas que recibía⁹³¹. El día 11 de diciembre, cuando aún no había cumplido los trece años, fue examinada del Catecismo del Padre Ripalda, en la clase de Doctrina cristiana, y de Canto, participando en coro la Introducción de *La Donna del Lago* de Rossini y cantando la cavatina *Oh mattutini albori*, como final de la sesión.

Al día siguiente, sólo participó cantando, en el cierre de la jornada, con los alumnos de canto, el coro de Bianca e Fernando de Bellini. El día 13 llegó el turno al examen de Solfeo en el que las alumnas entonaron un solfeo a tres voces de Piermarini, tuvieron un examen que comprendía formación auditiva y teoría⁹³² y, para finalizar, Manuela con otras tres alumnas “que no tenían ningún principio de música cuando fueron admitidas en este Real Conservatorio”, cantaron un solfeo a cuatro de Saldoni. Seguidamente se llevó a cabo el examen de piano que consistía en que las alumnas debían “ejecutar alternativamente” los 150 ejercicios de Pedro Albéniz.

⁹³⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 103, Jueves 26 de Agosto de 1830, p.421

⁹³¹ Información tomada de “Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de Doña María Cristina de Borbón”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta Ducazcal, p. 103-115.

⁹³² La descripción de la parte teórica del examen es la que sigue: “Serán examinadas del valor de las notas, sus silencios, efectos del sostenido, bemol, etc., y en lo demás concerniente la parte teórica de la Música. /Uno de los examinadores escribirá en el encerado una lección, en la que pondrá expresamente faltas de valor, lo que debe ser corregido por una de las alumnas, dicha lección será cantada por una de a primera sección, y se cantará transportada por otra de la misma./ Se escribirá en papel pautado una lección con varias llaves, la que se cantará por una de las alumnas de la primera sección, y será escrita en el encerado, sin verla, por las demás./ Uno de los señores examinadores se pondrá al piano, y hará que una alumna cante los intervalos que él vaya formando en el clave, pero indicándole las distancias que quiere que haga con la voz; por ejemplo: bajando una tercera, subiendo medio punto, etc., haciendo que la voz sea la que forme las modulaciones, sin el auxilio del acompañamiento”.

Pero lo más interesante, lo que más llama la atención desde el recorrido histórico posterior, es que aquel mismo día 13, las alumnas del Conservatorio, entre las que se encontraba Manuela, se examinaron de Composición. La prueba era así descrita:

“1º. Todas las alumnas serán examinadas teórica y prácticamente en armonía y contrapunto.

2º. Uno de los señores examinadores se servirá escribir en el encerado un bajo de ocho o diez compases, sobre el cual las alumnas improvisarán varias clases de contrapuntos sobre el tiple y sobre el bajo.

3º. Uno de los señores examinadores escribirá el encerado un bajo continuo, o bajete de una sola nota por compás, en doce o diez y seis compases, introduciendo los accidentales que guste: una de las alumnas pondrá la voz de tiple, y otras escribirán las voces de contralto, tenor y el bajo fundamental; todo a nota contra nota.”

Posteriormente, Manuela interpretó, junto con cuatro alumnas más, una marcha con variaciones y final para 5 pianos de su profesor, Albéniz; llegó el examen de Gramática castellana que incluía “analogía y sintaxis”; el de Lengua italiana, con “rudimentos de gramática italiana”; y un fin de fiesta, como colofón de la agotadora jornada, en la que Manuela interpretó la escena y aria de Emma del segundo acto de *Zelmira* de Rossini.

Los exámenes se prolongaron un par de días más, pero Manuela sólo debió participar en el coro para acompañar el terceto de *Zoraide* de Rossini⁹³³, cantar el dúo *Invan t'infingi* de *Zoraide* de Rossini y otro coro, acompañando el quinteto del Moisés de Rossini⁹³⁴.

En marzo de 1832, Manuela Oreiro participó en la que debió ser su primera aparición teatral, la representación de *Los Enredos de un Curioso*, en el papel de Doña Juana. A finales de ese mes, el día 26, se le entregó la medalla de oro que la reconocía “como la más adelantada en todas las clases”. Para solemnizar el acto, se organizó una función pública en la que cantó el cuarteto de *Bianca e Falliero* de Rossini, el dúo de *Maometto II* de Rossini y, en el coro, un himno en loor a María Isabel Luisa.

En los segundos exámenes públicos celebrados en diciembre de 1832, la participación de Manuela fue también muy activa. El día 11 de diciembre cantó, en coro, un Himno a María Cristina y la introducción de *La Gazza Ladra* de Rossini; como

⁹³³ Día 14.

⁹³⁴ Día 15.

solista, el dúo *Anna tu piangi* de *Maometto* de Rossini. Ese mismo día fue examinada de Doctrina Cristiana e Historia Sagrada.

Al día siguiente, vino el examen de Aritmética que comprendía “operaciones de los números enteros, quebrados comunes y decimales, denominados y de las reglas de tres, de compañía e interés”; y el de Literatura, con principios de literatura española aplicados a la Declamación, en el que “analizarán cualquier trozo del drama que se les mande, expresando las figuras que contiene y la clase de sus versos”. También participó en la interpretación del cuarteto de *Bianca e Falliero* de Rossini.

El día 14 de diciembre llegó el momento de la Lengua italiana⁹³⁵ y el 17, el de cantar “ un himno, compuesto por las alumnas de la clase de composición Dña. Dolores García, Dña. Manuela Oreiro de Lema y Dña. Josefa Pieri”. En los nueve días de exámenes, se pudo escuchar a nuestra cantante, que ya era considerada estrella de la institución, en varias ocasiones: el día 13, con la Cavatina de *Semíramis* de Rossini; el 14, tocando al piano un Capricho brillante de Rossini y e cantando el dúo *Nel rivederti o caro* de Celli; el 17, en el dúo de Seymour y Enrique de *Anna Bolena* de Donizetti; y, finalmente, el 18 de diciembre, en el dúo de *Crociati in Tolemaide*, el de Ninetta y Pippo de *La Gazza Ladra* de Rossini y el final de *Capuletti e Montecchi* de Bellini.

El 26 de abril de 1833, por segundo año consecutivo, le fue concedida la primera medalla “por su aplicación y adelanto en todas las clases”, cantando en la Función regia de ese día, el dúo de *Anna Bolena* de Donizetti y final de *Capuletti e Montecchi* de Bellini.

La muerte de Fernando VII, a finales de septiembre de 1833, oscurece las actividades del conservatorio⁹³⁶ pero la formación de la Oreiro sigue su curso. En 1835, nada más terminar sus estudios, fue contratada como *prima donna assoluta* de los Teatros del Príncipe y de la Cruz para la temporada 1836-1837. En 1838 contrajo matrimonio con el literato y libretista Ventura de la Vega, discípulo de Alberto Lista, preceptor y secretario particular de Isabel II, académico de la Lengua desde 1845 y que dirigió el Conservatorio entre 1856 y 1865; se trataba, sin duda, de una de las personalidades político-intelectuales más respetadas del momento. Manuela, por aquellos años, se retiró brevemente⁹³⁷ pero posteriormente volvió a escena. En 1849 y

⁹³⁵ “sintaxis, prosodia y ortografía, y traducir y escribir oraciones bajo el dictado en castellano”.

⁹³⁶ Las actas de los exámenes de los años siguientes se encuentran en los libros de Actas de la Junta Facultativa del Conservatorio.

⁹³⁷ Su retirada pudo deberse a su matrimonio o, con mayor posibilidad, al nacimiento de su hijo, Ricardo de la Vega, célebre libretista de *La Verbena de la Paloma*, nacido en 1840.

1850, participó en las funciones del teatro que Isabel II se había hecho construir en palacio. Murió en Madrid a los 36 años.

En la breve aventura vital de Manuela Oreiro Lema, el Conservatorio de María Cristina no sólo supuso el desarrollo de sus cualidades artísticas sino también la posibilidad de acceder a un nivel social superior que le hubiese estado vedado por sus orígenes humildes: afirmada y admirada como cantante, como artista, con una base cultural más amplia de la que comúnmente adquirirían las mujeres de su época, Oreiro Lema es un ejemplo de lo que la formación musical significó para muchas mujeres y de cómo pudo ser vista por las que, sin tanta fortuna, se empeñaron en progresar por los caminos del arte.

Mujeres profesionales: maestras

Aunque existieron sin duda precedentes, la educación musical se convirtió en una profesión “femenina” al final del siglo XIX. Sin embargo, el proceso de feminización nunca fue total. La reconversión de la nueva sociedad burguesa demandó de la mujer una reducción de sus prácticas musicales particulares. Como contraste, la instalación de las clases trabajadoras especializadas en el amplio marco de las llamadas clases medias contribuyó a extender entre el elemento femenino, con el estímulo de la emulación social, la práctica musical, a pesar de que era censurada en algunos manuales de higiene moral y educación de la mujer.

El nuevo orden económico, que traía consigo unas relaciones diferentes con la educación y el trabajo, junto con el crecimiento de la demanda de educación musical para mujeres, conllevó el abandono de la práctica musical como ocio y cultivo social y el aumento de la música como medio de inserción en el mercado laboral. Como afirma Green:

“Puede resultar un tanto sorprendente el hecho de que, a finales del XIX, las mujeres superaran en número a los hombres entre los profesionales de la música, pero esto se debía a que la inmensa mayoría de ellas se dedicaba a la enseñanza privada, sin interpretar de cara al público (y mucho menos componer).”⁹³⁸

⁹³⁸ GREEN, L. (2001) : ob. cit., p. 54.

La educación musical y la de las otras artes, al igual que la misma mujer, debían contribuir a reforzar los principios morales y sociales de la nueva clase media: se le atribuía a la música una función moralizadora asociada con el papel de la mujer en la familia. Desde este punto de vista moral, era también preferible que las clases de música a las niñas fuesen impartidas por docentes de sexo femenino. Ya en la exposición del primer Reglamento del Conservatorio de María Cristina, leemos:

“En él se formarán de las 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 aun debido, a los Profesores en la enseñanza de señoritas.”

De ese modo, la mujer iba entrando en el terreno público pero se intentaba restringir su labor a aquellas actividades relacionadas con los roles patriarcales tradicionales y con las funciones de cuidar, criar y educar moralmente a su familia, realizadas en el contexto privado de la casa. Así, las clases de música, especialmente a domicilio, eran “una de las pocas ocupaciones respetables abiertas a las mujeres, aparte del servicio doméstico”⁹³⁹, y, por supuesto, socialmente mejor consideradas que éste último.

Al mismo tiempo, se iba tomando conciencia de lo que esta actividad profesional musical podía suponer para la población femenina. En un artículo de 1881, que propone la creación de una asociación musical femenina que fomente la formación y participación musicales de las mujeres, tras enumerar variadas razones de conveniencia, se añade desde un punto de vista muy moderno:

“No habría entonces distinciones y tan considerado sería el bello sexo como lo es actualmente todo el que se dedica a la música para ejercer con dignidad y acierto el magisterio en sus diferentes especialidades.

Además del importantísimo concurso que por este medio prestaría en general la mujer al arte bello y nobilísimo, ésta contribuiría, aun sin saberlo, a su emancipación; pues poniéndose en disposición de atender por sí misma a las más perentorias necesidades con el fruto de su trabajo, podría desde luego sacudirse la tutela del hombre –muchas veces onerosa para ella- y formar con él mismo la asociación de consideración

⁹³⁹ Ibidem.

mutua, más en armonía con su manera de sentir, con las conveniencias sociales y hasta con sus mismos intereses.”⁹⁴⁰

Si la presencia de mujeres en la educación privada era vista con cierta ironía pero, finalmente aceptada, en la educación pública el asunto se prestaba a mayores críticas. Sin entrar en el fondo de la cuestión, es ilustrativo el énfasis en lo femenino al criticar al profesorado del Conservatorio de Madrid y sus sistemas de acceso, a principios del XX:

“Con semejantes procedimientos de nombrar el profesorado, el Conservatorio está convirtiéndose en una casa de beneficencia, especialmente para señoras.”⁹⁴¹

“¡Si acaban de nombrar celadora, según me dicen, a la nodriza de uno de los hijos del conde de Romanones....! Una cátedra tan importante en todos los Conservatorios de Europa, como la de Música de Cámara, se la repartieron entre los señores Bergamín y Bugallal, nombrando a una señora desconocida como profesional y a quien la envían el sueldo a casa para mayor comodidad, y a la profesora de las hijas de las hijas del ex ministro gallego y conservador, que en estas cosas del Conservatorio el color político no es obstáculo para hacer disparates....”⁹⁴²

En este tipo de literatura crítica, se pone el acento en cuestiones de género y no se repara en que el Conservatorio era el centro pionero en la admisión de profesoras en España. A pesar de estas reticencias, la presencia de profesorado femenino en el Conservatorio de Madrid fue muy temprana y, desde mitad del XIX, una constante. Seguidamente presentamos como muestra la lista de mujeres profesoras hasta finales del siglo XIX, con sus especialidades y años de ejercicio⁹⁴³.

Nombres	Enseñanzas	Nombramiento	Cese
Celesta Boucher	Arpa	8-IX-1830	XII-1830
Josefa Jardín ⁹⁴⁴	Arpa	1-X-1838	

⁹⁴⁰ VARELA SILVARI (1881): “La educación musical del bello sexo”, en *La Correspondencia Musical*, año 1, núm. 29, 20 de julio, p. 1-2.

⁹⁴¹ VILLAR, R. (1916): “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, en *Arte Musical*, año II, núm. 41, Madrid, 15 de septiembre, p.3-4.

⁹⁴² VILLAR, R. (1916): “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, en *Arte Musical*, año II, núm. 47, Madrid, 15 de diciembre, p.2.

⁹⁴³ Información extraída de *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid*, Madrid, 1892, Imprenta Ducazcal, p. 321-326.

⁹⁴⁴ Se lee en el Acta de la Junta Facultativa de 18 de diciembre de 1833: “En seguida pasó la Junta a examinar la clase de Arpa que consta de una sola alumna interna Teresa Viñas a cargo de Doña Josefa Jardín”, archivo RCSMM.

Theresa Roaldés	Arpa	28-III-1858	17-X-1882
Encarnación Lama	Solfeo	1-I-1858	
Francisca Samaniego	Piano	26-IX-1874	
Matilde Díez	Declamación	30-IX-1874	16-I-1883
Natalia del Cerro	Piano	4-X-1876	
Laura Romea	Solfeo para canto	28-VII-1881	
Teodora Lamadrid	Declamación	30-III-1883	
Dolores Bernis	Arpa	7-VII-1883	
Teresa Sarmiento	Piano	8-X-1883	
Clotilde Lomba	Declamación	25-IV-1890	
Carolina Casanova	Canto	14-VII-1891	

En el listado anterior están mezcladas profesores titulares con interinos, sustitutos y auxiliares. Hemos de señalar que, en la misma fecha que se realiza esta lista, de los cuatro repetidores con gratificación había una pianista, pero de los veintidós repetidores gratuitos de piano, quince eran mujeres.

Por otro lado, y hasta la misma fecha de 1892, de los setenta y cinco profesores honorarios que tuvo el Conservatorio, la más alta distinción ofrecida por el centro un profesional de la música, encontramos dieciséis mujeres, algunas de las cuales engrosarían las listas de docentes de la institución⁹⁴⁵.

Año de nombramiento	Nombre
1835	Concepción Rodríguez
1858	María Martín
1873	Natalia del Cerro
1874	Francisca Samaniego
1876	Rosa Izquierdo
1877	Dolores Bernis
1881	María Landi
1883	Dolores Cortés de Pedral
1884	Concepción Díaz y Castro

⁹⁴⁵ Información extraída de *Memoria...*, p. 320.

1884	Paula Lorenzo Perlado
1886	Ana Vidal y Cruz
1887	Sofía Salgado
1887	Ascensión Martínez y Ramírez
1887	María Peñalver
1889	Carmen Yepes
1891	María Abella y Lasala

María Rodrigo Bellido: una músico pionera del siglo XX

Como ejemplo en este apartado de mujeres dedicadas a la docencia musical, traemos la personalidad de María Rodrigo no porque dedicase toda su actividad a la práctica docente sino por la originalidad y carácter precursor de muchas de sus actividades musicales.

María Rodrigo Bellido nació en Madrid el año 1888 y estudió en el Conservatorio de su ciudad. Discípula de piano de José Tragó, mientras que la inmensa mayoría de sus compañeras sólo se dedicaban al instrumento o al canto, tomó como especialidad musical principal la de la Composición, realizando sus estudios bajo la dirección de Emilio Serrano. El 27 de junio de 1912 fue la primera⁹⁴⁶ mujer becada por la Junta de Ampliación de Estudios para perfeccionar su técnica compositiva en Alemania, Francia y Bélgica por un periodo de dos años. Finalmente recibió esa formación europea en Munich, con el profesor de orquestación Beer Wallermm. En aquellos mismos años, recibió diversos galardones por su obra: el de los Juegos Florales de Murcia en 1911, el del Círculo de Bellas Artes en 1912 o el de la Exposición de Bellas Artes de 1913.

Como compositora perteneciente a la llamada generación de los maestros⁹⁴⁷, desarrolló una obra adscrita a los principios del nacionalismo musical en casi todos los géneros: ópera, canción, sinfónico, camerístico....

En 1933, tras el fallecimiento de Arturo Saco del Valle, fue nombrada profesora interina de Conjunto Vocal e Instrumental en el Conservatorio de Madrid, primera

⁹⁴⁶ No es la primera mujer músico becada por la Junta: anteriormente, Julia Parody estuvo 18 meses estudiando piano en París en 1909 y Carmen Pérez García 20 meses, en la misma ciudad, y para realizar los mismos estudios instrumentales en 1912. CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (1986): ob. cit., p. 570-571.

⁹⁴⁷ La generación de Falla, Turina, Esplá, Guridi, Conrado del Campo, Casals....

mujer encargada de una clase de conjunto superior. Sin embargo, no duró mucho tiempo en este cargo. Tras la Guerra Civil se exilió en Puerto Rico donde realizó “una amplia labor pedagógica”⁹⁴⁸ y acabó sus días en 1967.

La figura de María Rodrigo representa la progresiva y costosa superación de las trabas sociales que limitaban la presencia femenina en determinados niveles, instituciones y actividades musicales, una pionera para las transformaciones socio-musicales que abrían de producirse muy a finales del siglo XX.

Límites de acceso

Las limitaciones que mujeres como María Rodrigo tenían que superar, nacían de lo que podríamos llamar una “inventada tradición de incompetencia biológica”⁹⁴⁹: se tenía la convicción de que, por naturaleza, el sexo femenino estaba imposibilitado o seriamente dificultado para el desarrollo de ciertas tareas musicales. Además de la práctica instrumental de un buen número de especialidades, se creía a la mujer incapacitada para las actividades musicales de mayor exigencia intelectual, las que comprendían un ejercicio más libre de creatividad.

“El concepto de creatividad se asocia con masculinidad en la sociedad patriarcal como resultado de los dualismos que relacionan lo “masculino” con la mente y la producción y lo “femenino” con el cuerpo y la reproducción. (...) La mujer es considerada incapaz de realizar cualquier tipo de creación intelectual dado que sus conexiones con el cuerpo y la naturaleza la mantienen bajo el control de sus emociones y determinan su falta de racionalidad.”⁹⁵⁰

Esto no dejaría de tener consecuencias prácticas, así, en 1882, al proponer el Claustro del de Madrid una terna para ocupar plaza de profesor auxiliar, se discutió la conveniencia de elegir a una Profesora en vez de un Profesor, por haber doble número de alumnas que de alumnos. Seguidamente se estableció el siguiente diálogo:

“El Sr. Director hizo uso de la palabra para manifestar que en las juntas que se celebran en el Consejo de Instrucción pública, del cual tiene el honor de formar parte, se da una gran importancia a todo lo que se refiere a la instrucción de la mujer;

⁹⁴⁸ MARCO, T. (1989): *Historia de la Música Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, p. 79.

⁹⁴⁹ LABAJO VALDÉS, J. (1998): “El controvertido significado.....”, p. 97.

⁹⁵⁰ DIGÓN REGUEIRO, P. (2000): “Género....”, p. 34-35.

contestando el Sr. Hernando que si bien está conforme con esa idea, no lo está en cuanto a colocarlas en puestos como el que se trata, donde son necesarios conocimientos superiores de Armonía y Composición unidos al de instrumento o enseñanza que ha de desempeñar.”⁹⁵¹

Las limitaciones de acceso a estudios y especialidades acarreaban indefectiblemente recortes a las salidas profesionales y sus niveles.

Conviene repasar el razonamiento de un artículo de Joaquín Turina de 1914, publicado en la Revista Musical Hispano-Americana, pieza maestra de la literatura misógina musical española del siglo XX. En primer lugar, reconoce y describe las cualidades femeninas que considera propias para el ejercicio musical, naturalmente referidas a la interpretación:

“Yo no sé si habrás notado, amigo lector, la grande desproporción que existe entre el número de mujeres que practican la música y las que se dedican a la Pintura, a la Escultura y a la Poesía. Y es que en estas otras Bellas Artes, entrar significa crear, y en la Música no es precisa esta condición para entrar en ella. (...)

Bueno, pues todo este exordio no tiene otro objeto que presentar esta gran rama de la Música⁹⁵² en que, descartada la condición casi divina, y que no hay Conservatorio que la enseñe, puede abordarla todo aquel que tenga buen gusto, disposición natural y sentido común. Ahora bien; la mujer posee estas tres cualidades en mayor cantidad que el hombre. De ahí procede la enorme afluencia de ellas a los Conservatorios y el gran número de excelentes instrumentistas femeninas, capaces de desterrar al hombre más templado, no sólo ya de las Salas de Conciertos, sino también de los atriles de la orquesta. La mujer tiene además el don de asimilar las más difíciles interpretaciones, por poco que se les haga conocer el estilo y estructura de una obra musical, ya proceda de los clásicos, de los antiguos o de los románticos.”⁹⁵³

Tras reconocer estas cualidades naturales, entra a descalificar la aspiración creativa musical de la mujer en términos que, hoy, nos resultan gratuitamente hirientes:

“He dicho al principio que la mujer puede abordar el estudio de los instrumentos, y que en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la

⁹⁵¹ Escuela Nacional de Música y Declamación, Libro de Actas del Claustro, no. 3, años 1868 a 1900 sesión del día 7 de marzo 1882.

⁹⁵² La interpretación

⁹⁵³ TURINA, J. (1914): “El Feminismo y la Música”, en *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, año VI, núm. 2, II Época, febrero, p. 8-9.

composición. Afortunadamente, en España se desconoce aún esta terrible plaga de compositoras y eruditas; en París, ¡qué horror, dios mío!... estudian la composición con mucho más ahínco que el hombre, y con la facilidad de memoria de que son capaces, amontonan fechas sobre fechas, nombres sobre nombres, cual si fueran diccionarios vivientes, y cuando llegan al fin de su carrera, y cuando su pluma casi siempre premiosa, no logra trazar más que contornos banales y elucubraciones complicadas, cual si fuesen hechas *con doce bolillos*, entonces en la mayor de las rabietas, deciden ser eruditas y hacer críticas, analizando las obras ajenas en una disección sangrienta, como si se tratara del mal corte de una falda *entravée*. Y es que la mujer, como algunas aves, vuela a ras de tierra, sin que sus alas les permitan remontarse alto, como es necesario, para crear una obra de arte en que el artista debe elevarse a regiones inaccesibles, como suben las águilas.”⁹⁵⁴

Finalmente, llega a negar la condición femenina de las mujeres creadoras, afirmando incluso razones fisiológicas que desaconsejan la práctica de las tareas musicales de más elevada intelectualidad al género femenino.

“Pero estas eruditas, ¿son realmente mujeres? Yo estoy por dudarlo, pues a fuerza de estudios empiezan a secarse, y ya pálidas y macilentas, con los sempiternos lentes y los enormes cartapacios llenos de partituras con anotaciones, más parecen escribanos que representantes del bello sexo. (...)”

Convéncete, lector, de que si el cultivo de un instrumento perfecciona a la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición, las deprime y seca, y a la verdad, yo te aseguro que para secos y feos nos bastamos a nosotros mismos.”⁹⁵⁵

Música y libertad femenina

Pese a las trabas y dificultades que acabamos de describir, no cabe duda que el campo de la educación musical fue, durante el siglo XIX y buena parte del XX, uno de los pocos territorios accesibles para las mujeres que deseaban completar su desarrollo personal o aspiraban a adquirir un honrosa independencia económica y social. Por otro lado, hemos visto como los estudios musicales proporcionaban una importante

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ Ibidem.

promoción social, un método para la transformación de la realidad en la que se había nacido, objetivo destacado de todo proceso educativo.

Si bien no podemos decir que el que las mujeres se ganasen la vida o una posición con la música fuese un ideal social, no cabe duda de que se trataba de uno de los caminos mejor aceptados, una independencia que no quebraba drásticamente las expectativas y roles compartidos en el discurso común.

En vista de todo lo anterior, podemos aventurar la hipótesis de que una de las razones, sin duda implícita y nunca formulada pero presente, que impulsaba al Estado a intervenir en la formación del músico, en las actividades educativo-musicales, era ofrecer un pequeño horizonte de expansión a la mujer, un honesto medio de ganarse una vida propia, una válvula para sus aspiraciones espirituales y necesidades íntimas. La mujer burguesa, tan constreñida por imposiciones y prejuicios sociales, encontraba en el arte musical un vehículo aceptado para ampliar su vida personal y aspirar a una existencia más independiente y más libre.

RECAPITULACIÓN

III.4. Formación musical y mujeres

En la literatura educativo-musical es difícil entrever la relación entre la intervención del Estado y actividad musical femenina. Como ha venido siendo habitual, los asuntos de la mujer han estado ocultos tras una cortina de silencio. Por ello, debemos esforzarnos en demostrar los vínculos subyacentes entre ambas cuestiones.

La música siempre estuvo presente en la educación femenina de las clases superiores como habilidad social, como adorno personal. En un esquema patriarcal clásico, la actividad musical permitía exhibir las facultades y habilidades de la mujer, reforzando su rol social. No obstante, dentro del amplio mundo de las prácticas musicales, sólo algunas eran consideradas correctas: la composición, ciertos tipos de instrumentos, el análisis teórico... no correspondían, por su abstracción intelectual o su directa inserción en el mundo laboral masculino, a las estudiantes.

Sin embargo, sería un error quedarse con el carácter ornamental de la educación musical femenina. Desde la fundación del Conservatorio estatal, el número de alumnas fue mayoritario y hay que buscar las razones de los esfuerzos de estas muchachas por la consecución de un título oficial y, eventualmente, de una plaza docente. Creemos

correcto afirmar que la formación musical fue una puerta abierta para las inquietudes culturales y aspiraciones sociales de ciertas mujeres: una vía de dignificación social y desarrollo personal que no entraba en conflicto con los principios fundamentales del orden social.

Las mujeres aprovecharon este espacio de libertad que los Conservatorios le ofrecían: a principios del XX, el 35,74% de las mujeres que se titularon para poder ejercer un oficio, lo hicieron en el Conservatorio. Aunque este porcentaje descendió con los años, si restamos el número de las tituladas en Escuelas Normales, la música fue, con claridad, la especialidad educativa femenina dominante durante todo el XIX y buena parte del XX.

Tras su periodo formativo, la titulada en un centro de formación musical podía tratar de dedicarse profesionalmente a su arte. Como artista, papel nunca cuestionado desde los inicios de la edad contemporánea, aunque siempre en duda sobre su virtud moral, podía acceder a un nivel social superior y desarrollar una carrera propia. Sin embargo, el número mayor de tituladas se dedicaron a la docencia, especialmente a final del XIX: el ejercicio docente, principalmente a través de clases particulares, reforzaba el tradicional rol materno y, su desempeño por mujeres, era considerado moralmente más seguro. Dentro de los estrechos esquemas de la época, se abría un camino aceptado para una cierta emancipación. Aunque para la docencia en instituciones públicas existiesen más trabas, hay que reconocer que el Conservatorio de Madrid contaba con profesoras desde su fundación y, en la segunda mitad del siglo XIX, su presencia era habitual.

Así las cosas, podemos afirmar que una de las razones, implícita pero poderosa, por la que el Estado apoyó y sostuvo iniciativas de educación musical fue que éstas representaban una puerta abierta para la inserción socio-laboral femenina, una posibilidad de que la mujer colmase sus anhelos de desarrollo intelectual, una vía de escape, socialmente aceptada, en el cerrado mundo que la sociedad patriarcal reservaba a sus muchachas.

III.5. EDUCACIÓN Y MUNDO MUSICAL

Si los cambios sociales determinan los educativos, las transformaciones en el seno de la sociedad musical han de preceder a las de la formación del músico. En el periodo histórico que tratamos hay dos modelos de sociedad musical diferentes: la sociedad musical burguesa y la sociedad musical de masas. Aunque toda reducción a un modelo supone una simplificación radical, no cabe duda que tal ejercicio es conveniente para dejar ver las razones de las transformaciones educativas que estamos describiendo. Partimos del supuesto de que cuando se realizan transformaciones en el sistema de transmisión del saber musical se deben a un cambio previo de las estructuras sociales de la música, de su valoración en la sociedad, de la función social que efectúa.

El signo visible del proceso de implantación de un nuevo modelo socio-musical es la crisis. En todos los momentos de cambio se ha vivido el naufragio, más o menos radical, del sistema anterior y ha aflorado al debate público la realidad de esa desaparición. En los casi ciento cincuenta años que abarca nuestra tarea, hemos observado que hay dos grandes crisis, dos momentos en los que parece una realidad socio-musical y se genera otra diferente. El primero que estos instantes ocurre al principio del XIX, entre fechas difíciles de precisar, 1808 y 1850 más o menos. El segundo se da a principios del siglo XX y se manifiesta con violencia al concluir la década de los veinte.

Las dos crisis de las que hablamos son de distinta naturaleza: mientras que la primera es una crisis provocada en España por factores externos, por el desplazamiento del centro musical de la iglesia hacia el teatro y el salón, la segunda es una crisis interna, un doloroso proceso de adaptación de las estructuras musicales decimonónicas a la sociedad de masas. Ambos momentos comparten puntos en común, en especial y el que a nosotros más nos interesa, el replanteamiento que suponen de la teoría y práctica de la formación musical.

En este capítulo trataremos de dibujar los dos momentos de crisis describiendo sus características: las novedades que surgen en ellos, las reflexiones que provocan en la búsqueda de sus causas y las soluciones que se proponen. No obstante, hemos de tener en cuenta que las soluciones en el plano educativo, la respuesta a estas transformaciones, a estas crisis, es la historia completa de nuestro sistema educativo-musical, sus éxitos y sus fracasos, que se refleja a lo largo de todo este trabajo.

Música y Sociedad Burguesa: el universo musical decimonónico

“Hace algunos meses que, visitando la célebre abadía de Fitero y ocupándome en revolver en algunos volúmenes en su abandonada biblioteca, descubrí en uno de sus rincones dos o tres cuadernos de música bastante antiguos, cubiertos de polvo y hasta comenzados a roer por los ratones.”

Gustavo Adolfo Bécquer, *El Miserere*, 1871

El paso del mundo musical del Antiguo Régimen está marcado por la desaparición traumática de la música de Iglesia o, al menos, su disminución fundamental. Este acontecimiento encontró su reflejo en los medios musicales de la época:

“La tea incendiaria ha destruido nuestro arte tan protegido anteriormente en nuestras catedrales y colegiatas verdaderos manantiales de hombres superiores en el contrapunto, en el órgano, etc. El gobierno no se ha cuidado tan siquiera de dar impulso a un arte que tanta gloria da a las naciones que le cultivan, contribuyendo al desarrollo de la civilización, dulcificando las costumbres...”⁹⁵⁶.

Unos de los aspectos más llamativo de esta crisis fue el educativo: como hemos visto, la educación del músico dependía de las escuelas anejas a los grandes centros de culto. La bancarrota de la Iglesia obligó a cerrar todas estas instituciones educativas y el futuro de la transmisión musical parecía incierto. Frente a la pujanza que adquiría la música en salones y teatros, las bases del mundo musical estaban amenazados, como señalaba Soriano Fuertes:

“...ha ido haciendo la música los progresos tan rápidos y agigantados, y ha subido a una altura tan elevada, que con alguna razón debemos temer su descenso, especialmente en nuestra nación, ... no por falta de disposición en nuestra juventud, sino por otras causas...”

Para demostrar las causas que producen nuestros temores de la decadencia de la música en España, a pesar que parece se halla ésta en su mayor apogeo, poco tendremos

⁹⁵⁶ ESPÍN Y GUILLÉN, J. (1843): “Estado deplorable de nuestros comprofesores”, en *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, año II, núm. 1, 1 de enero, p. 4-5.

que hacer, cuando vemos que los elementos con que contaba para su perpetuidad y adelantos, o no existen ya, o dejarán de existir muy en breve.”⁹⁵⁷

El articulista se atrevía a hacer una premonición, común a todas las épocas de crisis musical. Al considerar el cierre de todas las escuelas de música sostenidas por la Iglesia, afirma:

“...si todos estos elementos de vida para la música han desaparecido como el humo por el miserable estado en que se encuentran las catedrales y colegiadas, y no se han reemplazado por otros, ¿cuáles deberán ser las consecuencias? Poco hay que estudiar para adivinarlo, porque a la vuelta de pocos años ni habrá quien enseñe música, ni menos quien la aprenda, a vista de tantos centenares de profesores que después de largos y penosos estudios han quedado en la mayor indigencia, es un desengaño muy amargo, y un golpe mortal para la música. Nosotros opinamos que sea el preludio de la decadencia de esta última, especialmente en las provincias, si estas mismas por sí o con ayuda del gobierno no lo toman en consideración y ponen remedio a este mal, planteando algunos establecimientos de enseñanza música, colocando a la cabeza de ellos buenos profesores con dotaciones decentes.”⁹⁵⁸

La situación de la música no era envidiable a los ojos de Soriano quien algún tiempo más tarde, en un artículo titulado *Abandono de la música en España*, volvía a incidir en denunciar esta crisis:

“Todas las artes han tenido adelantos menos la música. ¿Díganos qué adelantos se han hecho en nuestro arte desde que destruidas las escuelas de enseñanza de las catedrales se creó el Conservatorio nacional?”⁹⁵⁹,”

Junto a lo anteriormente expuesto, que es la liquidación de las bases de una sociedad musical que respondía a un mundo propio del XVIII, surgen iniciativas y nuevas costumbres que caracterizarán el mundo musical decimonónico. Junto con el teatro, centro de la vida social, el salón burgués es la base de este universo musical burgués. En el salón, el instrumento que reina es el piano, auténtica marca de época alrededor de la cual se desarrollaría un inmenso corpus de literatura didáctica, danzable y sentimental. Este reinado estará muy mal visto por quienes provenían de mundos estéticos y morales diferentes:

⁹⁵⁷ SORIANO FUERTES, I. (1842): “Orígenes de la música y sus épocas principales”, en *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, año I, núm. 1, 4 de septiembre, p. 1-2.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p.2.

⁹⁵⁹ SORIANO FUERTES, I. (1844): “Abandono de la música en España”, en *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, año IV, núm. 11, 8 de febrero, p. 41.

“...allí donde el piano se ha hecho, no solamente común, sino dominante; allí donde venía casi solo;... allí se puede decir con certeza que el arte está en decadencia, y que la música ha cesado de ser un elemento esencial de la vida social, un medio de educación y de desarrollo moral, y es... una pura distracción.”⁹⁶⁰

El rápido proceso de construcción del Estado liberal, sobre todo durante los primeros años de Isabel II, coincidieron no por casualidad con la proliferación imparable de sociedades musicales que, bajo distintas denominaciones, reunían a los burgueses amateurs para escuchar y hacer música juntos. Al recordar esos años, Soriano Fuertes nos habla del “fanatismo que en todas las clases de la sociedad reinaba por este arte con las instalaciones del Liceo, Academia, Instituto etc.”⁹⁶¹.

Con el paso de los años, desapareciendo y creándose las asociaciones, se deslizó la naturaleza de estos medios de socialización: de asociaciones de ejecutantes amateurs se pasó a otras de público consumidor. Aunque es la Sociedad Filarmónica de Madrid la que, ya en el XX, se define como unión de consumidores de música, la creación de las profesionalizadas Sociedad de Conciertos (1866) o Sociedad de Cuartetos (1863) en Madrid, ya iban dibujando la tendencia aludida, preludio del mundo musical contemporáneo.

Ante estos problemas la respuesta se busca en el Estado, se propugna como solución una inconcreta intervención estatal, sobre todo en el campo de la educación musical, para suplir la falta de las escuelas musicales eclesiástica. De todas maneras, durante este periodo el Gobierno sólo participaba en los asuntos musicales a través del Conservatorio de Madrid y, a raíz del Concordato de 1851, financiando una exigua capilla musical para las sedes catedralicias. La sociedad burguesa, dinámica y poco habituada a resolver problemas culturales por la intervención del Estado buscará y encontrará caminos para satisfacer sus necesidades musicales y de formación musical.

Música y sociedad de masas: el origen del mundo musical contemporáneo

Todas las tardes, en el templete de Luxemburgo, da conciertos una orquesta sinfónica, formada por "cincuenta artistas víctimas de la música mecánica", como rezan

⁹⁶⁰ LESEN y MORENO, J. (1843): “Poder social. Influencia moral de la música. V”, en *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, año III, núm. 50, 23 de junio de 1844, p. 197-198.

⁹⁶¹ SORIANO FUERTES, I. (1844): “Abandono de la música en España”, en *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, año IV, núm. 11, 8 de febrero, p. 41.

patéticamente los humildes prospectos tirados en máquina multicopista. Bajo las umbrosas arboledas, a la romana, de este clásico jardín, el conjunto de los artistas se ofrece en efecto sobre el tablado como sobre una balsa a la deriva, donde hubieran venido a reunirse los heterogéneos supervivientes de un buque naufragado.

Ruiz, El Debate, 17 de septiembre de 1931

La variación progresiva de las relaciones sociales, políticas y económicas existentes en la España de la Restauración, sumada a las transformaciones técnicas propias de la Segunda Revolución Industrial y los hábitos de vida en las nuevas ciudades superpobladas produjeron el desarrollo en nuestro país de la llamada cultura de masas. Ésta hace entrar en crisis al mundo musical existente y provoca las lamentaciones y reacciones de sus integrantes. La reacción más decisiva, la que estaría llamada a condicionar el ambiente musical en el futuro, fue la del Estado que se ve empujado a intervenir, animado por una parte de la opinión ilustrada, para evitar la desaparición de unos valores estéticos que la elite social había considerado suyos. En este marco de defensa de unos determinados valores socio-culturales, debemos entender la creación y desarrollo de una serie de propuestas y actuaciones que animaron el debate público de aquellos años. Como toda variación de fondo, ésta se realizó calladamente, en el transcurso de muchos años y resultaba muy difícil que los contemporáneos poseyesen la lucidez necesaria para comprenderla en su complejidad. Es por eso que los diagnósticos sobre los males de la música en España y los tratamientos recomendados fuesen diferentes, incluso contradictorios, y diesen origen a largas querellas entre los especialistas. Sólo desde aquí, desde esta perspectiva, toma sentido el debate sobre la educación musical profesional en la España republicana.

Al observar el fenómeno educativo en este nivel, desaparecen en gran parte las diferencias políticas, entre partidos y regímenes, y descubrimos las razones de la continuidad. Si los proyectos y las críticas sobre la educación musical de los músicos, como, por otra parte, sobre la política musical misma, son los mismos en la época final de la Restauración, la Dictadura de Primo, la República o el Nuevo Estado, es porque, por encima de ideologías, las mutaciones sociales estaban en marcha en una determinada dirección y empujaban a ciertos compromisos gubernamentales.

La crisis de la música en España

Después de la Primera Guerra Mundial, se vivieron años de un gran optimismo económico y político. Las economías de los principales países europeos se recuperaban tras la sangría de la guerra y la democracia liberal parecía consolidada como el régimen de organización política y social que daba satisfacción a las necesidades de los países civilizados. En el caso de España, su neutralidad durante la contienda produjo años de gran prosperidad en los que parecía que el país iba a reintegrarse económica y culturalmente en el grupo de las naciones más destacadas del continente.

Aquellos fueron años de extraordinarios cambios en los hábitos sociales y en las maneras de pensar: una época de optimismo y modernidad, de vanguardia y nuevas visiones de la vida, los felices años veinte.

Sin embargo, los problemas internos que amenazaban la vida social eran más preocupantes de lo que los contemporáneos apreciaban. Todos esos conflictos saldrían a la luz a partir de 1929, con la crisis del sistema bursátil norteamericano, que inauguró un periodo de inestabilidad en el que resurgieron todos los fantasmas de la vieja Europa.

El mundo musical de comienzos de siglo vivía momentos de extraordinaria expansión. En ningún periodo del pasado había habido más conciertos, conservatorios, casas editoriales... Nunca los centros musicales habían estado tan estrechamente conectados. Jamás los virtuosos habían cobrado minutas tan generosas en interminables tournées que los llevaban desde Sudamérica hasta las ciudades más alejadas de Rusia⁹⁶². La música en directo estaba presente en la vida cotidiana de la ciudad: ningún café que se preciase renunciaba a tener, al menos un pianista para amenizar las veladas a la clientela; en los cines, que proliferaban en las ciudades de todo el mundo, se podían oír verdaderas orquestas para acompañar los fotogramas mudos más de moda; en balnearios, casinos, iglesias, allí donde se celebrase una reunión social, debía contarse con la participación de un grupo de músicos que interviniese.

Y de repente, en este panorama surgió la crisis. Ésta se manifestó en un doble frente interrelacionado como crisis de trabajo y como crisis de público

⁹⁶² SALVETTI, G. (1986): *El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Ediciones Turner, p.15-17.

Lo que primero se hizo notar fue la crisis de trabajo. Los instrumentistas vivían la decadencia del teatro musical en todas sus variantes. Cada vez había menos teatros con temporadas largas de zarzuela o de ópera. Ya no era negocio rentable. Sin embargo, los despedidos de los teatros encontraron acomodo en los cines. La introducción del cine sonoro, dejó a estos profesionales en una situación muy apurada.

Los miembros de las orquestas de conciertos de Madrid, nunca habían podido vivir de ellas, pero los profesores que las integraban no se preocupaban, por cuanto sus necesidades las tenían a cubierto con los ingresos que les proporcionaban otras ocupaciones (ópera, zarzuela, orquestinas en balnearios, casinos, cafés y cinematógrafos) que eran la base de su vida. Para estos profesionales, la aspiración y el orgullo era pertenecer a las corporaciones sinfónicas que hacían la gran música de concierto. Pero los tiempos habían cambiado hasta el extremo de que "...son muchos los profesores que en la actualidad (...) no cuentan con más ingresos para vivir que los que proporcionan las orquestas de conciertos (...), cantidad más que insuficiente para atender a sus necesidades y que les pone en un grado de inferioridad económica del mas modesto obrero manual.⁹⁶³ "

La razón fundamental de esta crisis de trabajo es la llamada crisis de público. Desde finales del siglo XVIII, cuando nace el concierto público y el espectáculo operístico alcanza una difusión universal, la oferta musical se había ido ampliando y el público había respondido con su presencia. El siglo XX trajo consigo un retraimiento del público. Primero del teatro lírico, después del resto de las manifestaciones musicales. La crisis de trabajo de los músicos llevó a reflexionar sobre las causas de este fenómeno.

Durante todo el siglo XIX, el espectáculo alrededor del que había girado la vida musical era la ópera. Desde su invención a comienzos del XVII, era la celebración del poder: de los nobles italianos, de las opulentas ciudades comerciales, de la monarquía absoluta o de la nueva clase burguesa. Pero en el XX, el interés por esta manifestación artística disminuyó. El público se retiró de plateas y butacas. Parecía haber perdido su función dentro de la sociedad, arrastrando a toda la música con ella.

"Las escenas musicales pertenecen al pasado... Se mueren, si no están ya muertas. ¿Las han matado el cine parlante, o el music-hall? Más bien creeríamos que son víctimas de un modernismo refractorio a todo cuanto la ópera significa de

⁹⁶³ "La Orquesta Nacional", en *Ritmo*, año VII, nº110, 15-V-1935, p. 1-2.

convencionalismo dentro y fuera del telón (...) La Ópera ya no es uno de los centros vivos de la vida parisiense.”⁹⁶⁴

La realidad es que la asistencia de los espectadores a los espectáculos musicales descende. Pero no descende el consumo de música, sino que han aparecido otros medios de difusión musical (radio, fonógrafo) y otros estilos que amplían la oferta.

Otros achacan la ausencia de público a cuestiones estéticas. Para los defensores de la vanguardia artística, la crisis de público es la quiebra del sistema de valores estético del siglo XIX.

“La crisis por que pasa la música sinfónica y el teatro lírico es universal, es una quiebra del gusto, un desplazamiento de la afición que sostenía esas enormes masas de gentes (a veces para tocar un vals o para servir de pedestal a los gorgoritos de un tenor). Realmente puede que se trate de un bancarrota del sentido estético del siglo XIX.”⁹⁶⁵

Sin embargo, los representantes de las posturas estéticas conservadoras la razón de la falta de público está en las vanguardias musicales de principios de siglo, en sus elucubraciones intelectuales que tergiversaron el sentido del arte y que promocionaron unas tendencias estéticas sobre la indiferencia de los verdaderos músicos.

“¡Se habla de crisis del arte musical! La causa fundamental de esta crisis no es otra que la escasez de producción original, sin precedente; la falta de personalidades de auténtico valor. Estamos hace tiempo participando en una ridícula comedia, cuyo escenario es toda Europa, perjudicial para los compositores que realmente suponen algo.”⁹⁶⁶

La radicalidad de las transformaciones sociales y culturales de los primeros años del siglo XX, condujeron a análisis muy variados, contradictorios, de la crisis de la música. Los participantes en este debate, desde posiciones contrapuestas, nos iluminan diferentes aspectos de la circunstancia social de la música, que estaba cambiando su posición y sus relaciones sociales a toda velocidad.

⁹⁶⁴ Ch. (1932): “La crisis de la ópera”, en *Ritmo*, año IV, nº 53, 1-IV-1932, p. 6.

⁹⁶⁵ SALAZAR, A. (1931): “La música en la República II y III”, en *El Sol*, 28-IV-1931.

⁹⁶⁶ VILLAR, R. (1935): “Esperpentos sonoros”, en *Ritmo*, año VII, nº 115, IX-1935, p. 1-2.

Novedades para una crisis

El surgimiento y la velocísima difusión de la música mecánica fue la novedad más sorprendente a los ojos de la sociedad musical de principios del XX. En pocos años, los sonidos producidos por los nuevos aparatos musicales inundaron la vida particular y social. Los que observaron tal fenómeno ignoraban la hipótesis de ver en esos nuevos medios, y en la música que éstos producían, los sonidos propios de una sociedad que había dejado de ser la que conocieron en su juventud. Para ellos, las nuevas músicas impresionadas en discos o difundidas por las emisoras de radio eran la constatación de una decadencia, aunque la decadencia fuese, en realidad, la de la sociedad de la que los críticos provenían.

El perfeccionamiento y difusión masiva del gramófono, el surgimiento de las emisiones regulares de radio en España a partir de 1923 y el fulgurante éxito del cine sonoro en 1929 transformaron radicalmente el panorama de la distribución de la producción musical. Pero estos medios nuevos fueron el vehículo para la creación de una cultura musical de masas internacional (en esos años, el jazz se convirtió en el primero de los estilos musicales irradiados desde los EE.UU.) y nacional (canción ligera, cuplés, flamenco...).

Los cauces decimonónicos de consumo musical se habían visto desbordados y los nuevos medios traían consigo nuevas músicas. Consecuentemente, la figura del intérprete amateur había sucumbido bajo el peso de fonógrafos y otros aparatos que llevaban la música a casa. Ya no hacía falta tocar un instrumento para oír música en el hogar. El tradicional piano que presidía las veladas de las casas burguesas de toda Europa, se arrinconó en beneficio de los aparatos modernos.

“-¡Cómo! ¿aún estás tan atrasada? ¿así vives? ¡Si eso resulta ya tan pasado!... ¿Para qué "hacer música" directamente? Bastan las gramolas, la radio, las pianolas...”⁹⁶⁷

Para un editorialista de *Ritmo* en 1929, la música mecánica se ha convertido en un vehículo de incultura, del gusto del “vulgo” y de los “nuevos ricos”, es decir, de los nuevos agentes sociales surgidos en aquellos años. La tecnología, expresada en los gramófonos y radios, había traicionado su misión, que “debiera consistir en fomentar la cultura musical ennobleciendo nuestra sensibilidad”, y se estaba convirtiendo en el más refinado vehículo de incultura por la difusión de la música de más baja calidad,

⁹⁶⁷ RODRIGO, C. (1934): “Ranciedades”, en *Ritmo*, año VI, nº 80, 15-II-1934, p. 6.

ordinaria y grosera. El anónimo autor nos cita ejemplos de esa música que desprecia: los tangos argentinos y “esa cosa absurda que llaman ópera flamenca”.

Hay un párrafo especialmente significativo en el que se reúnen juicios morales, sociales y estéticos, dejando ver que, para el autor, lo virtuoso, lo distinguido y lo hermoso era uno:

“En cuanto a los bares y cafetines de que está inundado Madrid, ¿a qué decir? Transformados en inmundos burdeles, donde se refocila un público de la más baja estofa social, ¿qué cultura artística pueden fomentar? Y lo más lamentable es que no sólo en estos deleznable medios públicos se fomenta la musiquilla a que venimos refiriéndonos, sino que la mayor parte de las casas particulares –especialmente en las casas de los nuevos ricos- se hace lo propio.”⁹⁶⁸

Siguiendo una tradición intervencionista que hunde sus raíces en el pensamiento platónico, el editorialista acaba solicitando la intervención de la autoridad, juntas o comisiones municipales que estarían “encargadas de velar por el cumplimiento de las leyes del buen gusto”. Los poderes públicos debían de velar por la rectitud estética de una sociedad que se encaminaba decididamente a otro modelo musical, totalmente diferente al vigente en el XIX.

También en las reuniones más elitistas de la inteligencia musical europea se trataba de analizar el fenómeno de la música mecánica. En el Congreso Internacional de Crítica Musical de Florencia, en el año 1933, se dedicaron muchas horas al asunto. En aquellas sesiones se hiló más fino a la hora de definir el hecho. No obstante, consideramos que el análisis que se hizo, compartía con el anterior los mismos problemas de perspectiva.

Se reconocía que si había algún rasgo característico que hubiese comenzado a diferenciar la música del siglo XX respecto a la del XIX era, precisamente, el auge alcanzado en pocos años por la música mecánica. Ahora bien, la pregunta se deducía fácilmente: ¿hasta qué punto la música mecánica respondía a un concepto "siglo XX"? La música mecánica apenas hacía “sino arrastrar pesadamente la cola ochocentista”, y las gentes que veían en la música mecánica posibilidades a tono con el tiempo, deseaban “sacudirse el polvo del otro siglo”. Se quería encontrar qué era lo realmente peculiar e inédito en esta nueva forma de transmisión musical y aprovecharlo en un sentido nuevo

⁹⁶⁸ “Ambiente vulgar”, en *Ritmo*, año I, nº 2, 15-XI-1929, p. 1.

y pensar sobre el resultado que había de acarrear al arte considerado como función social.

Curiosamente, mientras que la ciencia abría nuevas perspectivas al arte, ocurría que por la viciosa organización financiera de la sociedad, tales conquistas se convertían inmediatamente en rémoras y en peligros. La música mecánica, divulgada excesivamente por la superproducción no seleccionada, había suscitado dos formidables conflictos. Uno era de índole intelectual: la música mecánica se había convertido en uno de los peores enemigos del arte. El otro problema era de índole económico: el maquinismo mataba al obrero, el "cine" sonoro, la "radio" y el disco suprimían al intérprete a jornal.

Para el primer problema, se creía tener una solución rápida con la continua mejora de los procedimientos de impresión de discos, de emisión radiada, de perfección en los aparatos reproductores. Pero si no se vigilaba esa perfección y se seguía lanzando en el mercado aparatos pésimos y baratos, si no se intervenía en la formación de programas de radio y se evitaba el dar preferencia al gusto achabacado del auditor, la avalancha de incultura, de plebeyez y la proclividad en el gusto, se acentuarían innecesariamente, “tanto más cuanto que todo ello vaya encubierto por una de las acepciones sofisticadas del principio democrático”.

El segundo problema tenía, en cambio, soluciones negativas, cualquiera que fuese el caso: lo mismo si progresaban las condiciones artísticas de las máquinas reproductoras, que si invadían el mercado los aparatos de peor calidad. La posibilidad de obtener excelentes audiciones repetidas infinitamente por medios mecánicos, suprimía en continua progresión al ejecutante de fila para dejar a salvo al artista de gran mérito. Buenas o malas las condiciones de audición, el público desearía siempre el mejor intérprete, por mediocre que fuese la música interpretada por él.

Para encauzar el proceso iniciado, encontraban la misma solución que el editorialista de *Ritmo*.

“Hay pues que estimular la protección del disco, del programa de radiofonía, como elementos de cultura, y por lo tanto, se hace necesaria una fiscalización oficial a fin de que la protección por parte del Estado tenga eficacia.”⁹⁶⁹

Sólo el Estado puede ayudar a salvar la cultura en peligro.

⁹⁶⁹ SALAZAR, A. (1933): “La música mecánica en el Congreso de Florencia (I)”, en *El Sol*, 13-VIII-1933.

En un artículo posterior, Adolfo Salazar reflexiona de nuevo sobre la música mecánica estableciendo relación entre su poco mérito y una equivocada política educativa. Para Salazar la educación musical era impropia de los momentos musicales que se vivían. La producción artística de los nuevos medios es también un motivo de desilusión pues no se ha aportado desde ellos nada nuevo ni verdaderamente creativo.

"En todos los aspectos de la vida social de nuestros días se observa el mismo fenómeno; a saber: el daño producido a la calidad y a la categoría por la superproducción y el envilecimiento de los precios. A primera vista parece como si ambas cosas debieran producir un beneficio a la cultura general al aumentarse su extensión. Ésta era a lo menos una de las mejores esperanzas del credo democrático; pero las cosas han resultado de tal manera, que ocurre como si la cantidad de cultura que existe en el mundo fuese como la energía, una cantidad constante, incapaz de aumento ni de disminución, y que por tanto, lo que se da en extensión se hace a costa de la intensidad."⁹⁷⁰

Salazar se pregunta si los pedagogos de su tiempo no estaban equivocados y afirma que su esfuerzo sólo conduciría a una creciente incultura, a una barbarie cada vez más profunda y más peligrosa que la barbarie inculta, "porque la semicultura es una plaga peor que la ignorancia". Las masas que se habían adueñado de la sociedad, según el análisis de Ortega aún reciente, ignoraban las jerarquías artísticas y se dejaban arrastrar por esas músicas nuevas, degradadas, que difundían los nuevos medios, en completa confusión entre mensaje y emisor.

Las grandes invenciones científicas que habían entrado en el terreno del arte, habían producido efectos lamentables, y no por culpa de ellas: confusión, superproducción, abaratamiento, vulgaridad. Mala calidad y mala estimación, dos heridas mortales para el arte. En lugar de producir efectos inéditos, de crear nuevos tipos de belleza –como podía suponerse en artes tan jóvenes como el cinematógrafo, los aparatos mecánicos de música, el disco y la música de las ondas- todo el esfuerzo de los ingenieros se había dirigido hacia una imitación fea y chabacana de lo ya existente.

⁹⁷⁰ Salazar, A. (1933): "La música mecánica en el Congreso de Florencia (II)", en **El Sol**, 16-VIII-1933.

Respuestas al desafío del nuevo mundo

Al tratarse de una crisis social y laboral de la música, casi todas las voces que se alzaron pidiendo soluciones a la misma exigían la intervención del Gobierno. Sin embargo, no era ésta una opinión unánime. Una minoría rechazaba la intervención gubernamental defendiendo ciertos principios liberales y de autonomía del mundo de la música. En todo caso, se pensaba universalmente que a los músicos les correspondía un cierto esfuerzo para la superación del problema, obligados a ello por las adversas circunstancias.

Es curioso observar cómo, en tiempos de la dictadura de Primo, hay aún cierta timidez y se razona más cuidadosamente la pertinencia de la subvención. Las razones que suelen blandirse son de índole moral, que ven la cultura como elemento educativo y formativo de la masa. Se consideraba que la subvención es absolutamente necesaria, ya que el teatro “es un importante elemento moralizador y educativo”: aunque en los presupuestos del Estado se asignen algunos centenares de miles de pesetas a estos efectos, no cabe la menor duda de que el gasto se compensaría con creces, si se tiene en cuenta que la consecuencia sería el desenvolvimiento y desarrollo de la afición artística musical, “mucho más recomendable que los dos grandes enemigos que la agobian: los excesos deportivos y los excesos de la pantalla.”⁹⁷¹ El Estado con su dinero ha de salvar a los ciudadanos de los excesos y la amoralidad de otras actividades.

Más tarde, durante la República, en un editorial de *Ritmo*, no se hace tanta literatura para pedir dinero: se exige directamente al Gobierno una actuación efectiva de una crisis que “sólo puede resolverse mediante una ley de defensa del arte musical, que en nombre de la cultura artística todo Gobierno tiene el deber de defender”. En la República, la intervención del Estado no se discute.

“La Música no es un arte de lujo, como alguien cree; es un arte social, el más social de todos los artes, indispensable para desarrollar los sentimientos artísticos del pueblo, del pueblo organizado, que lo es toda sociedad culta. El arte no puede vivir sin la protección del Estado, que por ser una función de cultura tiene que proteger. El productor, como el intérprete, necesitan de su protección.”⁹⁷²

Sin embargo, los Gobiernos no se dieron mucha prisa para tomar en consideración estas peticiones.

⁹⁷¹ BRÁNTUAS, J. (1930): “Una solución posible”, en *Ritmo*, año II, nº 26, 15-XII-1930, p. 8-10.

⁹⁷² “Proyecto de ley de defensa del arte musical”, en *Ritmo*, año III, nº 41, 1-X-1931, p. 1.

El año 1929 puede ser tomado como punto de partida de la intervención del Estado español en el mundo de la música. No hay que olvidar que el plan que Salazar diseña para un Gobierno primorriverista, será la base de la política musical que se llevará a cabo durante la República. Ese mismo año, *Ritmo* describe con entusiasmo la política musical del Gobierno: la creación de Comités paritarios para los contratos de trabajo de los músicos, la disminución del impuesto del timbre por los conciertos, las subvenciones a las orquestas, la mejora en parte, del escalafón del profesorado del Conservatorio, creando un nueva categoría, “y por último, dedicando su atención al problema trágico que se plantea a los profesores de orquesta y pianistas con la implantación del cine sonoro, la invasión de músicos extranjeros en los cabarets y otros lugares de diversión y esparcimiento, que creaba a nuestros compañeros una angustiosa situación”⁹⁷³. Como vemos, el redactor de *Ritmo* era muy optimista con respecto a la solución de la crisis de la música, que ya daba por superada. Hay dos capítulos especialmente importantes en las acciones gubernativas enumeradas: la creación de comités paritarios y la subvención a orquestas. Las orquestas recibían un dinero que se condicionaba a un plan de trabajo que incluía conciertos en Madrid, provincias, invitación a directores extranjeros y la organización de actos para niños y obreros⁹⁷⁴.

Las principales medidas de los gobiernos de la Dictadura fueron continuadas en la República. Por ejemplo, los Comités paritarios primorriveristas cambiaron su nombre por Comisiones Mixtas y prosiguieron su labor. Pretendían ser un punto de encuentro para obreros y patronos y resolver así las tensiones sociales, bajo la tutela del Gobierno. Dependían del Ministerio de Trabajo que, en el momento de su creación en la Dictadura y en los primeros años republicanos, estaba ocupado por miembros del PSOE. La Comisión Mixta de Espectáculos Públicos realizaba censos de las distintas profesiones que agrupaba (profesores de orquesta, tramoyistas, coristas, actores, pianistas, maestros, directores concertadores...) concedía un carnet profesional y, en sus comunicaciones públicas en prensa, dejaba bien claro que “no podrán ser contratados para actuar como tales profesionales aquellos que no figuren incluidos en el expresado Censo.”⁹⁷⁵ También las subvenciones de orquesta son continuadas por los nuevos Gobiernos.

Además de las políticas republicanas que eran continuación de las efectuadas en regímenes anteriores, la gran novedad de estos años fue la creación de la Junta Nacional

⁹⁷³ “Por los músicos españoles”, en *Ritmo*, año I, nº 2, 15-XI-1929, p. 5.

⁹⁷⁴ GÓMEZ AMAT, C. y TURINA GÓMEZ, J. (1994): *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, p. 88-89.

⁹⁷⁵ “Censo profesional de coristas de España”, en *El Debate*, 15-VII-1931.

de Música y Teatros Líricos. La Junta fue el centro de la política musical republicana pero quiso mantenerse al margen de las soluciones directas a la crisis social de la música. De hecho, gran parte de las críticas que recibió surgieron de considerar que había nacido apoyándose en el movimiento surgido alrededor de la Conferencia sobre la Crisis musical y, posteriormente, no querer hacerse cargo de todas las reclamaciones surgidas de ese foro.

En la discusión sobre la crisis de la música, la educación musical aparece muy escasamente y, cuando lo hace, es de manera superficial. En contraste, Adolfo Salazar cree que la base de la crisis es educativa, que, al ser crisis de auditores, de aficionados, es producto en gran parte del sistema educativo musical; considera que la enseñanza que se ofrece es exclusivamente técnica y solicita más aficionados cultos y menos profesionales.

"En España y en otros muchos países, el sistema pedagógico de la técnica por la técnica, ha producido un resultado nefasto. Un superproducción agravada por el progresivo empeoramiento de la calidad, y, a pesar de los ensayos para educar al público por parte de fundadores de sociedades y de críticos de buena fe, un paulatino decrecimiento de aquél, hasta llegar a la actual crisis de auditores, mucho más grave que la crisis de trabajo. Mucho más grave para el arte porque, lo que éste necesita para regenerarse es precisamente una limitación inmediata, un encauzamiento, una poda de todas las ramas estériles que perjudican al crecimiento normal. En una palabra: sobran músicos y faltan auditores."⁹⁷⁶

En estas ideas hemos de buscar las raíces renovadoras en la política educativo-musical de la Segunda República. Sin ser conscientes de la circunstancia que rodea la actividad musical, y esa circunstancia en la España de los años treinta era la crisis, no se puede comprender las iniciativas tomadas en ninguno de los campos de la música, desde el intento de reforma de las enseñanzas hasta la adopción de lenguajes musicales más o menos ligados a la tradición. El fenómeno musical es tan complejo que se suele pecar de acercamientos excesivamente unilaterales, pero las protagonistas vivían en la realidad con todos sus caras e influencias.

⁹⁷⁶ SALAZAR, A. (1931): "La Gran Duda Pedagógica", en *El Sol*, 12-X-1931.

Sociedad, música, conservatorios y Estado

El origen de la intervención estatal en la formación del músico coincide con el establecimiento de un nuevo modelo socio-musical. La importantísima transformación de los fundamentos de la educación musical estatal que se produce a comienzos del XX, es contemporánea con los retos planteados por la nueva cultura de masas. Dadas estas circunstancias, no podemos menos que afirmar el vínculo esencial existente entre la actividad, que en el terreno de la formación musical lleva a cabo el Estado, con los cambios en la sociedad musical. Así, consideramos que éste es uno de los motivos, de las razones constantes, que explican el fenómeno estudiado en nuestro trabajo.

Contrariamente a otras motivaciones que han ido apareciendo en estas páginas, la que ahora nos ocupa no fue nunca explícita, no sirvió casi nunca para justificar ante la opinión pública contemporánea los gastos que en el presupuesto público ocasionaba esta actividad del Estado. Sin embargo, no puede caber duda de que se trata de uno de los motivos más poderosos, más de fondo y que no se podía ignorar. La música y su mundo se convierten así en un patrimonio social, una fuente de legitimidad por su propio prestigio, que el gobierno debe preservar, financiando la institución que perpetúa la continuidad de la tradición: el conservatorio.

RECAPITULACIÓN

III.5. Educación y mundo musical

Si se da por hecho que los cambios sociales son los que determinan los educativos, debemos colegir que los cambios en la sociedad musical, entendida como las estructuras sociales que sostienen la música, su valor y función en una comunidad humana, provocarán las transformaciones de la formación musical. Para detectar los cambios de mundo musical, de modelo social de la música, contamos con el signo visible de la crisis: toda mutación profunda, en una realidad musical dada, provocará entre los contemporáneos la sensación pesimista de decadencia que podemos calificar como crisis.

A lo largo del periodo estudiado, identificamos dos momentos de cambio o crisis: en primer lugar, el desarrollado en la primera mitad del XIX, que conducirá de la sociedad musical propia del Antiguo Régimen a una típica sociedad musical burguesa;

en segundo lugar, la crisis que, por la llegada de la sociedad de masas, vivirá el mundo musical en las primeras décadas del XX.. Ambos momentos serán retos que obligarán al Estado a determinadas actuaciones en el terreno educativo-musical, motores de cambio de la intervención de la administración en estos asuntos.

Las características diferenciadoras de la sociedad musical burguesa, con respecto a su precedente, será la brutal disminución de la importancia de la actividad religiosa: el centro musical por excelencia pasará a ser el Teatro y el salón burgués, en el que reina indiscutiblemente el piano. También se desarrollan las sociedades musicales que, progresivamente, pasan de ser agrupaciones de músicos amateurs a reuniones de consumidores musicales. Si el mundo burgués vivía sus aficiones musicales al margen del Estado, el colapso de la organización musical eclesiástica tendrá inmensas repercusiones educativas y provocará la primera intervención decidida de la administración en la transmisión del saber musical.

El origen de la cultura de masas hay que buscarlo en las transformaciones sociales y tecnológicas que se producen en los albores del siglo XX. Los hábitos de vida en las renovadas ciudades varían y los nuevos medios de comunicación significan una relación distinta del ser humano con el mundo. En el mundo musical, esta nueva situación se vivió como una doble crisis: crisis de trabajo de los músicos, causada por la decadencia de la actividad teatral y la irrupción del cine sonoro; crisis de público de espectáculos musicales, con un descenso de la presencia de espectadores en ellos. Sin embargo, no podemos pensar que hubo un descenso del consumo musical. Todo lo contrario: contemporáneamente, se expandían las músicas populares urbanas, aliadas con los recién inventados medios de reproducción mecánica del sonido.

Por lo tanto, la crisis se correspondía con una determinada música, la más cercana al mundo intelectual, la más prestigiosa socialmente. El Estado va a intervenir con decisión para salvar los valores musicales de la elite cultural y social. Una nueva política de intervención en el tejido musical, indirecta, a través de subvenciones, o directamente, con agrupaciones musicales estatales, va a nacer. La educación musical será también objeto de los esfuerzos por conservar un mundo musical que ya no es el mayoritario, que no se puede sostener por sí mismo.

Si en los discursos que justificaban la aportación económica estatal a la formación de músicos raramente se hacía referencia al tema objeto de este capítulo, es evidente, por las coincidencias cronológicas y el devenir histórico, que estamos ante una de las razones determinantes que impulsaron las actividades educativo-musicales

gubernamentales y sus modulaciones a lo largo del tiempo. El Estado acabaría finalmente siendo garante de la transmisión del saber musical que, con su prestigio, de alguna manera, contribuiría a legitimarlo.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto del trabajo, se impone hacer balance de los logros e insuficiencias que se han podido encontrar en su desarrollo. En la introducción se señalaron cinco objetivos fundamentales, orientadores de la labor investigadora:

1º.- Describir la intervención del Estado español en la formación del músico, durante la edad contemporánea.

2º.- Indagar en las razones de esa actividad estatal.

3º.- Comparar la intervención estatal en España con el marco europeo en el que se desenvuelve.

4º.- Enmarcar la actividad gubernamental en su momento histórico y político.

5º.- Mostrar la interacción entre la actividad educativo-musical del Estado y la sociedad, tanto general como musical.

A lo largo de las páginas que han seguido, se trató de satisfacer estas finalidades bien directamente, bien aportando los materiales necesarios para establecer deducciones inmediatas y lógicas. En todo caso, no está de más resumir ahora las ideas que han ido apareciendo a lo largo de nuestro discurso, condensando pensamientos y conceptos en las conclusiones definitivas.

● De manera conjunta, en el apartado II, se intenta dar satisfacción a los objetivos 1º y 4º: describir la intervención del Estado español en la formación del músico, durante la edad contemporánea; y enmarcar la actividad gubernamental en su momento histórico y político. Tratar separadamente ambas metas sería absurdo metodológicamente, impidiendo la comprensión correcta de la relación entre ambas. Se repasará ahora brevemente los principales hitos de la evolución educativo-musical española desde estos puntos de vista.

· La estructura social, cultural y musical del Antiguo Régimen hacía descansar el peso de la formación del músico en las Capillas Musicales, grupos de músicos al servicio de una institución eclesiástica o una gran casa nobiliaria. Por razones prácticas, por necesidad de regeneración de sus miembros, las Capillas formaban a jóvenes músicos en la adquisición de habilidades musicales que les permitiesen participar en las actividades de las mismas. En una sociedad en la que la Iglesia poseía una gran influencia política y económica, el Estado, alejado de las preocupaciones y obligaciones que llegaría a tener en el mundo contemporáneo, no intervenía directamente en estos asuntos, dejándolos en manos de la institución eclesiástica. Al final de este periodo,

prefigurando el futuro, surgirán algunas iniciativas educativas vinculadas al mundo del teatro, que, con escasísima repercusión práctica, constituirán indicios de la realidad que habría de nacer tras la desaparición de las estructuras sociales y culturales del Antiguo Régimen.

· La disminución del peso de la Iglesia y el surgimiento de los nuevos públicos burgueses exigieron que todos los gobiernos del reinado de Fernando VII, liberales, afrancesados o absolutistas, planteasen la necesidad de hacer intervenir al Estado en la formación del músico. Desde el despotismo ilustrado de los josefinos surgieron proyectos, como el de Montehermoso o Ronzi, para constituir escuelas de músicos que no llegaron a nada. Los liberales, por su parte, en sus esfuerzos por dibujar un sistema educativo general y moderno, incluyeron siempre la creación de conservatorios que, como habrían de hacer otras escuelas profesionales, prepararían profesionalmente al músico para insertarse en el mercado laboral. Pero en realidad, será un gobierno absolutista de 1830 el que, embarcado en lanzar la imagen del rey como protector de las artes, cree el primer conservatorio moderno de España, el primer centro de formación musical sostenido, organizado y controlado por el Estado central. El nuevo establecimiento había de ser un instrumento para el control gubernamental de la música, una institución desde la que el Estado se encargase de formar y dirigir a las elites musicales del país.

· La creación y consolidación del Estado liberal burgués, obra de la etapa isabelina, se produjo en la continua lucha entre diversos modelos constitucionales e importantes cambios de la estructura económica nacional, especialmente a través de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos. Esta última circunstancia y la gravedad de la guerra civil contra el carlismo creó el momento más delicado en la historia de la educación musical profesional española: desmantelado el sistema de Capillas Musicales, la crisis del Estado hizo desaparecer al Conservatorio de María Cristina de los presupuestos. Al mismo tiempo, la formación del músico no aparecía explícitamente en los diseños educativos generales de aquellos años que se hacían más abstractos, menos detallados. No obstante, la actividad educativo-musical no se detuvo y la situación comenzó a normalizarse a partir de 1838, con la reorganización reducida del centro oficial. El esplendor del reinado de Isabel II supondrá el desarrollo del Conservatorio y la reinclusión de la música en el sistema educativo general: la inauguración de la nueva sede del Conservatorio madrileño en 1852 o la Ley Moyano de 1857 son los ejemplos máximos de estas tendencias. De manera paralela, la

decrepitud del régimen traerá consigo la reducción de los esfuerzos en el campo educativo-musical profesional; ejemplo de ello será la Ley de Escuelas Especiales de 1866 y el reglamento de junio de 1868, su consecuencia directa en el Conservatorio.

En la década de los cincuenta y principios de la de los sesenta, cuando la sociedad burguesa isabelina, con su nueva estructura política, cultural y musical, viva su apogeo, surgirá la primera iniciativa de relevancia para extender la influencia educativo-musical del gobierno fuera de Madrid. La asociación de fomento musical *El Orfeo Español*, a través de sus miembros Eslava y Hernando, propone la creación de una red de escuelas de música por toda España. En un momento de activa nacionalización de la realidad española, la iniciativa es lógica y congruente. Sin embargo, habrá que esperar para que se convierta en realidad.

· La Revolución de 1868 pondrá las bases para una relación diferente entre la administración y la transmisión del saber musical, la semilla del sistema educativo-musical nacional del siglo XX. Con la septembrina se produce la culminación de los ideales liberales de todo el XIX español. En el terreno de la educación musical profesional, esto se traduce en el fomento de la enseñanza privada, que comprendía el desarrollo de las iniciativas surgidas en las administraciones locales y provinciales, la implantación de los exámenes libres y el reconocimiento de los derechos y libertades del profesorado. La revolución anti-borbónica supondrá también la última puesta en cuestión de la necesidad de la intervención pública en la formación musical. La Restauración con su tendencia a la estabilidad institucional y el desarrollo socio-económico que conlleva, difundirá la formación musical y fortalecerá sus mecanismos educativos. En este contexto debemos entender el desarrollo del sistema de incorporaciones, primer mecanismo real e insuficiente que vincula las iniciativas educativo-musicales surgidas en las provincias con el prestigio y la autoridad del Estado.

· Los años iniciales del siglo XX construyen un público y un mercado musical modernos. La España regeneracionista fomenta el público debate sobre los males del país y se hace consciente de las obligaciones del Estado, con respecto al mundo cultural en general y al musical en particular: en la Sociedad de Masas que va sustituyendo a la decimonónica estructura burguesa, la intervención estatal en la música y su educación es una necesidad imperiosa. Aunque muy lenta y dubitativamente, la administración pública irá modernizando las estructuras musicales españolas, particularmente las educativas. El Ministerio de Instrucción Pública, creado en 1901, se ocupará desde sus

inicios de la formación del músico a través de la búsqueda de un marco reglamentario válido para el nuevo siglo y organizando las bases para una red nacional de conservatorios, a partir del Decreto de validez de 1905, inspirado por Tomás Bretón. Esta última iniciativa es un buen ejemplo de las dudas y dificultades del Estado para afrontar intervenciones directas y decididas: se deja la gestión y dirección de los centros reconocidos a sus promotores locales y el gobierno sólo se ocupa de ordenar los estudios, con el modelo de Madrid, y conceder o negar la validez oficial. En todo caso, al final del periodo regeneracionista, los dos objetivos estaban cumplidos: de un lado, el reglamento de 1917 iba a servir de estructura organizativa básica para los conservatorios españoles durante gran parte del XX; de otro, las bases y los primeros pasos estaban dados en el camino de la constitución de una red nacional de centros de formación de músicos.

· Los problemas de adaptación a la nueva Sociedad de masas, apuntados ya en el periodo regeneracionista, iban a ser el centro de la vida musical en la etapa siguiente. La proliferación de medio de reproducción musical mecánica y la expansión extraordinaria de la música popular urbana obligaron a la música de tradición occidental culta, cada vez más identificada con la elite intelectual, a buscar la activa intervención del Estado. En este sentido, la Dictadura primorriverista inició la política de subvenciones por la que la administración aseguraba la continuidad de la actividad concertística en el país; la República, por su parte, tratará de organizar directamente la realidad musical española en su globalidad, a través de la constitución de la Junta Nacional de Música. Éste es el contexto en el que se produce la expansión del sistema nacional de centros diseñado en 1905; al mismo tiempo, se van creando categoría propias de funcionarios docentes que integran a este sector profesional en la estructura del Estado.

La Segunda República es el régimen que, sobre todo en sus primeros años, ambiciona la transformación de la realidad española de manera radical. En el terreno de la formación del músico, se diseña un sistema de Escuelas nacionales con la culminación de una Escuela Superior de Música en Madrid. Estos centros estarían profundamente imbricados con el proyecto musical muy estatalizado que la Junta Nacional de Música preveía implantar en el país. Estas ideas no se llevaron a la práctica pero los argumentos esgrimidos serán fundamentales en la política educativo-musical franquista, especialmente los referidos a control estatal y estructura centralista.

· El objetivo del Nuevo Estado, nacido de la Guerra Civil, era impregnar con su ideología toda la estructura social y cultural de España. La música, como es lógico,

también estaría incluida entre las preocupaciones del régimen y a ella llegarían los nuevos vientos de centralización, catolización, ultra-nacionalismo, imperialismo y autoritarismo totalitario. En este marco, el Decreto de 1942, superpuesto al anterior reglamento de 1917, iba a ser la primera disposición que ordenase, desde un punto de vista nacional y centralista, los conservatorios estatales. Se establecía una estructura en tres niveles: el Conservatorio de Madrid, como único conservatorio superior, era el remate de un sistema de centros profesionales y elementales, extendidos por toda España. Posteriormente, para adaptarse a las circunstancias, el franquismo iría perdiendo sus rasgos más llamativamente totalitarios. Con el Ministerio de Ruiz-Giménez se busca extender la educación musical al sistema general de enseñanza, partiendo del humanismo cristiano y persiguiendo la formación integral del hombre. Al fracasar este impulso y en una aparente vuelta atrás, se abre otra etapa en la que nuevas fuerzas comienzan a transformar la realidad educativo-musical, configurando un panorama diferente que durará hasta nuestros días.

- Para cumplir el tercero de los objetivos que nos habíamos propuesto, comparar la intervención estatal en España con la de otros países de nuestro entorno, nos encontramos con un problema fundamental: a nuestro juicio, pese a los esfuerzos realizados en el apartado I para dibujar un panorama mundial de la formación del músico en el mundo contemporáneo, no se han encontrado las referencias bibliográficas específicas con las que se pueda establecer una comparación directa. Dicho de otra manera, en la medida en la que se ha tenido acceso a las fuentes bibliográficas, no se han hallado acercamientos paralelos al nuestro a nivel mundial o de otras naciones.

Sin embargo, con el grado de conocimiento de la realidad exterior de que disponemos, se pueden aventurar algunas conclusiones generales. El desarrollo de la intervención estatal en la formación del músico en España debe ser entendido en el marco de la Europa latina. Frente a experiencias diferentes vividas en el mundo anglosajón, eslavo o germánico, la referencia exterior para nuestro país se encuentra especialmente en Francia e Italia, las culturas más poderosas de nuestra área cultural. Dentro de este mundo mediterráneo, España ha sido durante este periodo una potencia menor, con graves problemas internos y de penetración de su Estado que han condicionado el desarrollo de su educación musical profesional.

En el Antiguo Régimen, el sistema de Capillas Musicales era común a todo nuestro universo cultural. Del mismo modo, fueron las necesidades teatrales las que

impulsaron los primeros proyectos laicos de formación musical, como el de Laserna. Sin embargo, frente a los primitivos conservatorios italianos o la Escuela Real de Canto parisina, España no llegó a cristalizar ninguna institución sólida en este sentido.

Establecido que el sistema de conservatorios era una necesidad en el mundo europeo burgués, la realidad española ha seguido habitualmente los patrones marcados por el ejemplo francés y, en menor medida, por el italiano. Si el Conservatorio de María Cristina es treinta y cinco años posterior al Nacional de París, se funda en una época en la que se dotaron de centros de educación musical un buen número de ciudades importantes: Berlín (1822) Londres (1822), Milán (1824), Lieja (1826), La Haya (1826), Ginebra (1835)... Las capitales rusas no contarán con conservatorio hasta la década de los sesenta y, por ejemplo, Roma verá inaugurarse su Academia de Música en 1877.

Si la creación de la institución madrileña se retrasaría treinta y cinco años con respecto a París, el establecimiento de una red nacional de conservatorios tendría un desfase similar. Si fechamos en 1883 el comienzo de una política consciente de atención a la educación musical profesional en las provincias francesas, comparable con nuestro decreto de 1905 y las primeras validaciones de 1911, podremos calcular la diferencia. Aparte de lo puramente cronológico, la atención presupuestaria y las diferencias de legislación, con un control mayor por parte del Estado francés, marcarían los puntos de divergencia fundamentales.

Por otro lado, la acusación más repetida que las instituciones educativo-musicales españolas sufrían, incluido el conservatorio matritense, era la falta de profesionalidad de su alumnado. Como vimos, el amateurismo no fue una tendencia exclusiva de nuestro país sino que es una de las características de los conservatorios en los países anglosajones y germánicos, frente al mayor elitismo parisino. Resulta imposible comparar si la naturaleza de esta práctica amateur fue similar en ambos escenarios.

En resumen, con los datos de que disponemos, se puede defender, sin gran peligro, sin arriesgar demasiado, la hipótesis siguiente: la educación musical profesional en la España contemporánea está al mismo nivel que el país. Las críticas furibundas a las instituciones educativas pudieron ocultar que la brillantez o mediocridad del mundo musical general se reflejaba con bastante exactitud en sus estructuras de transmisión del saber musical. Los gobiernos de España, potencia europea de segundo o tercer orden, organización estatal con permanentes problemas financieros y de identidad,

intervinieron en la formación del músico en la medida de su fuerza, sin dedicarle una atención preferente pero sin olvidarla absolutamente o, al menos, olvidándola tanto como se olvidaba de otras manifestaciones de la vida nacional.

● El segundo de los objetivos que se marcaron al comienzo del trabajo, uno de los objetivos que calificamos como principales, fue indagar en las razones por la que el Estado intervino en la formación del músico. Dibujada la historia de esa actividad gubernamental, se trataba de encontrar varias líneas de interpretación que explicasen el por qué de esas actuaciones. Partimos de una idea previa: ningún acto estatal es gratuito, todos responden a razones que pueden ser comprendidas y que, al comprenderlas, nos aclaran el sentido profundo de la actividad analizada. A partir de fuentes variadas, se han distinguido cinco razones o líneas de interpretación principales. De todas maneras, hay que hacer notar que estas razones no se excluyen y, en muchos aspectos se solapan y complementan. Por otro lado, en el transcurrir histórico que cubre nuestro trabajo, las cinco líneas de interpretación intervienen de modo variable, no siempre con la misma intensidad. Sin embargo, se puede afirmar que, pese a su influencia cambiante a lo largo del tiempo, ninguna de las líneas presentadas desaparece totalmente en los años de nuestro estudio. En todo caso, es evidente que la evolución social e ideológica de España, a lo largo de los años que cubre el trabajo, pondrá en primer plano del debate y de la argumentación diferentes razones o justificaciones de nuestra actividad estatal.

· Como primera razón podemos apuntar la importancia económica del hecho musical. La Música tiene, además de su valor puramente estético, un significado social que es valor de cambio y se inserta directamente en las estructuras económicas del mercado. Los gobiernos, preocupados por el desarrollo material de las sociedades que dirigen, fomentan las diferentes ramas de la industria: la producción musical es una parte de ella y el Estado deberá apoyar iniciativas, como la formación del músico, que contribuyan al desarrollo económico en este terreno. Se han utilizado tres argumentaciones en apoyo de esta tesis: la necesidad del fomento de una industria nacional, independiente del extranjero; la rentabilidad para el país de las inversiones en formación de músicos; y, finalmente, el beneficio social de la educación musical, que dota de oficio a clases desfavorecidas. El proceso de mercantilización que vive la Música en el siglo XIX, la hacen convertirse, como nunca antes en la historia, en un producto, plenamente inserto en las estructuras del mercado. Si la posterior sublimación de la idea del arte hará desaparecer de los discursos en defensa de la educación musical

estatal las referencias más groseramente mercantiles, creemos que el interés económico continuó siendo una razón subyacente fundamental.

· La fuerza de la música como elemento civilizador era un tópico del pensamiento occidental heredado de los filósofos griegos. Por otra parte, en el siglo XIX, se plantearon serias dudas sobre la pertenencia de España a la civilización occidental, su inclusión en la nómina de países europeos superiores. En estas circunstancias, la música culta occidental juega un papel importante en la afirmación de la naturaleza occidental de la cultura española y, al mismo tiempo, se invoca su fuerza civilizadora para transformar las realidades humanas y sociales de la nación. Por eso afirmamos que el Estado sostuvo sus iniciativas educativo-musicales teniendo en estos valores civilizadores e identitarios que contiene la música.

· Si las ideas que vinculan la música con principios civilizadores tiene una gran tradición en occidente, será en el XIX, el siglo de los nacionalismos, cuando se descubrirá la relación entre el hecho sonoro y la nación. La nación, grupo humano que, creyendo compartir determinados rasgos culturales, considera legítimo poseer poder político propio, y el Estado, como su realidad política, deben fomentar el sentimiento de pertenencia comunitaria de sus ciudadanos. La cultura y, en particular, la música serán los materiales con lo que se forjará el imaginario nacionalista. La alabanza de las condiciones naturales para la música de España, de su pasado glorioso y el lamento por la decadencia a la que condujo la nociva influencia exterior, serán las bases del discurso nacionalista musical. El gobierno que debe defender el prestigio musical patrio y crear las condiciones para el desarrollo de una música española, se verá obligado a intervenir en la formación de sus músicos, ante tan elevados intereses.

· La presencia de la música en la educación femenina y las implicaciones que ésta trae consigo, es otra de las líneas de interpretación desde la que hemos de comprender y justificar la intervención del Estado en la formación musical. La música siempre formó parte de la educación de la mujer en las clases superiores como habilidad social, como adorno personal. Sin embargo, fuera de la tradicional ornamental, es indudable que en los conservatorios muchas jóvenes se esforzaban por titularse y ganar una posición académica. La razón ha de encontrarse en que éstos suponían una puerta abierta para las inquietudes culturales y aspiraciones sociales de ciertas mujeres, una vía de inserción en el mercado laboral y un camino de desarrollo personal que no entraba en conflicto con los principios fundamentales del orden social.

Por más que no se explicitara, el Estado debía mantener los centros de formación musical como áreas de libertad y realización para la población femenina.

· La última de las cinco líneas de interpretación nos lleva a considerar la relación existente entre las transformaciones sociales y los cambios educativos. Si admitimos la verdad de este principio, no nos costará afirmar que los cambios en la sociedad musical serán el motor en las transformaciones de los mecanismos de formación del músico. Se han identificado en el periodo estudiado, dos modelos socio-musicales diferentes: la sociedad musical burguesa, desarrollada en la primera mitad del XIX, y la sociedad musical de masas, propia del XX. Si la estructura socio-musical del Antiguo Régimen dejaba al margen al Estado en el sostenimiento de sus instituciones educativo-musicales, ahora los retos planteados por las nuevas situaciones, obligarán a los gobiernos a determinadas actuaciones en este terreno. Así las nuevas realidades musicales serán motores de cambio de la intervención de la Administración pública.

● En el quinto objetivo planteado al inicio de nuestro trabajo, buscábamos mostrar la interacción entre la actividad educativo-musical del Estado y la sociedad, tanto general como musical. Creemos que esta relación ha sido suficientemente evidenciada en el transcurso de estas páginas. No obstante, vamos a aprovechar las últimas líneas de las conclusiones para, de manera definitiva, formular una hipótesis general sobre este punto. La idea que defendemos, que está en la base del conjunto de nuestro trabajo, como abstracción y sustento, parte de la observación de los hechos históricos y de la reflexión sobre el papel de la música en las sociedades humanas.

A lo largo de casi siglo y medio, se sucedieron en el gobierno de España sistemas de organización del Estado e ideologías muy diferentes. Cada partido contaba con propuestas programáticas propias que, si en todos los casos no pretendían configurar el total social, sí que expresaban diversas maneras de entender la relaciones nacionales. Como hemos podido observar a lo largo del trabajo, las políticas educativo-musicales, las iniciativas para asegurar la transmisión del saber musical, con pequeñas diferencias, se han continuado entre los partidos. Más que los cambios de gobierno, ha sido el paso del tiempo el factor determinante en las variaciones profundas de orientación. Un ejemplo: las tres fuerzas políticas en liza, durante el periodo fernandino, se ocuparon de la necesidad de iniciar la intervención estatal en nuestro campo. Otro ejemplo: las ideas organizadoras y centralizadoras de la Segunda República, ya formuladas en la época primorriverista, sólo se llevaron a cabo en los años más duros

del franquismo. Se han buscado voluntariamente dos ejemplos extremos, en los que, en la máxima y más cruel diferencia ideológica, se nos sorprende con la continuidad de proyectos en este particular aspecto.

Las razones de esta aparentemente inexplicable situación hay que buscarlas en la posición que ocupa la música en la sociedad. No es que el arte musical esté por encima de la política, sino que está por debajo de ella. Responde a necesidades y movimientos humanos más de fondo. Así, las transformaciones sociales que implican, necesariamente, cambios en las relaciones existentes en el mundo musical, obligan a los poderes públicos a actuar de una determinada manera. En cierto sentido, los gobiernos acaban siendo arrastrados por las necesidades de la sociedad musical, que es la depositaria del poder simbólico del hecho sonoro, de la influencia social de la música.

Como consecuencia de todas las indagaciones, de todas las pesquisas que hemos realizado a lo largo de los años, llegamos a una simple conclusión: la intervención del Estado en la formación del músico responde a necesidades del propio mundo musical, situadas, en cierto modo, por debajo de la política y sus vicisitudes. Los cambios en la educación musical profesional y la intervención del Estado en ella, parten de alguna de las capas de significación social más profundas, de planteamientos muy esenciales sobre la posición del ser humano respecto a sí mismo y a los demás, de niveles muy básicos de la naturaleza del hombre. De ahí la importancia de su estudio, de ahí lo inagotable de las enseñanzas que de él podemos sacar.

FUENTES

a) Fuentes de archivo utilizadas

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

- *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina*, libro 1º, años 1830-1836.

- *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, libro 2º, años 1836-1868.

- Libro de Actas del Claustro de la Escuela Nacional de Música y Declamación, núm. 3, años 1868 a 1900.

- *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, libro 4º, años 1901 a 1910.

- *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, libro 5º, años 1911 a 1921.

- *Libro de Actas del Claustro de Profesores*, años 1946 a 1979.

- Legajo 0/443: TRESPUENTES, José (1834), “*Muy Sr. mío: he recibido su muy apreciable fecha de 21 de Enero por la que veo su opinión respecto a la representación de mi ópera...*”.

- Legajo 2/152: “*Real Orden de 2 de mayo de 1835 concediendo a D. José de Trespuentes facultad para establecer en la Habana un Conservatorio de Música, con el título de Isabel II; y otra relativo al mismo asunto*”.

- Legajo 6/63: “*El Jefe Político de Canarias participando la creación en Tenerife de un Sociedad Filarmónica, 20 de febrero de 1847*”.

- Legajo 6/91: “*Diccionario geográfico de Madoz pidiendo noticias del Conservatorio para su redacción, 7 de diciembre de 1847*”.

- Legajo 10/21: HERNANDO, Rafael (1855), *Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación*.

- Legajo 13/68 duplicado: ESLAVA, Hilarión y otros (1860), *Don Jorge Ronconi solicitando se le autorice para establecer un Conservatorio de Música en Granada y al mismo tiempo informe el Director de este Conservatorio oyendo la Junta de Profesores del mismo*.

- Legajo 13/73: HERNANDO, Rafael (1861), *Memoria sobre la Organización del Real Conservatorio de Música y Declamación*.

- Legajo 14/68: “D. Antonio M. Betegon y D. Angelo Marucci solicitando la creación de un Conservatorio de Música y Declamación en la ciudad de Valladolid. Julio 9 de 1862”.

- Legajo 14/69: “D. José Luis Fons y Guerra, solicitando la creación de una Academia de música en la ciudad de Alicante. Julio 1 de 1862”.

- Legajo 30/26: “D. Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia = Instituto Provincial de Música y Declamación de Cádiz, pide la validez de los estudios que se hagan en dicho Centro, previo examen que habrán de sufrir los alumnos en esta Escuela, etc.”.

- Legajo 31/2: “La Sociedad Económica de Amigos del País, de Sevilla, pide el Reglamento y programas de esta Escuela, etc., etc.”.

- Legajo 31/25: “Informe puesto al margen de la instancia promovida en la Dirección gral. de Instrucción pública por la “Sociedad Filarmónica Sevillana” en solicitud de que se le conceda la incorporación a esta Escuela”.

- Legajo 31/35: “La Dirección gral. de Instrucción pública, concede a la “Sociedad Filarmónica de Málaga”, la incorporación de los estudios de sus alumnos en esta Escuela, previo exámenes de los mismos, etc.,etc.”.

- Legajo 31/71: “La Dirección de esta Escuela devuelve a la Dirección general de Instrucción pública la instancia informada de la “Sociedad Económica de Amigos del País” de la Ciudad de Santiago”.

- Sin inventariar: “Ordenes grales. Curso de 1901 a 1902. Entrada”.

- Sin inventariar: “Ordenes grales. Curso de 1901 a 1902. Salida”.

- Sin inventariar: “Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Proyecto de Reglamento”.

- Sin inventariar: “Proyecto de Decreto para una base previa de reorganización de los Centros de Enseñanza Musical y de provisión urgente de las numerosas plazas vacantes en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”.

- Sin inventariar. “Proyecto para la reorganización de los Conservatorios de Música y Declamación”.

- Sin inventariar: “Proyecto de Decreto para la reorganización de los Centros de Enseñanza Musical y de provisión urgente de las numerosas plazas vacantes en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”.

- Sin inventariar: “Observaciones y explicación de las enmiendas que introduzco en la redacción del Decreto”.

Biblioteca Nacional

- Mss./13415: RONZI, Melchor (1810), *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Musica vocal e instrumental*.

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

- E. C. 1.21/81: *Actas del Consejo de Instrucción Pública, Sección 4ª, Actas 1903-1916*.

- E. C. 1.21/87: *Actas de Sesiones de Consejo Pleno del Real Consejo de Instrucción Pública celebradas, Años 1914 a 1927*.

- E. C., legajo 6531, n. 9: "*Escuela de Música de Santiago (Coruña) 1900*".

- E. C., legajo 38776: "*Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918*".

b) Fuentes hemerográficas consultadas

- *Gaceta de Madrid*, Madrid, 1812-1936
- *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, 1842-1846
- *La Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, 1854-1856
- *La Crónica de la Música*, Madrid, 1878-1882
- *La Correspondencia Musical*, Madrid, 1881-1887
- *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Barcelona, 1888-1896
- *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1904-1936
- *Revista Musical*, Bilbao, 1909-1914
- *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, 1914-1917
- *El Arte Musical*, Madrid, 1915-1917
- *Ritmo*, Madrid, 1929-1958
- *El Sol*, Madrid, 1931-1936
- *El Debate*, Madrid, 1931-1936
- *El Socialista*, Madrid, 1931-1936
- *Gaceta de la República*, Valencia-Barcelona, 1936-1939
- *Música*, Barcelona, 1938

- *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 1939-1956
- *Música*, Madrid, 1952-1956
- *Aria*, Madrid, 1956

BIBLIOGRAFÍA

a) Libros

ADORNO, Theodor W. (1994): *Introduction à la Sociologie de la Musique*, Ginebra, Éditions Contrechamps.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1995): *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

ALONSO, Celsa (1998): *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU.

ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio (1972): *Génesis de la Universidad española contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos.

ÁLVAREZ JUNCO, José (2001): *Mater Dolorosa. La Idea de España en el Siglo XIX*, Madrid, Taurus.

ARTOLA, Miguel (1999): *La España de Fernando VII*, Madrid, Espasa.

ATTALI, Jacques (1977): *Ruidos. Ensayo sobre la Economía política de la Música*, Valencia, Ruedo Ibérico.

AVIÑO, Xosé (1986): *Cent anys de conservatori*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.

AYARRA, José Enrique (1976): *La Música en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja San Fernando.

BARBEDETTE, H. (1868): *Félix Mendelssohn. Sa vie et oeuvres*, París, Heugel et Cie.

BARRERA, Trinidad (1985): *La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide*, Sevilla.

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John (1990): *Estética. Historia y Fundamentos*, Madrid, Cátedra.

BLAS GUERRERO, Andrés de, dir. (1999): *Enciclopedia del nacionalismo*, Madrid, Alianza.

BLAUKOPF, Kurt (1988): *Sociología de la Música*, Madrid, Real Musical.

CAFFARENA, Ángel (1965): *La Sociedad Filarmónica de Málaga y su Real Conservatorio de Música "María Cristina"*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.

CAMPO DEL CAMPO, Manuel del (1970): *Historia del Conservatorio de Música de Málaga*, Málaga, Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900- 1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer.

CASARES RODICIO, Emilio, dir. (1999-2002): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE.

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, editores (1995): *La Música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

CASERO, Estrella (2000): *La España que bailó con Franco*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras.

CASINI, Claudio (1987): *Historia de la Música, 9, El Siglo XIX (Segunda parte)*, Madrid, Ediciones Turner.

CARR, Raymond (1992): *España 1808-1975*, Barcelona, Editorial Ariel.

CHAILLEY, Jacques, dir. (1991): *Compendio de Musicología*, Madrid, Alianza Música.

CHASSAIN-DOLLIOU, Laetitia (1995): *Le Conservatoire de Paris, ou les voies de la création*, París, Gallimard.

COMÍN COMÍN, Francisco (1988): *Hacienda y Economía en la España Contemporánea*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales.

COOK, Nicholas (2001): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza editorial.

CORREA CALDERÓN, Evaristo (1981): *Registro de Arbitristas, Economistas y Reformadores Españoles (1500-1936)*, Madrid, FUE.

CORTIZO, María Encino (1998): *Emilio Arrieta: De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Ediciones del ICCMU.

CRUCES, Francisco y otros, editores (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta.

Cuatro siglos de teatro en Madrid, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital europea de la cultura, 1992.

DELGADO CRIADO, Buenaventura, dir. (1994): *Historia de la Educación en España y América, volumen 3, La Educación en la España Contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Ediciones SM.

DÍAZ, Elías (1978): *Pensamiento español (1939-1975)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.

ECO, Umberto (1993): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa.

EHRlich, Cyril (1985): *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: a Social History*, Oxford, Oxford University Press.

ERSKINE, John (1945): *Canción sin palabras. La vida de Félix Mendelssohn*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

FOX, Inman (1997): *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra.

FRANCO, Dolores (1960): *España como preocupación*, Madrid, Guadarrama.

FUBINI, Enrico (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza editorial.

FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi (1997): *España: el desafío de la modernidad (1808-1996)*, Madrid, Espasa Calpe.

FUSI, Juan Pablo (1999): *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel (1996): *Breve Historia de España*, Barcelona, Altaya.

GAVANO LLUCH, Rafael (1945): *El Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Apuntes históricos*, Valencia, Editorial F. Doménech.

GINER, Salvador y otros, eds. (1998): *Diccionario de Sociología*, Madrid, Alianza Editorial.

GÓMEZ, Julio (1986): *Escritos de Julio Gómez*, edición de Antonio Iglesias, Madrid, Editorial Alpuerto.

GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín (1994): *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música.

GREEN, Lucy (2001): *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata.

HERNANDO, Rafael (1864): *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal.

Historia de la Educación en España, I, Del Despotismo Ilustrado a las Cortes de Cádiz, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.

Historia de la Educación en España, II, De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.

JAEGER, Werner (1996): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

JOVER ZAMORA, José María y otros (2001): *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Madrid, Areté.

KEDOURIE, Ernest (1960): *Nationalism*, Londres, Hutchinson.

KRAUS, Egon, ed. (1962): *Comparative Music Education*, Mainz, B. Schott's Söhne.

La Educación Musical Profesional. Problemas actuales de la educación musical en España, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1970.

La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

LAVIGNAC, Albert y LAURENCIE, Lionel de la (1913-1931): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave.

LÁZARO, Fernando y TUSÓN, Vicente (1991): *Literatura del Siglo XX*, Madrid, Anaya.

LONG, Noel (1959): *Music in English Education*, Londres, Faber and Faber.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo (1979): *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia.

MANCHADO TORRES, Marisa, comp. (1998): *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, horas y las HORAS la editorial.

MARCO, Tomás (1989): *Historia de la Música Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

MARÍAS, Julián (1997): *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, Madrid, Colección Austral.

MARROU, Henry-Irenée (1985): *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, Akal.

MARTÍN MORENO, Antonio (1985): *Historia de la Música Española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.

Memoria acerca de la Escuela Nacional y Declamación de Madrid, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia, Madrid, Imprenta J. Antonio García, 1876.

MENA, José María de (1984): *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Editorial Alpuerto.

MONGRÉDIEN, Jean (1986): *La musique en France des lumières au romantisme (1789-1830)*, París, Flammarion.

MORÁN, Alfredo (1981): *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

MIALARET, Gaston y VIAL, Jean, dir. (1981): *Histoire Mondiale de l'Éducation, 3, De 1815 à 1945*, París, Presses Universitaires de France.

NAVARRO MOTA, Diego (1976): *La historia del Conservatorio de Cádiz en sus documentos*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos.

ORTEGA Y GASSET, José (1946): *Obras completas I*, Madrid, Revista de Occidente.

PALMER, R. y COLTON, J.(1980): *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal.

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1881): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta El Liberal.

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1967): *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza editorial.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (1989): *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*, Almería, Zéjel.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (1993): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Granada, Universidad de Granada, CD GR-75-2002.

PIERRE, Constant (1895): *Bernard de Sarrette et les origines du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, París, Librairie Delalain Frères.

PIERRE, Constant (1900): *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, París, Imprimerie Nationale.

PISTONE, Danièle (1979): *La musique en France de la révolution à 1900*, París, Honoré Champion.

PROST, Antoine (1970): *L'enseignement en France*, París, Librairie Armand Colin.

PUELLES BENÍTEZ, Manuel de (1999): *Educación e Ideología en la España Contemporánea*, Madrid, Tecnos.

- QUINTANA, Manuel José (1946): *Obras Completas*, Madrid, Ediciones Atlas.
- RADCLIFF, Philip (1976): *Mendelssohn*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd.
- RANDEL, Don Michael (1986): *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- RÉGNIER, Henry de (1883): *Rapport fait le 13 juin 1883 au nom de la comission chargée d'organiser l'enseignement musical*, Paris, Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-arts, Imprimerie Nationale.
- RENAN, Ernest (1987): *¿Qué es una nación?*, Madrid, Alianza.
- RIDENOUR, Robert (1981): *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in 19th-Century Russian Music*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- RUIZ BERRIO, José (1970): *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*, Madrid, CSIC.
- SADIE, Stanley, ed. (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited.
- SALDONI, Baltasar (1986): *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos españoles*, Madrid, Centro de Documentación Musical.
- SALVETTI, Guido (1986): *El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Ediciones Turner.
- SARGET ROS, María Ángeles (2000): *Evolución de los Conservatorios de Música a través de las disposiciones legales: la Comunidad de Castilla-La Mancha*, Madrid, UNED, tesis doctoral inédita.
- SARRAILH, Jean (1974): *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- SATIE, Erik (1999): *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, El Acantilado.
- SCHWARZ, Boris (1983): *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*, Bloomington, Indiana University Press.
- SECO SERRANO, Carlos (2002): *La España de Alfonso XII*, Madrid, Espasa.
- SILBERMANN, Alphons (1968): *Les Principes de la Sociologie de la Musique*, Ginebra, Librairie Droz.
- SMALL, Christopher (1989): *Música. Sociedad. Educación*, Madrid, Alianza Música.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1967): *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1985): *Escrito de noche*, Madrid, Austral.

STEINGRESS, Gerhard (1998): *Sobre Flamenco y Flamencología*, Sevilla, Ediciones Signatura.

SUBIRÁ, José (1947): *Historia de la música*, Barcelona, Salvat.

TALBOT, Michael (1990): *Vivaldi*, Madrid, Alianza.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1990): *Historia de seis Ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

THOMAS, Hugh (1976): *La Guerra Civil Española 1936-1939*, Barcelona, Grijalbo.

TORRES MULAS, Jacinto (1991): *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical.

TRAPIELLO, Andrés (1994): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta.

TUSELL, Javier (1996): *La dictadura de Franco*, Madrid, Altaya.

UBIETO, Juan y otros (1963): *Introducción a la Historia de España*, Barcelona, Editorial Teide.

UNAMUNO, Miguel de (1916): *Ensayos II*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

ZAMACOIS, Joaquín (1963): *De la Escuela Municipal de Música del año 1886 al Conservatorio Superior Municipal de Música de 1963*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.

b) Artículos

“Actuaciones del Conservatorio”, *Ritmo*, año II, núm. 18, 30 de julio de 1930, 1.

AIJÓN, Alfonso G. (1956): “El actual Conservatorio de Madrid. Es de apremiante necesidad su total reforma”, *Aria*, año I, núm. 4, septiembre-octubre, 27.

“Ambiente vulgar”, *Ritmo*, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1929, 1.

BACARISSE, Salvador y otros (1931): “Intereses de la música española”, *El Sol*, 7 de mayo.

BENITO, Enrique de (1909): “Sobre educación musical popular”, *Revista Musical de Bilbao*, año I, núm. 9, septiembre, 214.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1984): “La Escuela-Seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, p. 749-767.

BRÁNTUAS, Julián (1930): “Una solución posible”, *Ritmo*, año II, núm. 26, 15 de diciembre, 8-10.

CAMPO, Conrado del (1942): “Nuevo solar y nuevas orientaciones”, *Ritmo*, año XIII, núm. 160, noviembre, 12-13.

CASTRO ESCUDERO, José (1933): “De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma”, *Ritmo*, año V, núm. 71, septiembre, 9-10.

“Censo profesional de coristas de España”, *El Debate*, 15 de julio de 1931.

“¿Cómo ha de ser un conservatorio?”, *Ritmo*, año VIII, núm. 127-128, 15 de marzo y 1 de abril de 1936, 1.

“Conrado del Campo”, *Ritmo*, año III, núm. 33, 30 de mayo de 1931, 8.

“Del Conservatorio”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 25, 15 de enero de 1916, 7.

“Descenso del nivel artístico”, *Ritmo*, año VII, núm. 104, 15 de febrero de 1935, 1.

DIGÓN REGUEIRO, Patricia (2000): “Género y Música”, *Música y Educación*, año XIII, 1, núm. 4, abril 2000, p. 29-54.

“El Conservatorio, Escuela Superior de Música”, *Ritmo*, año III, núm. 43-44, 1 y 15 de noviembre de 1931, 1.

“El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”, *El Sol*, 25 de marzo de 1931.

“El Gobierno y las Bellas Artes”, *Boletín oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, año I, núm. 11, 16 de marzo de 1848, 513-521.

“En torno al Reglamento del Conservatorio”, *Ritmo*, año III, núm. 39, 1 de septiembre de 1931, 1.

ESLAVA, Hilarión (1855): “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm. 3, 18 de febrero, 17-19.

ESPÍN Y GUILLÉN, Joaquín (1842): “Primeras inspiraciones musicales de la señorita Doña Paulina Cabrero y Martínez”, *La Iberia Musical*, año I, núm. 27, 3 de julio, 105-106.

ESPÍN Y GUILLÉN, Joaquín (1843): “Estado deplorable de nuestros comprofesores”, *La Iberia Musical y Literaria*, año II, núm. 1, 1 de enero, 4-5.

ESPLÁ, Óscar (1932): “Las actividades de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos”, *El Sol*, 16 de septiembre.

FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel (1916): “Acerca de la enseñanza del Conservatorio”, *Revista Musical Hispanoamericana*, época III, año VIII, núm. 111, marzo, 4-5.

FORNS, José (1931): “El porvenir de la música española”, *Ritmo*, núm. 34, 15 de abril, 7-8.

FORNS, José (1931): “El porvenir de la música española II”, *Ritmo*, núm. 36, 15 de julio, 5-6.

FORNS, José (1944): “Asamblea de Conservatorios Oficiales”, *Ritmo*, año XV, núm. 176, mayo, 6-8.

GARCÍA CASTILLO, Pablo (1997): “Música y educación en Platón”, *Música y educación*, X, 3, núm. 31, (octubre), p. 29-35.

GARCÍA DE LA PARRA, Benito (1931): “Labor e importancia del Real Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año III, núm. 30-31, 15 y 30 de abril, 2.

GINER VIDAL, Salvador (1896): “El profesor a domicilio”, *Ilustración Musical Hispanoamericana*, año IX, núm. 201, 30 de mayo, 75-76.

GÓMEZ, Julio (1932): “Por qué el Conservatorio no es una Escuela Superior de Música?”, *El Liberal*, 22 de julio.

GONZÁLEZ PALENCIA, Antonio (1942): “Ideas de Campomanes acerca del teatro”, en *Entre dos siglos*, Madrid, CSIC.

“Hacia una Escuela superior de Música”, *Ritmo*, año IV, núm. 50, 15 de febrero de 1932, 10.

IBÁÑEZ MARTÍN, José (1942): “En exaltación de la música española”, *Ritmo*, año XIII, núm. 152, enero, 3.

IBÁÑEZ MARTÍN, José (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año XIV, núm. 165, mayo, 4-5.

“Importancia de un decreto”, *Música*, año I, núm. 2, octubre-diciembre, 131.

“Inauguración del nuevo edificio del Real Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año XIV, núm. 165, mayo de 1943, 10-13.

“La Conferencia Nacional sobre el trabajo de los músicos”, *El Sol*, 8 de julio de 1931.

“La Enseñanza de la Música”, *La Correspondencia Musical*, año I, núm. 4, 26 de enero de 1881, 1-2.

- “La enseñanza musical libre”, *Ritmo*, año XVII, núm. 200, diciembre de 1946, 3.
- “La Música en Argel”, *La Iberia Musical*, año I, núm. 3, 17 de septiembre de 1842, 20-22.
- “La nueva estructuración de la vida musical española”, *Música*, 1, enero de 1938, 66.
- “La Orquesta Nacional”, *Ritmo*, año VII, núm. 110, 15 de mayo de 1935, 1-2.
- “La reforma del Reglamento del Conservatorio”, *Ritmo*, año II, núm. 20, 15 de septiembre de 1930, 1-2.
- LESÉN MORENO, José (1844): “Poder social e influencia moral de la Música, V”, *La Iberia Musical y Literaria*, año III, núm. 50, 23 de junio, 197-198.
- LESÉN MORENO, José (1844): “Poder social e influencia moral de la Música, IX”, *La Iberia Musical y Literaria*, año III, núm. 54, 7 de julio, 214.
- LESÉN MORENO, José (1844): “Poder social e influencia moral de la Música. Conclusión”, *La Iberia Musical y Literaria*, año III, núm. 58, 24 de julio, 230.
- LÓPEZ-CALO, José (1981): “El padre Otaño. Su vida y su obra”, *Razón y Fe*, núm. 1003, diciembre, 559-566.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo (1915): “Estadística musical. Los sobresalientes”, *Revista Musical Hispanoamericana*, II época, año VII, núm. 17-18-19, julio-septiembre, 16-18.
- “Los conservatorio y la educación musical del productor”, *Ritmo*, año XV, núm. 178, agosto de 1944, 3-4.
- “Los redactores de la Iberia Musical”, *La Iberia Musical y Literaria*, año II, núm. 1, 1 de enero de 1843, 1-3.
- MARTÍ, José Salvador (1940): “La educación musical española nacional-sindicalista (Esbozo de una obra en preparación)”, *Ritmo*, año XI, núm. 140, noviembre, 9-10.
- “Matilde Vicente Emperador y su labor de educación musical”, *Ritmo*, año XI, núm. 136, julio de 1940, 7.
- “Mundo musical”, *Ritmo*, año XI, núm. 133, abril de 1940, 18.
- “Murmuraciones”, *Crónica de la Música*, año II, núm. 60, 13 de noviembre de 1879, 3.
- NETTL, Bruno (1975): “The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments”, *CMc*, XX: 67.

“Ofensiva contra el Conservatorio”, *Ritmo*, año III, núm. 39, 1 de septiembre de 1931, 1.

OTAHÑO, Nemesio (1940): “La temporada musical en Madrid”, *Ritmo*, año XI, núm. 139, octubre, 3.

OTAHÑO, Nemesio (1942): “La cultura como complemento de las enseñanzas musicales”, *Ritmo*, año XIII, núm. 154, abril, 3.

OTAHÑO, Nemesio (1942): “A propósito de exámenes”, *Ritmo*, año XIII, núm. 156, junio, 3.

OTAHÑO, Nemesio (1942): “En la inauguración del Conservatorio”, *Ritmo*, año XIII, núm. 160, noviembre, 9-10.

OTAHÑO, Nemesio (1943): “Discurso del P. Otaño, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación, leído en el acto inaugural del nuevo edificio de dicho Centro”, *Ritmo*, año XIV, núm. 165, mayo, 6.

“Para el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”, *Ritmo*, año III, núm. 37, 1 de agosto de 1931, 6-7.

PEDRELL, Felipe (1888): “La quincena musical”, *Ilustración Musical Hispanoamericana*, año I, núm. 8, 15 de mayo, 57-58.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1993): “Los Conservatorios españoles. Historia, reglamentación, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado”, *Música y Educación*, año VI-3, núm. 15, octubre, 17-48.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1994): “Breve reseña histórica sobre la Educación Musical en España”, *Música y Educación*, año VII-1, núm. 17, abril, 19-28.

PÉREZ PRIETO, Mariano (1996): “Modelos de enseñanza musical en el pasado: el ejemplo de la Catedral de Salamanca en el primera mitad del siglo XVIII”, *Música y Educación*, año XI-2, núm. 26, junio, 17-26.

“Poder de la música”, *La Correspondencia Musical*, año VI, núm. 265, 28 de enero de 1886, 4-5.

“Por los músicos españoles”, *Ritmo*, año I, núm. 2, 15 de noviembre de 1929.

“Preguntas sueltas”, *Arte Musical: revista iberoamericana*, año II, núm. 39, 15 de agosto de 1916, 3.

“Presentación”, *Música*, año I, núm. 1, julio-agosto-septiembre de 1952, 5.

“Propósitos”, *Ritmo*, año XI, núm. 133, abril de 1940, 3.

“Proyecto de ley de defensa del arte musical”, *Ritmo*, año III, núm. 41, 1 de octubre de 1931, 1.

“Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, núm. 89, 24 de julio de 1830, 363-364.

“Reforma de la enseñanza”, *Música*, año III, núm. 8-9, abril-septiembre, 209.

RENAU, José (1938): “Misión del Consejo Central de la Música”, *Música*, 1, enero, 3-5.

RIQUER, Borja de (1994): “Aproximación al nacionalismo español contemporáneo”, *Studia Historica*, 12, 14-23.

RIVAS CHERIF, Cipriano (1931): “Embajadora extraordinaria”, *El Sol*, 2 de diciembre.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2002): “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. XXIV, núm. 1-2, p. 187-238.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2000-2002): “El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 7-8-9, p.13-26.

RODRIGO, Catalina (1934): “Ranciedades”, *Ritmo*, año VI, núm. 80, 15 de febrero, 6.

RODRÍGUEZ DEL RÍO, Fernando (1940): “Análisis de la situación musical española”, *Ritmo*, año XI, núm. 139, octubre, 4-7.

RODRÍGUEZ DEL RÍO, Fernando (1941): “La España musical se prepara para el curso 1941-1942”, *Ritmo*, año XII, núm. 148, septiembre, 9-11.

RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín (1952): “Discurso del Excmo. Sr. Don Joaquín Ruiz-Giménez, Ministro de Educación Nacional”, *Música*, año I, núm. 2, octubre-diciembre, 124-126.

SALAZAR, Adolfo (1931): “La edición musical”, *El Sol*, 28 de abril.

SALAZAR, Adolfo (1931): “La Música en la República II y III”, *El Sol*, 28 de abril.

SALAZAR, Adolfo (1931): “La Música en la República IV”, *El Sol*, 18 de mayo.

SALAZAR, Adolfo (1931): “Teatro experimental”, *El Sol*, 30 de septiembre.

SALAZAR, Adolfo (1931): “La Gran Duda Pedagógica”, *El Sol*, 12 de octubre.

SALAZAR, Adolfo (1931): “Una cátedra de Folklore en el Conservatorio”, *El Sol*, 31 de octubre.

SALAZAR, Adolfo (1932): “Hacia un futuro mejor. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República”, *El Sol*, 1 de enero.

SALAZAR, Adolfo (1932): “La nueva cátedra de Folklore en el Conservatorio. Nuevos procedimientos y nuevos regímenes”, *El Sol*, 13 de julio.

SALAZAR, Adolfo (1933): “La música mecánica en el Congreso de Florencia (I)”, *El Sol*, 13 de agosto.

SALAZAR, Adolfo (1933): “La música mecánica en el Congreso de Florencia (II)”, *El Sol*, 16 de agosto.

SALVADOR, Miguel (1914): “Una reunión importante”, *Revista Musical Hispano-Americana*, época II, año VI, núm. 2, febrero, 11.

SERNA, Víctor de la (1931): “Óscar Esplá nos habla del porvenir de la música española”, *El Sol*, 24 de noviembre.

SORIANO FUERTES, Indalecio (1842): “Orígenes de la música y sus épocas principales”, *La Iberia Musical*, año I, núm. 1, 4 de septiembre, 1-4.

SORIANO FUERTES, Indalecio (1844): “Abandono de la música en España”, *La Iberia Musical y Literaria*, año IV, núm. 11, 8 de febrero, 41.

SORIANO FUERTES, Mariano (1842): “Sobre la enseñanza música. Artículo 4º”, *La Iberia Musical*, año I, núm. 14, 4 de diciembre, 106.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1952): “Primera nota sobre la música española”, *Música*, año I, núm. 1, julio-agosto-septiembre, 12-13.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1952): “Discurso del Padre Sopeña”, *Música*, año I, núm. 2, octubre-diciembre, 121-124.

STEINGRESS, Gerhard (2002): “La representación del flamenco como construcción híbrida”, *El flamenco como núcleo temático*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

SUBIRÁ, José (1917): “Fantasía musical. Un profesor del Conservatorio”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año III, núm. 66, 30 de septiembre, 1-3.

SUBIRÁ, José (1917): “Fantasía musical: una alumna del Conservatorio”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año III, núm. 70, 30 de noviembre, 1-4.

SUBIRÁ, José (1931): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXVIII, núm. 335, noviembre, 447-449.

SUBIRÁ, José (1931): “Del Conservatorio al Superconservatorio”, *El Socialista*, 19 de noviembre.

SUBIRÁ, José (1932): “Encantos y desencantos musicales”, *El Socialista*, 13 de abril.

SUBIRÁ, José (1932): “Ante la creación de una Escuela Superior de Música”, *El Socialista*, 23 de octubre.

SUBIRÁ, José (1932): “La renovación de las enseñanzas musicales”, *El Socialista*, 28 de octubre.

SUBIRÁ, José (1933): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXX, núm. 350, febrero, 74-76.

SUBIRÁ, José (1933): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXX, núm. 356, agosto, 332-336.

SUBIRÁ, José (1933): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXX, núm. 358, octubre, 425-427.

SUBIRÁ, José (1934): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXXI, núm. 362, febrero, 59-62.

SUBIRÁ, José (1935): “Moviment musical: Madrid”, *Revista Musical Catalana*, año XXXII, núm. 382, octubre, 415-418.

SUBIRÁ, José (1959): “La Música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”, *Anuario Musical*, XIV, 207-230.

TRESPUENTES, José (1855): “Remitido”, *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm. 42, 18 de noviembre, 329-331.

TURINA, Joaquín (1914): “El Feminismo y la Música”, *Revista Musical Hispammo-Americana*, época II, año VI, núm. 2, febrero, 8-9.

“Un decreto trascendental para la música española. El Gobierno provisional crea la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”, *El Sol*, 25 de junio de 1931.

“Un concierto en una casa de locos”, *La Correspondencia Musical*, año I, núm. 28, 13 de julio de 1881, 3-4.

“Unidad musical”, *Ritmo*, año XIII, núm. 158, septiembre de 1942, 3.

“Un nuevo organismo musical innecesario en pugna con las disposiciones vigentes”, *Ritmo*, año IV, núm. 62, 15 de noviembre de 1932, 1.

VARELA SILVARI (1881): “La educación musical del bello sexo”, *La Correspondencia Musical*, año I, núm. 29, 20 de julio, 1-2.

VILLAR, Rogelio del (1913): “La cuestión de la ópera española”, *Revista Musical de Bilbao*, año V, núm. 9, septiembre, 205.

VILLAR, Rogelio del (1913): “Músicos y danzantes”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año III, núm. 67, 15 de octubre, 1.

VILLAR, Rogelio del (1916): “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 41, 15 de septiembre, 3-4.

VILLAR, Rogelio del (1916): “El Conservatorio y los Ministros de Instrucción Pública”, *Arte Musical. Revista iberoamericana*, año II, núm. 47, 15 de diciembre, 2-3.

VILLAR, Rogelio del (1917): “Primer Congreso nacional de la Música española”, *Revista Musical Hispano-Americana*, época IV, año IX, núm. X, octubre, 5.

VILLAR, Rogelio del (1935): “Esperpentos sonoros”, *Ritmo*, año VII, núm. 115, septiembre, 1-2.

ZUBIALDE, Ignacio de (1916): “Las orquestas españolas y la enseñanza del Conservatorio”, *Revista Musical Hispano-Americana*, época III, año VIII, núm. XI, noviembre, 2-3.

APÉNDICES DOCUMENTALES

NOTA

Para realizar la selección documental que compone el presente apéndice, ha sido necesaria una profunda reducción del material del que disponíamos. Como instrumento indispensable en esta tarea, establecimos cinco objetivos básicos:

- 1) Seguir las divisiones cronológicas establecidas en el tomo I.
- 2) Buscar documentos significativos de cada periodo, que dibujen sus principales rasgos históricos.
- 3) Dar preferencia a la variedad, tratando de no repetir el mismo tipo de documento.
- 4) Priorizar la documentación inédita frente a la ya editada.
- 5) Seleccionar documentos relevantes en su totalidad.

En ocasiones, se han dado contradicciones entre los distintos criterios de selección que hemos tratado de resolver con equilibrio. Hubiéramos deseado presentar la documentación copia directa de los originales; sin embargo, las condiciones de reproducción de la mayor parte de los archivos utilizados, lo ha hecho imposible.

Por último, debemos indicar que preside esta sección, como anexo de naturaleza diferente a los demás, un listado cronológico de la legislación fundamental que sobre la formación del músico han publicado los boletines oficiales.

1. LEGISLACIÓN FUNDAMENTAL

LEGISLACIÓN FUNDAMENTAL SOBRE LA FORMACIÓN DEL MÚSICO (1812-1956)⁹⁷⁷

- Real Orden de 14 de noviembre de 1830 estableciendo las Bases del reglamento del Conservatorio de María Cristina, *Gaceta de Madrid*, núm. 144, 25 de noviembre de 1830, p. 581-582.

- Real Orden de 6 de mayo de 1831 estableciendo en el Real Conservatorio de Música de María Cristina una Escuela de Declamación Española, *Gaceta de Madrid*, núm. 61, 17 de mayo de 1831, p. 255.

- Real Decreto de 4 de agosto de 1836 aprobando el Plan General de Instrucción Pública, *Gaceta de Madrid*, núm. 600, 9 de agosto de 1836, suplemento s/n.

- Real Decreto de 17 de septiembre de 1845 aprobando el Plan general de Estudios, *Gaceta de Madrid*, núm. 4029, 25 de septiembre de 1845, p. 1-5.

- Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, *Gaceta de Madrid*, núm. 1, 710, 10 de septiembre de 1857, p. 1-3.

- Real Decreto de 9 de octubre de 1866 reformando las Escuelas Especiales, *Gaceta de Madrid*, 13 de Octubre de 1866, año CCV, núm. 286, p.1

- Real Decreto de 17 de junio de 1868 reorganizando el Real Conservatorio de Música y Declamación 17 de junio 1868, *Gaceta de Madrid*, año CCVII, núm. 172, 20 de junio de 1868, p. 1-2.

- Decreto de 15 de diciembre de 1868 disolviendo el Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid*, año CCVII, núm. 355, 20 de diciembre de 1868, p. 1-2.

- Decreto de 22 de diciembre de 1868 aprobando el Reglamento de la Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid*, año CCVII, núm. 362, 27 de diciembre de 1868, p. 3-4.

- Real Decreto de 2 de julio de 1871 aprobando el reglamento de la Escuela Nacional de Música, *Gaceta de Madrid*, año CCX, núm. 186, 5 de julio de 1871, p. 49-50.

⁹⁷⁷ En el presente listado se ha recogido la legislación fundamental para comprender la evolución de la intervención del Estado en la formación del músico en España. Tomamos las referencias de los sucesivos boletines publicados por los gobiernos en el periodo estudiado: *Gaceta de Madrid*, *Gaceta de la República* y *Boletín Oficial del Estado*. Sin embargo, hay que hacer notar que, en los periodos en que la educación musical estatal estaba circunscrita a uno o muy pocos centros, gran parte de las órdenes eran transmitidas por la Superioridad directamente, sin insertarlas en los diarios oficiales, pudiendo sólo ser consultados en archivos de conservatorios. Incluso reglamentos fundamentales como el de enero de 1831 o el de marzo de 1857, no fueron publicados en la gaceta oficial.

- Real Decreto de 14 de septiembre de 1901 reformando la Escuela Nacional de Música y Declamación y aprobando el adjunto reglamento orgánico del Conservatorio de Música y Declamación, *Gaceta de Madrid*, año CCXL, núm. 258, 15 de septiembre de 1901, p.1359-1360.

- Real Decreto de 16 de junio de 1905 disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tengan validez académica, soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid, *Gaceta de Madrid*, año CCXLIV, núm. 168, 17 de junio de 1905, p.1107-1108.

- Real Orden de 26 de abril de 1911 concediendo validez académica a los estudios de Solfeo y elementales de Piano y Violín que se cursen en el Conservatorio Música de Valencia, como incorporado al de Madrid, *Gaceta de Madrid*, año CCL, núm. 119, 29 de abril de 1911, p. 219.

- Real Decreto de 11 de septiembre de 1911 aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación, *Gaceta de Madrid*, año CCL, núm. 257, 14 de septiembre de 1911, p. 690-701.

- Real Decreto de 7 de febrero de 1913 disponiendo queden redactados en la forma que se indican los artículos que se citan del Real decreto de 11 de septiembre de 1911, reorganizando el Conservatorio de Música y Declamación, *Gaceta de Madrid*, año CCLII, núm. 40, 9 de febrero de 1913, p. 335-336.

- Real Decreto de 25 de agosto de 1917 aprobando el Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación, *Gaceta de Madrid*, año CCLVI, núm. 242, 30 de agosto de 1917, p. 545-547.

- Real Decreto de 16 de noviembre de 1917 declarando incorporado a las enseñanzas del Estado el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, *Gaceta de Madrid*, año CCLVI, núm. 321, 17 de noviembre de 1917, p. 340.

- Real Decreto de 1 de mayo de 1925 declarando incorporado el Conservatorio oficial de Música de Córdoba a las enseñanzas del Estado, con todos los derechos correspondientes, *Gaceta de Madrid*, año CCLXIV, núm. 123, 3 de mayo de 1925, p. 650-651.

- Real Orden de 20 de mayo de 1926 concediendo validez académica a todos los estudios que actualmente se cursan en el Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, *Gaceta de Madrid*, año CCLXV, núm. 146, 26 de mayo de 1926, p. 1127.

- Real Orden de 31 de mayo de 1926 concediendo la validez oficial de los estudios que se cursan en el Conservatorio fundado por la Sociedad Filarmónica de Málaga, y disponiendo que en lo sucesivo se denomine “Conservatorio de María Cristina provincial de Málaga”, *Gaceta de Madrid*, año CCLXV, núm. 158, 7 de junio de 1926, p. 1406-1407.

- Real Orden de 30 de agosto de 1927 concediendo la validez oficial de los estudios que se cursan en el Conservatorio Vizcaíno de Música de Bilbao, *Gaceta de Madrid*, año CCLXVI, núm. 256, 13 de septiembre de 1927, p. 1480.

- Real Orden de 4 de junio de 1928 concediendo a la Escuela de Música de Valladolid validez académica oficial a los estudios que se cursen en la misma enseñanza completa de Solfeo y elemental de Piano y Violín, *Gaceta de Madrid*, año CCLXVII, núm. 161, 9 de junio de 1928, p.1404-1405.

- Real Orden de 12 de junio de 1928 concediendo validez académica a los estudios de Solfeo en su totalidad y elementales de Piano y Violín que se cursan en el Conservatorio de Música de Cartagena, *Gaceta de Madrid*, año CCLXVIII, núm. 164, 12 de junio de 1929, p. 1463.

- Real Orden de 20 de marzo de 1929 concediendo validez académica a los estudios elementales de Solfeo, Piano y Violín que se cursen en la Real Academia de Santa Cecilia y Conservatorio Odero, unidos de Cádiz, y confirmando en sus cargos al Profesorado de dicho Centro, *Gaceta de Madrid*, año CCLXVIII, núm. 88, 29 de marzo de 1929, p. 2315.

- Real Decreto de 26 de noviembre de 1929 declarando incorporadas a las enseñanzas del Estado las de la Academia de Santa Cecilia y Conservatorio “Odero” de Cádiz, *Gaceta de Madrid*, año CCLXVIII, núm. 331, 27 de noviembre de 1929, p.1205.

- Real Orden de 5 de septiembre de 1930 concediendo validez oficial desde el 1º de octubre del año actual a los estudios de Piano y Violín que se cursan en el Conservatorio “María Cristina provincial de Málaga, *Gaceta de Madrid*, año CCLXIX, núm. 249, 6 de septiembre de 1930, p. 1400.

- Real Orden de 15 de octubre de 1930 aprobando el Reglamento que se inserta, para el gobierno y régimen del Conservatorio de Música de “María Cristina”, provincial de Málaga, *Gaceta de Madrid*, año CCLXIX, núm. 294, 21 de septiembre de 1930, p. 415-419.

- Decreto de 15 de septiembre de 1931 disponiendo que las funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos se desenvolverán con arreglo al programa que

se indica, *Gaceta de Madrid*, año CCLXX, núm. 259, 16 de septiembre de 1931 p. 1845-1847

- Decreto de 10 de julio de 1931 declarando incorporadas a las enseñanzas del Estado las del Conservatorio de Málaga, *Gaceta de Madrid*, año CCLXX, núm. 192, 11 de julio de 1931, p. 311.

- Decreto de 4 de septiembre de 1931 disponiendo que el Profesorado numerario de los Conservatorios de Valencia, Córdoba y Málaga, formarán un sólo escalafón y la plantilla será la que se indica, *Gaceta de Madrid*, año CCLXX, núm. 248, 5 de septiembre de 1931, p. 1654.

- Decreto de 11 de septiembre de 1931 declarando incorporado a las enseñanzas del Estado las del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, confirmando en sus respectivos cargos al personal de plantilla que figura en la relación que obra en el expediente, *Gaceta de Madrid*, año CCLXX, núm. 257, 12 de septiembre de 1931, p. 1784.

- Decreto de 3 de febrero de 1932 disponiendo que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos formule un Plan general de enseñanzas con el fin de transformar los Conservatorios y Escuelas actuales que se juzguen convenientes en Escuelas Nacionales de Música vinculando su función a la del Conservatorio Nacional de Madrid, que se transformará asimismo en Escuela Superior de Música, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXI, núm. 35, 4 de febrero de 1932, p. 895.

- Decreto de 9 de marzo de 1933 concediendo validez académica, desde el 1º de Enero de 1933, a todos los estudios de Piano, Violín, Declamación y asignaturas anexas que se cursen en el Conservatorio Municipal de Música y Declamación de Cartagena, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXII, núm. 71, 12 de marzo de 1933, p. 1925-1926.

- Orden de 8 de julio de 1933 disponiendo que se consideren fusionados la Escuela municipal de Música de Zaragoza y el Centro Aragonés de dicha capital, que se denominará Conservatorio de Música en Zaragoza, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXII, núm. 194, 13 de julio de 1933, p. 286.

- Decreto de 26 de agosto de 1933 declarando incorporadas a las enseñanzas del Estado las del grado elemental de la Academia de Música de Sevilla, que sostiene la Sociedad económica de Amigos del País, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXII, núm. 242, 30 de agosto de 1933, p. 1382-1383.

- Decreto de 15 de noviembre de 1933 declarando incorporadas al Estado las enseñanzas de todos los grados que se cursen en el Conservatorio de Sevilla, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXII, núm. 321, 17 de noviembre de 1933, p. 1100-1101.

- Orden de 3 de abril de 1935 concediendo validez académica a todos los estudios que se cursan en el Conservatorio provincial de Música de Oviedo, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXIV, núm. 105, 15 de abril de 1935, p.363.

- Orden de 5 de noviembre de 1935 creando un Conservatorio Regional de Música en Salamanca, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXIV, núm. 311, 7 de noviembre de 1935, p. 1071.

- Orden de 27 de noviembre de 1935 disponiendo se convierta en Conservatorio de Música y Declamación la Escuela municipal de Música que existe Ceuta, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXIV, núm. 334, 30 de noviembre de 1935, p. 1790.

- Orden de 27 de noviembre de 1935 creando un Conservatorio Regional de Música en Palma de Mallorca, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXIV, núm. 334, 30 de noviembre de 1935, p. 1790.

- Orden de 29 de febrero de 1936 concediendo validez académica a los estudios que se cursan en el Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián, y confirmando en sus cargos a los profesores que se mencionan, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXV, núm. 67, 7 de marzo de 1936, p. 1913.

- Orden de 19 de marzo de 1936 resolviendo el expediente de concesión de validez académica a los estudios que se cursan en el Conservatorio provincial de Música de Santander, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXV, núm. 88, 28 de marzo de 1936, p. 2483.

- Orden de 26 de marzo de 1936 concediendo validez académica a los estudios elementales de Solfeo, Piano y Violín del Conservatorio provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife, *Gaceta de Madrid*, año CCLXXV, núm. 89, 29 de marzo de 1936, p..2523-2524.

- Orden ministerial de 24 de junio de 1937 creando un Consejo Central de la Música, dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes a los fines que se establecen, constituido en la forma que se expresa, con las facultades que se fijan, *Gaceta de la República*, año CCLXXVI, núm. 176, 25 de junio de 1937, p. 1365.

- Orden de 16 de septiembre de 1939 disolviendo las Comisiones reorganizadoras de Conservatorios de Música y disponiendo la constitución de una

nueva, con las facultades que se le asigna, *Boletín Oficial del Estado*, año IV, núm. 270, 27 de septiembre de 1939, p. 5358.

- Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación, *Boletín Oficial del Estado*, año VII, núm. 185, 4 de julio de 1942, p. 4838-4840.

- Decreto de 26 de enero de 1944 por el que se crea en Barcelona un Conservatorio Superior de Música y Declamación”, *Boletín Oficial del Estado*, año IX, núm. 47, 16 de febrero de 1944, p.1382.

- Decreto de 29 de septiembre de 1944 por el que se establece la enseñanza religiosa en los Centros de grado medio y elemental dependientes de las Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes, *Boletín Oficial del Estado*, año IX, núm. 295, 21 de octubre de 1944, p.7940-7941.

- Decreto de 14 de marzo de 1952 por el que se separan las enseñanzas de Música y Declamación de los actuales Conservatorios, *Boletín Oficial del Estado*, año XVI, núm. 92, 1 de abril de 1952, p.1484-1485.

2. FERNANDO VII

PLAN PARA INSTALAR UN COLEGIO O CONSERVATORIO DE MUSICA
VOCAL E INSTRUMENTAL POR MELCHOR RONZI (1810)⁹⁷⁸

Señor:

D. Melchor Ronzi, Natural de Bolonia, en Italia, y primer Violin del Teatro de los Caños del Peral. P. AL. RP. De V. M. con la veneración, que debe: Expone: Que en el espacio de veinte y quatro años, que mora en España há dado al Publico de Madrid unas funciones de musica, cuya memoria jamas se borrará, y há fomentado en lo posible su profesión, y los Teatros. Estos esmeros, que debian ser auxiliados por el Gobierno, se miraron con indiferencia sin dar lugar al Exponente a verificar todas sus ideas, dirigidas a llebar al grado de perfeccion la noble arte de la musica.

Los Españoles, Gran Señor, son muy susceptibles de los adelantamientos musicales, quando una mano habil se encarga de su instrucción, como lo manifestó el recurrente con las Operas, Conciertos y Oratorios, que dio en los Teatros de esta Corte, con aprobación general; y en los adelantamientos, que en pocos años hicieron las dos celebres Cantantes españolas la Correa y la Colbran; las quales son fruto de las tareas del Exponente y en el dia merecen las dos los mayores aplausos en los Teatros principales de Italia.

Cerciorado, pues, el Exponente por los papeles publicos de Madrid que V. M. ofrece su generosa protección á todos los establecimientos, que promueven las nobles artes, particularmente á los Colegios de enseñanza; y agradecido al alto honor, que V. M. le há dispensado con el nombramiento de primer Violín de su Real Camara, y Capilla há formado el adjunto Plan, que dedica a sus Reales Pies, esperando merecer su alta aprobación, y obtener en su consecuencia su Real Privilegio para e pueda realizarse en todas sus partes. Gracia que espera de la notoria benignidad de V. M. en premio de los muchos meritos, y trabajos, que há tenido en los veinte y quatro años, de su residencia en España.

Madrid 30 de Junio de 1810

Señor.

A. L. R. P. de V. M.

Melchor Ronzi

⁹⁷⁸ “Plan para instalar un colegio o conservatorio de musica vocal e instrumental por Melchor Ronzi”, Biblioteca Nacional Mss./13415. Tiene sello que dice “Biblioteca de D. F. A. Barbieri” y dedicatoria manuscrita “Al Excmo. Señor Don Francisco Asenjo Barbieri su amigo y entusiasta admirador Marqués de Martorell Madrid 29 de Octubre de 1882”.

PLAN
PARA INSTALAR UN COLEGIO O CONSERVATORIO DE MUSICA VOCAL E
INSTRUMENTAL
DEDICADO
AL REI NUESTRO SEÑOR D. JOSEF NAPOLEÓN I
POR SU AUTOR D. MELCHOR RONZI, PRIMER VIOLIN DE SU REAL CAMARA
Y CAPILLA
EN MADRID
AÑO DE 1810

Este Plan se dirige á establecer, y fomentar un Colegio, ó Conservatorio de musica vocal e instrumental, á imitación de los de Paris, Nápoles y Venecia. Para efectuarlo, sin dispendio del Real Erario, es necesario proporcionar unos arbitrios con cuyo producto se pueda dár una enseñanza gratuita á quarenta y ocho alumnos. Dos Conciertos de musica vocal, é instrumental, y dos bailes, que mensualmente se ejecutarán serán el principal arbitrio para sostener este establecimiento, pues su Autor conoce á fondo la inclinacion de los habitantes de Madrid, y sabe por experiencia, que proporcionándoles unas funciones completas, y grandiosas acuden con entusiasmo á disfrutarlas. Con este establecimiento muchas habilidades, que la falta de proteccion há tenido hasta ahora obscurecidas en si mismas, se presentarán á hacer manifiestos sus talentos musicales.

Esta clase de funciones en todas las Capitales cultas de Europa hán sido siempre el Termómetro del estado en que se halla el buen gusto y civilizacion del Gobierno. Las principales personas de esta Corte siempre hán anhelado un establecimiento semejante para lograr de una sencilla, y honesta sociedad en algunas de las noches en que la Compañia Italiana descansa. La preocupacion del Gobierno anterior no atendió jamas á estos miramientos sociales, que tanto contribuyen al recreo, y distraccion del hombre, y evitan ciertos extravios propios de las grandes poblaciones.

Quando un Rey benefico, e ilustrado como V. M. ayudado de unos Ministros probidos y zelosos del bien comun, dirige las riendas de una basta Monarquia, como la de España, no pueden menos las artes de prosperar baxo de sus Soberanos auspicios. Estas por una serie de años se han visto en España, miradas con el mayor abandono, esperando sin duda la venida de V. M. para obtener el aprecio, que merecen.

Para sacar del seno del abandono, la noble arte de la musica no quiero perder la ocasion del feliz momento de la exaltacion de V. M. al Trono de las Españas, para exponerle con la mayor sencillez y claridad los medios y modo de establecer un Plan, que verificado llenará de gloria el Augusto nombre de V. M. dará honor á sus Sabios Ministros, y redundará en gran beneficio de toda la Nacion.

A fin de que V. M. pueda formar una justa idea del Proyecto, que tengo el honor de presentar á S. R. P. pasaré a dividirle en dos partes, para que clasificado de este modo, pueda mas bien V. M. venir en conocimiento de sus utilidades. En la primera expondré las obligaciones que serán de mi cargo para su total desempeño; y en la segunda propondré los auxilios que espero merecer de la liberalidad de V. M. para verificar dicho Plan.

PRIMERA PARTE

Para que todo corresponda al decoro, que se debe á los ilustres concurrentes á esta clase de funciones, se elegirá un edificio en el qual se pueda proporcionar un Salon capaz de colocarse trescientas personas sentadas con las comodidades necesarias, adornandole con la sencillez y elegancia, que exige el efecto musical, pues los Reyes y los Grandes son los que menos disfrutan de la brillantez de la Musica, por razon de los Tapizes, Alfombras, y otros muebles, que adornan sus Palacios. Un Salon de musica debe estár hecho, y adornado con las proporciones necesarias para el efecto de ella, y faltando este requisito, jamas la musica hará la impresion, que debe.

El primero, y tercer Miercoles de cada mes, á las ocho de la noche, se dará un Gran Concierto de Musica vocal, é instrumental compuesto de los mejores Profesores de una y otra clase, en el que se executarán diez, ó doze piezas de las mas escogidas de Sinfonias, Conciertos, Quartetos, Quintetos, Armonias, Arias, Duos, Tercetos, Cantadas, Oratorios, y otras composiciones, procurando la mayor novedad y variedad en ellas.

Para que los concurrentes a mas del placer del oido, disfruten tambien el de la vista, en el indicado Salon se formará un magnifico anfiteatro para colocar en él, el numero de Profesores que se expresan.

- | | |
|-----------------|---------------|
| 16. Violines. | 2. Fagotes. |
| 4. Violas. | 2. Trompas. |
| 4. Violones. | 2. Clarines. |
| 4. Contravaxos. | 2. Trombones. |

- | | |
|----------------|----------------------|
| 2. Obueses. | 1. Arpa. |
| 2. Clarinetes. | 1. Maestro al piano. |
| 2. Flautas. | 4. Cantantes. |

Ademas del numero de Profesores indicados, los alumnos, que mas sobresaliesen, tambien contribuirán á la mayor variedad de los Conciertos en aquellas noches, que pareciere mas oportuno.

Para mayor aliciente de los concurrentes, el segundo y quarto Miercoles de cada mes, desde las ocho de la noche, hasta las dos de la mañana, se dará en el mismo Salon del Concierto, un gran Baile con igual decoro y elegancia, siendo la Orquesta compuesta de quarenta y ocho Profesores, los que todos unidos tocarán la abertura de él; y despues se dividirán en dos Tandas para alternar el trabajo, habiendo igualmente un Maestro de baile.

La Musica, que se deberá tocar, y cantar en los Conciertos, y la que deberá servir para los bailes, será escogida en Francia, é Italia, por los mejores Profesores, pues tengo los conocimientos necesarios en ambos Paises, y daré las Comisiones conducentes al intento.

Deseoso que en este establecimiento reine el buen orden, y la mayor comodidad de las ilustres personas que concurrirán a él, nombraré varios sugetos decentes de ambos sexos, para quanto se pueda ofrecer tanto á las Señoras, como a los Caballeros.

Para la Escuela gratuita que se trata de establecer, será igualmente de mi obligacion escoger veinte y quatro Jovenes, hijos de padres honrrados, y bien nacidos, capaces de poder aprender con alguna facilidad la honrrosa profesion de la musica, aplicandolos á aquellos instrumentos á que su inclinacion los llame, siendo tambien de mi cargo el nombramiento de los Maestros, pues verificandose este Conservatorio traeré a Madrid, varios Profesores de la primera fuerza para modelo de los alumnos, y con estas habilidades en brebe tiempo se perfeccionará tambien la Orquesta del Teatro Italiano, pues varios de estos Profesores poseen instrumentos muy utiles, y no conocidos en España.

Se señalarán igualmente para esta Escuela las piezas necesarias en la Casa de los Conciertos, con la separacion correspondiente para la variedad de los instrumentos: eligiendose tambien doce Jovenes, y doce muchachas, todos dotados de las mismas circunstancias, que los antecedentes para que aprendan a cantar. Los Jovenes asistirán lo mismo que los instrumentistas á tomar leccion á la Casa de los Conciertos, y las Jovenes acudirán á la de la Maestra, pues el acaso proporciona en Madrid una Profesora digna de

todo elogio y respeto, discipula de los celebres Cimarosa, y Paysiello, que empleará sus talentos en la sobredicha enseñanza.

Todos los días del año, excepto los feriados, los alumnos concurrirán al Conservatorio desde las nueve de la mañana hasta la una para su enseñanza, y las Jovenes asistirán a Casa de la Maestra por la tarde, de las tres a las siete, á fin de que puedan hacer compatible su estudio con las obligaciones domesticas de por la mañana. Estos quarenta y ocho alumnos serán reemplazados por otros, luego que se hallen instruidos; de modo que siempre deberá constar la existencia de este numero.

Todos los gastos indicados, los sueldos de los Maestros y Profesores, como tambien los de los dependientes, serán de mi cuenta, no menos que la vigilancia de los Maestros, y adelantamiento de los alumnos.

Con este nuevo, y tán util establecimiento se lograrán en pocos años unas ventajas considerables: Las Iglesias, Catedrales, los Conciertos, y los Teatros adquirirán con los alumnos, que sobresalgan nuebos cantantes, é instrumentistas abiles, para poder executar las piezas mas sobresalientes: El publico, y los verdaderos amantes de la musica lograrán disfrutar unas excelentes, y científicas composiciones, de que hán carecido hasta el día por falta de buenos cantantes, y Coristas nacionales: Y en fin siempre que V. M. gustase tener qualquiera funcion de Musica en su Real palacio, ó en otra parte podrá disponer, y arbitrar de todos los referidos Profesores, bien seguro de que con el mayor zelo se esmerarán en su Real complacencia.

SEGUNDA PARTE

Para desempeñar con toda exactitud y magnificencia las obligaciones del Ministerio, á que me constituyo garante, para verificar el referido Plan, los primeros gastos serán de doscientos, á trescientos mil reales, segun el calculo prudencial, que tengo hecho, y para proporcionar las cantidades necesarias por medio de varios amigos acaudalados, será necesario primeramente que V. M. tenga á bien mandar que se me despache, y entregue un Real Privilegio con la concesion del establecimiento unidamente al nombramiento de Director de él, con las facultades correspondientes; todo vajo la dependencia e inspeccion del primer Gentil hombre de Camara de V. M. como Gefé de la musica de la Real Camara y Capilla, y como Director General de todos los Teatros.

Tambien será oportuno que V. M. por un efecto de su Real munificencia, se sirba destinar uno de los edificios pertenecientes á los bienes nacionales para el referido Colegio: Y para la mayor comodidad de los alumnos, y concurrentes, el mas proporcionado de ellos por su localidad, seria el Convento, que fue de la Victoria, situado en la Puerta del Sol, ó bien el del Carmen Calzado, pues á mas de tener en ellos, unas piezas grandiosas, y adecuadas á mis ideas: gastando alguna cantidad, se pudiera proporcionar á varios vecinos de Madrid, unas habitaciones mui apetecibles por su localidad, y deducidos los gastos de la obra, aplicar sus alquileres al establecimiento, auxilio mui sencillo, y sin desembolso del Real Erario.

Para la custodia del edificio, y vigilancia de los Maestros, y alumnos, es necesario que el Director tenga habitacion en él, como tambien la mayor parte de los Maestros, y sirvientes: los primeros para dar sus lecciones con puntualidad, y los segundos para cuidar diariamente de la limpieza, y custodia de todos los enseres: desempeñando los demas encargos del establecimiento, con la presteza y puntualidad, que se requiere, para el buen orden.

Tratandose de fomentar por medio de este Plan, el ramo de la musica, es preciso que su Director haga las mayores diligencias para traer de Italia, y Francia todo lo nuevo, que salga annualmente, tanto vocal, como de instrumental, siendo el principal medio para los adelantamientos de los alumnos: pero sabiendo por experiencia lo costoso, que es su entrada en el Reino, espero de la generosidad de V. M. me conceda la franquicia correspondiente, limitandola a un solo exemplar de cada pieza para la servidumbre de este establecimiento.

Para la economia del Conservatorio, seria muy conducente establecer en la Casa de los Conciertos, una Imprenta de musica vocal, é instrumental, por ser su coste mas barato que el de la manuscrita, y por ser muy util y necesaria en una Capital, como Madrid; pero siendo de mucha consideracion los primeros gastos, espero merecer de V. M. un Privilegio exclusivo para poder hacer desde luego los acopios necesarios, y mandar traducir del Frances al Español, todas las obras mas selectas del Conservatorio de Paris, para que despues de impresas sirvan de instruccion y enseñanza á los alumnos de mi Proyecto; y con este medio toda la Nacion adquirirá las mejores piezas del Conservatorio, y de los Teatros, á precios mui equitativos, circunstancia muy necesaria para facilitar los adelantamientos de los Profesores, y aficionados á esta noble arte.

Con el fin de atender á los crecidos gastos, que indispensablemente debe tener este Proyecto, se formará una subscripcion de trescientos abonados, poco mas ó menos,

todos sujetos de la primera Gerarquía, dando exemplo los Ministros, los Grandes, y demas personas que están en la Real Servidumbre de V. M. advirtiéndole que si llegase á esta Capital algun personaje de distincion, estando ya establecido el citado Conservatorio, qualquier abonado tendrá facultad de introducirlo á las funciones semanales, sin ningun interes por ser transeunte; y solo tendrá la pequeña molestia de advertirlo al Director para que este pueda dár las ordenes oportunas, poniendolo desde luego en noticia del primer Gentil hombre de V. M. para su inteligencia y gobierno.

Los Subscriptores contribuirán con seis duros mensuales por personas, cantidad mui limitada para unas funciones tan brillantes, y costosas, las cuales sin este proyecto jamas podrian verificarse, ya por falta de conocimiento, y ultimamente por lo costoso que seria á un particular unas funciones de esta clase.

Para dár á las diversiones toda aquella variedad, que sea posible, se destinará una pieza para jugar al Tresillo, Mediator, y demas juegos de Comercio permitidos, colocando ademas en otra pieza una mesa de Villar, con toda la servidumbre necesaria: El que gustare disfrutar de qualquiera de los juegos citados deberá pagar una peseta por cada baraja nueva, y media por cada partida de Villar.

Para que no falte el menor requisito se dispondrá tambien un Café, y un Restaurador, dirijidos por personas inteligentes: el que pidiere bebidas, dados, y demas generos pertenecientes al Café, pagará lo mismo que se acostumbra en el Teatro, de los Caños del Peral, y lo mismo se practicará con el Restaurador: bien entendido que los generos serán de los mas selectos, pues el principal obgeto será el de servir con esmero á los concurrentes.

Qualquier sujeto de distincion, que tenga en su Casa una simple sociedad, sabe mui bien por experiencia lo dispendioso, que es, y que de ningun modo puede dár en ella, un genero de funciones tán completas, como las que se proponen por las razones, que se hán expuesto. Con este establecimiento, y por la corta cantidad de seis duros mensuales, los concurrentes lograrán una vez á la semana una reunion agradable, que conciliará su propia utilidad, y su mayor diversion.

La indicada Subscripcion será solo por nueve meses del año, pues en los de Junio, Julio y Agosto, se suspenderán los Conciertos, y bailes por razon de la estacion, pero la enseñanza de los quarenta y ocho Discipulos no por esto se interrumpirá; Y para sufragar los gastos de ella, por faltar los intereses de la subscripcion de los tres meses sobredichos será indispensable que V. M. conceda su Real permiso, para que desde Septiembre, hasta Mayo se pueda mensualmente executar un gran Concierto de musica

vocal é instrumental, en el Teatro de los Caños del Peral; previniendo que todos los gastos, que se hicieren en las susodichas noches del Concierto, serán de mi cuenta; siendo tambien la entrada de ellos, á beneficio del establecimiento, y con esta disposicion el Publico tambien disfrutará mensualmente de una completa diversion, y tendrá la complacencia de ver los adelantamientos de los alumnos de ambos sexos, para cuya mayor emulacion el Director tendrá prevenido para el que mas sobresalga el premio de una medalla de oro, ó de plata, según su merito.

La alta penetracion de V. M. conocerá que un establecimiento semejante, no se puede efectuar sin unos desembolsos considerables, siendo los principales los de alajar, y adornar una Casa, con los requisitos, que merecen sus ilustres concurrentes, y por lo tanto espero de su beneficencia, se dignará mandar al Ministro del deposito de bienes nacionales, admita las Cédulas hipotecarias, que su Real Clemencia me concedió por via de indemnizacion, en pago de los muebles, y adornos, que necesitaré para el mencionado obgeto, siendo tambien indispensable, que los Subscriptores en el primer año adelanten dos meses para contribuir en parte á las grandes anticipaciones, que tendré que hacer, previniendo que en lo sucesivo solo pagarán el mes anticipado, como se practica en los Teatros.

Mereciendo este Plan la Real aprobacion de V. M. y completandose el numero indicado de los Subscriptores se dará principio al Conservatorio, y funciones propuestas en la primera semana de Septiembre, entregandose antes á V. M. y á su primer Gentil hombre de Camara, un estado circunstanciado de los nombres y apellidos de todos los Subscriptores, como tambien de todos los Cantantes, Instrumentistas, Maestros, Alumnos, y demas dependientes del Establecimiento: y para mayor decoro de el, y emulacion de la profesion, seria muy conducente que V. M. permitiese a los Maestros, y á su Director el uso de un Uniforme, de fuere de su Real agrado.

Vivo, persuadido, Señor; que este Plan y funciones, que propongo merecerán la general aprobacion, que han logrado hasta el día todas las que he dado al publico de Madrid en los años anteriores; y solo deseo la de V. M. á quien en tal caso rendidamente Suplico se digne insinuarlo á los principales sujetos de su Real Corte, para facilitar la subscricion necesaria.

Si mis deseos tubiesen en V. M. aquella acogida, que hán merecido todos los establecimientos utiles al Estado, me persuado desde luego tendrá V. M. la complacencia de haber admitido el Plan, que consagro á sus Reales Pies, implorando sus Soberanos auspicios, y proteccion, y me lisongeo que V. M. tendrá la satisfaccion

de ver en su Real Corte, florecer con rapidez un Conservatorio de musica tan necesario en ella, y sin dispendio del Real Erario, y al mismo tiempo verá establecidas unas funciones semanales, con el orden y magnificencia necesario para que estas puedan competir con las que ilustran á Venecia, Nápoles y Paris.

Las ideas, que hé vertido en este Plan son hijas de la razon, de la ingenuidad, y de la experiencia: solo me queda ahora la obligacion de pintar á V. M. con los colores de la verdad, el estado miserable, á que están reducidos los Profesores de Musica en Madrid, por las circunstancias del dia, pues han perdido las pensiones, que disfrutaban, sus Capillas, y sus Discípulos, de modo que muchos de ellos hán fallecido de pura miseria y necesidad.

La indiferencia, y descuido con que al anterior Gobierno há mirado a dichos Profesores causó en ellos un total abandono para sus adelantamientos musicales; por lo qual si el expresado Colegio, ó Conservatorio no produce nuebos talentos, en pocos años la Real Camara y Capilla de V. M. y aun los Teatros carecerán de los Profesores necesarios, ó bien tendrán que pasar con unos simples rutineros, pues muchos de los que hai en el dia son muy ancianos, y otros de los mas escogidos, por su desgracia hán emigrado.

Por mas esfuerzos que hé practicado, Gran Señor, en muchos años para alcanzar la gloria de instalar este Colegio o Conservatorio jamas lo pude conseguir, sin duda por la ignorancia, y frivolos pretextos de quien mandaba pues debiendo facilitar á los habitantes de esta Corte, unas honestas diversiones, y fomentar por medio de ellas el trato de gentes tán necesario en España, nadie podia proponer semejantes proyectos sin exponerse á un sentimiento en premio de sus desvelos.

Ahora pues, que la Providencia há puesto en manos de un Rey benefico, é ilustrado como V. M. las riendas de esta basta Monarquia, espero sin duda que por su alta penetracion y Sabiduria, tendrá este Plan el mas feliz exito, que puedo desear; y logrará la proteccion que V. M. concede á todos los establecimientos utiles: y vibio persuadido que todos los Profesores, Alumnos, y demas empleados en él, bendecirán constantemente el Nombre Augusto de V. M. pues por medio de esta Real concesion, un gran numero de familias saldrán de la miseria, en que están sumerjidas, la encantadora profesion de la musica y sus Individuos adquirirán la estimacion y lustre, que se merecen, y disfrutan en otras Cortes ilustradas, y el Autor del Plan vibirá lleno de gozo por haber alcanzado de la Clemencia de V. M. lo que tanto há anelado para honor y adelantamiento de su profesion.

Si en el corto trabajo, que me hé tomado, en formar el presente Proyecto, consigo ser util á la Patria; y logro acreditar á V. M. que soi fiel y laborioso Vasallo, daré por bien empleadas mis tareas por haber logrado tanta fortuna, y emplearé todos mis conocimientos y trabajos en llevar al grado de perfeccion, de que es susceptible, el referido Establecimiento, sacrificando mi reposo, comodidades, é intereses por corresponder debidamente á la bondad y dignacion de V. M.

Melchor Ronzi

Madrid y Junio 30 de 1810

JUSTIFICACIÓN OFICIAL DEL CONSERVATORIO (1830)⁹⁷⁹

Real Conservatorio de Música de María Cristina

No puede dudarse que la música ha sido inspirada al hombre por la naturaleza. En ninguna parte del globo se ha descubierto raza tan agreste y feroz que, ya movida por la grandiosa vista del universo, ya excitada por el canto de las aves, ya estimulada por sentimientos que no alcanza a manifestar el gesto ni la palabra, no prorrumpe en el canto, y exprese en tonos elevados y armónicos los movimientos de su admiración o de sus pasiones. ¿Sería inútil esa facultad universal dada tan pródigamente al general humano? Semejante error ofendería al Creador soberano de los hombres, cuya insondable sabiduría nada puede admitir en sus planes altísimos que no sirva para el bien de sus hechuras. ¿No deberá cultivarse un talento que les ha otorgado como parte de sus miras benéficas? Abandonar de estudio las facultades concedidas a las criaturas por el supremo Autor, es desestimarlas y tener en menos su providencia y sabiduría: es contradecir y frustrar las intenciones bienhechoras que han dirigido el sistema de la creación. Un gobierno ha de celar y proteger el beneficio y aprovechamiento de todos los dones que su suelo y sus súbditos han recibido de la naturaleza.

Ya desde los tiempos más remotos conocieron los sabios esta verdad, que parecerá tal vez una paradoja a los genios más austeros o superficiales, que no han estudiado la índole de la especie humana, ni sus necesidades, ni los medios y utilidades de satisfacerlas. En especial los griegos, creadores de la civilización en Europa, tuvieron en tan grande estima la música, que Platón, el más grave de los filósofos, la creyó una parte esencial de la constitución del Estado.

No es de esta ocasión recordar los célebres nombres de Tolomeo, de Plutarco y de tantos otros sabios de la antigüedad que dedicaron sus tareas y escritos a ilustrar la música como una sección principalísima de sus estudios; ni conmemorar en época posterior los ilustres en la religión y sabiduría de Boecio, de S. Agustín y demás de la Iglesia romana, que perfeccionaron o explanaron el arte con sus obras. La música en la edad media, en el renacimiento de la literatura, en el siglo anterior de filosofía, en el presente, más adicto a los intereses materiales y positivos de la riqueza y bien estar de los pueblos; ha obtenido siempre y asegurado cada día más el alto puesto que todas las naciones le han señalado en la civilización y enseñanza. Y lo que parecería mas difícil a

⁹⁷⁹ “Real Conservatorio de Música de María Cristina”, *Gaceta de Madrid*, núm. 89, 24 de Julio de 1830, p.363-364.

primera vista, ella se ha hermanado tan frecuentemente con el espíritu de nuestra edad, tan apreciadora de la producción, que en ninguna otra, si se excluye la más floreciente de Grecia, ha logrado tan crecido número de aficionados y estudiosos.

Ni la aspiración de la naturaleza, ni el consentimiento universal de los pueblos pueden ser obra del acaso. Conocieron bien los sabios antiguos tanto más fácilmente, cuando la delicadeza en ellos de las sensaciones estaba más cercana a la pureza y sencillez de su origen, que la música era el móvil más poderoso para suavizar la fiereza enemiga de la sociedad humana. Sintieron que la dulzura de los sonidos ayudaba a calmar la irritación de las pasiones, y a suavizar por este medio el carácter y las costumbres. La fábula atribuyó a Orfeo el amansamiento de los hombres silvestres, fingiendo que domesticaba los tigres con su canto; y a Anfión el establecimiento de las ciudades, figurando que al son de su lira edificó los muros de Tebas. La filosofía ha reconocido el poderoso influjo de la música en la dulcificación de los afectos e inclinaciones, y en el espíritu de mutua benevolencia sobre que se apoya la sociedad. El principio innato de este amor y bienquerencia recíproca es la sensibilidad en el orden de la naturaleza; así como en el orden sobrenatural de la religión, es la caridad que la perfecciona y eleva con más altos estímulos y con más grandiosas esperanzas. Y muy lejos de contradecir la sensibilidad nativa a la religión revelada, le prepara el camino en las tiernas disposiciones del corazón humano, formado por tan sublimes objetos. Las impresiones duras e ingratas embotan esa sensibilidad benéfica, y cierra a los sentimientos de piedad y dulzura el camino del corazón. Los movimientos suaves le habitúan a las dulces conmociones precursoras y amigas de la beneficencia. El gobierno debe fomentar este germen de amor y hermandad, principio fecundo de civilización y de dulzura de costumbres; y ningún medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música.

Su estudio en España lo será también de riqueza y economía. La música de nuestras catedrales, dotada generosamente en tiempos de opulencia: el distinguido número de los maestros, compositores y escritores españoles, que han merecido en Europa un concepto y memoria honorífica: la excelencia de voces y la disposición música del pueblo, que aún se nota en la expresión y gracia de sus cantares, y en la exactitud y afinación con que los acompaña a la vihuela: la afición general, y en el ansia con que sostiene la nación tres o cuatro teatros de la ópera italiana, son pruebas evidentes de que en nuestro suelo hay un venero fecundo, que si se cultiva como en otros países, producirá en mayor abundancia los célebres cantores españoles que en

nuestros días mismos hacen, al par de su fortuna, la delicia de las naciones más ilustradas. Si el terreno debe beneficiarse como fuente de la riqueza, ¿por qué no los talentos naturales que también la producen, que dan el imperio pacífico de las artes? Grecia, subyugada por los romanos, conquistó por ellas a sus agrestes vencedores: la Italia moderna domina por ellas, y especialmente por la música en Europa. En España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformación privilegiada de los órganos para el canto, por la nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no ha derribarla de su puesto, a ocupar el asiento inmediato. ¿Quedará condenada a pagar tan costoso tributo a los extranjeros trayendo a precio subidísimo los cantores y aún los maestros de para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse a si misma, y aún ponerlos en contribución? El gobierno abre esta nueva carrera a los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional. La corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milán, de París y los institutos de otras célebres capitales.

Esta empresa de interés moral y económico se debe a nuestra ilustrada y amable REINA, en cuyo corazón magnánimo se abrigan los deseos del mayor lustre y prosperidad del pueblo español: en cuyo augusto seno se encierran las más halagüeñas esperanzas. Bajo su Real nombre y auspicios se ha decretado por nuestro Soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, la erección del Real Conservatorio de música en la corte, donde con la dirección y enseñanza de los profesores más acreditados, se instruirá en este arte delicioso un número conveniente de alumnos de uno y otro sexo, escogidos los internos entre las familias honradas de todas las provincias, y mantenidos algunos por el Real erario; y los externos costeados a sus expensas, o auxiliados, si son pobres, con una pensión. La religión y la moral, sin las cuales nada es útil a las naciones, serán el primer cimiento de su enseñanza. Aún respecto de nuestras diversiones, que sin más ideas que las adquiridas en su rincón, o dictadas por un humor descontentadizo, juzgarán algunos como un pasatiempo: aún respecto de esas diversiones, de que ni es prudente ni es justo privar al pueblo, ¿pudiera darse un instituto en que mejor se combine su recreo con los intereses de la moral pública y de la economía? ¡Gloria inmortal sea dada al REY nuestro Señor que nada olvida en beneficio de sus Estados! ¡Loor eterno a nuestra adorada REINA, modelo de gracias y de virtudes, que tan poderosamente coopera a los progresos y a la gloria artística de su nueva patria! Algunos han negado que el nombre de *música* se derive como se cree

comúnmente del de *Musa*, título dado a las deidades del saber y de la armonía: ninguno dudará en adelante que la propagación de este divino arte en nuestro suelo habrá dimanado de la celestial MARÍA CRISTINA DE BORBÓN, numen tutelar de los españoles.

Por el Ministerio de Hacienda se ha comunicado la Real orden siguiente:

Al director del Real Conservatorio de Música digo con esta fecha lo que sigue:

“He dado cuenta al REY nuestro Señor de la exposición de V. con que acompaña el discurso en que, desenvolviendo los motivos de utilidad pública que han impulsado la erección del Real Conservatorio de Música, y las ventajas que puede producir a los intereses morales y económicos de la nación, propone las bases generales que convendrá adoptar en dicho establecimiento; y S. M., enterado de todo, ha tenido a bien aprobar las indicadas bases en los mismos términos que V. las ha propuesto, y se mencionan en los artículos siguientes:

1º. Para la mejor enseñanza, fomento y progresos de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental, se establece en esta corte un Conservatorio Real de Música, en obsequio de la REINA nuestra Señora y bajo su protección augusta.

2º. El gobierno, así interior como facultativo del Real Conservatorio, se ejerce por un director nombrado por S. M.

3º. Todo lo concerniente al Real Conservatorio, sea para la variación o reemplaza de los maestros y empleados de nombramiento Real y demás puntos que exijan resolución superior, lo propondrá el director a la aprobación de S. M. por medio de la secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda.

4º. Las plazas de dotación del Real Conservatorio nombradas por S. M. son: un administrador; un rector espiritual, un maestro de composición; uno de piano y acompañamiento; uno de violín y viola; uno de solfeo; uno de violoncello; uno de contrabajo; uno de flauta, octavín y clarinete; uno de oboe y corno inglés; uno de fagot; uno de trombón; uno de trompa; uno de clarín y clarín de llaves; uno de arpa; uno de lengua castellana; secretario de la dirección; uno de lengua italiana; uno de baile; una directora, una subdirectora, una ayudanta, para el departamento de alumnas.

5º. El Real Conservatorio constituye para auxilio del director y el más expedito desempeño del instituto, una junta general compuesta de todos los maestros designados en el artículo anterior, y otra junta facultativa de solos el director, el maestro de composición, el de piano y el de violín. Las atribuciones de cada una se detallarán en el reglamento.

⁹⁸⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 144, 25 de Noviembre de 1830, p. 581-582.

6º. Las clases de alumnos del Conservatorio, son: 1ª. Gratuitos de ambos sexos, internos. 2ª. Auxiliados de ambos sexos, externos. 3ª. Pensionistas o contribuyentes de ambos sexos, de toda educación, externos. 4ª. Gratuitos de ambos sexos de solo educación facultativa, externos. 5ª. Medios pensionistas de ambos sexos, de toda educación que sólo pagan alimento y equipo, internos. 6ª. Contribuyentes de ambos sexos, externos.

7º. Los alumnos de todos los ramos ganarán al fin de su respectiva carrera en formal acto de oposición el título de profesor-discípulo del Real Conservatorio, que les servirá de honor y recomendación en el ejercicio de su arte.

8º. Los alumnos que salgan del Conservatorio concluida su carrera, asistirán gratuitamente a la orquesta del mismo, siempre que para ello fuesen invitados.

9º. El Conservatorio podrá obsequiar con el título de *adicto de honor* (mereciendo la Real aprobación a consulta espontánea y unánime de la junta general) a aquellas personas de distinguida jerarquía de ambos sexos, cuya ilustración, afecto a la música sin ejecutarla, y carácter benévolo a favor de los establecimientos de instrucción pública, las hacen dignas de cooperar con su presencia al lustre del Conservatorio. Esta clase no forma parte de las juntas, ni asiste a ellas cuando deliberan.

10. Como la nación española abunda de aficionados de ambos sexos con conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la música, podrá igualmente el Conservatorio obsequiarlos con el título de *adicto facultativo*, en virtud de consulta espontánea y unánime de la junta facultativa que merezca la aprobación de S. M.; y tomarán, si gustan, parte en la orquesta en los conciertos públicos del establecimiento, a los cuales serán convidados. Esta clase no asiste a las juntas con voto deliberativo; pero sí consultivo, siendo invitada. Este mismo título se expide a los maestro españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio.

11. Una vez en cada año, en la época que S. M. se digne señalar, tendrá el Conservatorio ejercicio público y concierto. En este acto, a que han de haber precedido los exámenes y oposiciones secretas, se distribuirán los premios que S. M. hubiere mandado dar: los premiados cantarán y tocarán las piezas que en los exámenes se hubieren elegido al intento; y se ejecutarán las composiciones premiadas de contrapunto.

12. Con el fin de promover los mayores progresos en el arte, dará también el Conservatorio (previo el Real permiso) algunos conciertos públicos, *no gratuitos*, cuando algún profesor, o aficionado, ya sea español, o extranjero, solicitare este honor;

pero su concesión debe ser precedida de una prueba privada, y bajo las condiciones que establece el reglamento.

13. Se concederá un concierto público gratuito en el mes de Febrero, y otro en el de Noviembre, a los maestros titulares de capilla sacra que quieran hacer oír por ensayo alguna composición precisamente nueva, que preparen para las solemnidades de cuaresma y de navidad.

14. Todos los conciertos públicos del Conservatorio, serán en días festivos y hora de doce a tres, sin ningún gravamen del establecimiento para aumento de orquesta y demás preparativos necesarios, que serán de cargo de los interesados.

15. El autor de la música de un drama en lengua española, que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (a cuyo examen lo hubiera sometido voluntariamente el mismo autor) lograre agradar al público en uno de los teatros de esta corte, tendrá derecho al título de Maestro compositor honorario del Real Conservatorio español, con el uso de uniforme de tal. Si el drama fuese en italiano sólo tendrá derecho al título.

16. Los regentes de orquesta y los llamados *festeros* podrán presentar al Real Conservatorio las partituras que quieran garantizar con el sello del mismo, para su libre ejecución en los templos.

17. Todas las empresas de los teatros de España exhibirán al Conservatorio, cuando éste lo exija, la partitura de toda composición musical que ya hubieren hecho oír al público. El Conservatorio responde de no hacer ningún uso público de las piezas que para su archivo copiare de dichas partituras, devolviendo éstas sin tardanza.

18. De todas las obras de música que se impriman o graben en España, el autor o editor entregará dos ejemplares en el archivo del Real Conservatorio.

19. El archivo reunirá cuantas curiosidades musicales antiguas y modernas pueda adquirir sin inútil profusión, pero con toda la diligencia que merezca su presunta utilidad o la gloria que de su conocimiento pueda resultar al nombre español en este ramo del saber.

20. Los métodos o tratados para la enseñanza de cada ramo de la música en el Conservatorio, se presentarán por cada maestro al director, sin cuya aprobación no podrán usarse. Todo lo que de orden de S. M. comunico a V. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca; esperando remita a la posible brevedad el reglamento para gobierno interior del Conservatorio, a fin de completar su arreglo. De Real orden &c. Madrid 14 de Noviembre de 1830.= Luis López Ballesteros.

3. ISABEL II

EXPOSICIÓN DE LA JUNTA GENERAL DE PROFESORES DEL
CONSERVATORIO MARÍA CRISTINA AL MINISTERIO DE LO INTERIOR
(1835)⁹⁸¹

Exposición

Los abajo firmantes Director y Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina a V. E. Respetuosamente hacen presente, que reunidos ayer en Junta general a que fueron convocados por el Jefe del Establecimiento, supieron por el mismo la situación apurada en que éste se hallaba, ya sea por la falta de fondos con que cubrir las atenciones venideras, o ya las legalmente contraídas y basadas en las asignaciones hechas al Establecimiento mismo por Real orden de ese Ministerio fecha 28 de julio último. Todos los que suscriben, Excmo. Señor, se hallan animados de los más puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del Estado deben merecer la primera consideración del Gobierno de S. M. no tan sólo, sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pecho un ala noble y adicta al Trono Augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada Madre, Protectora Excelsa de este Real Conservatorio. Ésta es nuestra divisa, Sr. Excmo. Y todos dispuestos como estamos a cualquier sacrificio esperamos que protegido este Real Conservatorio por V. E. y los demás ilustres Sres. Ministros no se deje abandonado y sin apoyo poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en él los mejores años, que podrían haber dedicado con más fruto a cualquier oficio. Hemos convenido pues en hacer presente a V. E. que hasta el día hay un déficit de ochenta mil reales como verá V. E. por el estado que el Director eleva al efecto. Suplican, por lo tanto los exponentes a la Bondad de V. E. concilie el modo que mejor le parezca para que estas atenciones legalmente contraídas por dicha Real orden no queden descubiertas en perjuicio del Nombre Augusto que lleva el Conservatorio. Para lo sucesivo se ha convenido en que el Director envíe provisionalmente a sus casa a todos los alumnos internos para entretanto disminuir los gastos de manutención, equipo y demás. Y así desde hoy puede el Establecimiento sostenerse con sólo la asignación de veinte y cinco mil reales mensuales, lo que es conforme con las ideas del Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Sres. Ministros y la de V. E. y con esta pequeña cantidad mensual puede conservarse también la Escuela de Declamación. El ilustrado Gobierno

⁹⁸¹ Tomado del *Libro de Actas de la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, Año 1*, sesión del día 12 de noviembre de 1835, conservado en el archivo del RCSMM.

de S. M. no puede menos de conocer la necesidad de proteger los establecimientos de educación, a éste más de trescientos jóvenes deben su carrera, sin contar los que ya se hallan en ella. La Educación Música ejerce una influencia prodigiosa para dulcificar las costumbres y además libertará a la España de la contribución que para la ópera italiana paga al extranjero, por lo que:

A V. E. humildemente suplican se digne tomar en consideración lo arriba expuesto, y por una providencia interina hasta la resolución de las Cortes entregar al Director los ochenta mil reales devengados, y para lo sucesivo los veinte y cono mil mensuales con cuya corta cantidad, tendrá V. E. la satisfacción de haber conservado a S. M. un Establecimiento que es objeto de su maternal predilección, la esperanza de tantas familias y una necesidad en la era de civilización en que nos ha puesto la inmortal Cristina. Dios Guarde.

CARTA DE TRESPUENTES A PIERMARINI PRESENTANDO EL PROYECTO DE
CONSERVATORIO DE LA HABANA (1834)⁹⁸²

Leg. 0/443

Madrid

Sr. D. Francisco Piermarini

Muy Sr. mío: he recibido su muy apreciable fecha de 21 de Enero por la que veo su opinión respecto a la representación de mi ópera, y después de darle a V. las gracias por su consejo tan amistoso como justo, le confieso que me ha convencido de tal modo, que ya no insisto más sobre un asunto en que me hace V. el honor de interesarse tanto; por lo cual deseando oír las ofertas de V. y confío en que por su intervención? llegará un día en que mis deseos sean cumplidos, no perdiendo el tiempo yo entretanto, pues que me ocuparé de algunos otros trabajos, que tendré el honor de mostrárselos a V.

Ya que V. tiene a bien tomarse tanto interés por mí, desearía consultar con V. un proyecto, del cual pueden resultar ventajas a la música, a este país y a mi mismo.

Hay aquí bastante afición a la música, aunque hay pocos conocedores. Sin embargo, como en el día tenemos una regular compañía italiana, se van animando los jóvenes y tomando más gusto.

Se ha formado una sociedad de aficionados, por suscripción, de la cual soy director, cuyo objeto principal, por ahora, es divertirse, ejecutando conciertos a toda orquesta, y cuya nota de algunos incluyo a V.

Hay bastantes jóvenes de ambos sexos que tocan y cantan, pero siempre tenemos que completar la orquesta con profesores, que se pagan del fondo de la suscripción, así como todos los demás gastos. Esta Sociedad está naciendo, porque aunque se estableció el año pasado, vino el cólera y luego el luto, por lo cual hemos empezado ahora como de nuevo.

Mi objeto, pues, es ver si esto se puede plantear de un modo estable, y que ofrezca más interés a los jóvenes: a saber, establecer enseñanza de canto y de todos instrumentos, valiéndome de los mejores profesores de aquí, que lo hay muy buenos, con el fin de que la Sociedad no necesite con el tiempo de buscar profesores para llenar los conciertos, y de que algunos pobres lleguen a tener una carrera honrosa con que subsistir. Esto daría impulso a la música, excitaría la emulación en los jóvenes, La

⁹⁸² Archivo del RCSMM; TRESPUENTES, J. (1834): “*Muy Sr. mío: he recibido su muy apreciable fecha de 21 de Enero por la que veo su opinión respecto a la representación de mi ópera...*”, leg. 0/443.

Habana vería una cosa nueva y útil y daría el parabién a los promotores de un plan tan filantrópico. Yo no me propongo (a lo menos por ahora) sacar utilidad, pues tengo lo suficiente para subsistir, con mis lecciones; me mueve una idea solamente, y es, que en vista del honroso título que el Real Conservatorio ha tenido a bien expedirme, me veo como obligado a propagar ese arte y a contribuir con mis escasos conocimientos a los adelantos de todo el que desee aprenderlo, y merecer por mis esfuerzos el aprecio de una corporación de que es V. el Director.

Para ejecutar mi plan no dudo que este gobierno me daría licencia, pero esto no me satisface; yo lo quisiera más en grande, con alguna circunstancia que me honre, lo cual se conseguiría si en vez de llamarse, Sociedad de Sta. Cecilia, se llamase Conservatorio de Música de la Habana. Este sería el colmo de mis deseos y el pueblo de la Habana tendría un establecimiento digno de su ilustración. Quiero decir, que mis deseos son establecer un Conservatorio de música, bajo la protección de ese, y con Real orden o con orden o aprobación de ese establecimiento, con las modificaciones que deba que estando en tener un establecimiento subalterno ya en el reglamento o en las demás circunstancias.

Este es mi proyecto, Sr. D. Francisco, el cual someto a la consideración de V. suplicándole me manifieste francamente su parecer.

Si fuere de la aprobación de V., se servirá indicarme el camino que debo seguir para ponerlo en planta, y el método que sigue en esa enseñanza con el nombre de los autores de cada ramo; y si a V. no le parece bien, o no pudiere realizarse por no convenir al Gobierno, al menos suplico a V. que se tome a su cargo el conseguir del Gobierno (si es posible) que esta Sociedad de Sta. Cecilia tome el nombre de Real.

A mi parecer convendría que en todas las capitales de provincia hubiese un conservatorio dependiente de ese, porque además de servir para los adelantos y honesto recreo de la juventud, como debería enseñarse a algunos gratuitamente, se hacía este servicio a la nación dando una honrada carrera a infinitos pobres, se aumentaría el número de los buenos profesores, y se vería que el gobierno protegía este arte, y que le sacaba del abatimiento y aún desprecio, en que por desgracia se mira reducido entre nosotros, debiendo formar el mejor adorno de la educación, al que tiene bienes de fortuna, y un modo decente de subsistir al que no los tenga. Con esto se lograría además que cualquier profesor que tuviese que mandar alguna obra al examen de ese Real Conservatorio hiciese la entrega a estos conservatorios que estando en correspondencia con el de la Corte, se las remitirían y cuidarían de las contestaciones y demás

circunstancias que dispusiese el superior. Y en los países tan lejanos como éste hallarían un camino seguro de dirigirse a la Corte, porque no todos tendrán persona de confianza a quien entregar las obras.

Espero, pues, que V. se servirá tomar la molestia, después de tantas otras, de tener en consideración estas ideas, contestándome francamente su parecer para entablar la solicitud del modo que a V. parece oportuno, pues mi objeto es ser útil a mis reinantes?, y a mi patria, dar impulso al noble arte que ejerzo, y cooperar con todos mis alcances a las intenciones de ese Real Establecimiento que promover los adelantamientos en la música.

Sírvase V. disimular tanta impertinencia, pues la benigna acogida que ha hecho V. de mi obra y la franqueza con que V. me anima a consultarle todos mis pensamientos me la hace disculpable, desando por mi parte tener ocasión en que manifestar a V. mis deseos de servirle, y quedando siempre S. S. S. Q. S. M. B..

Habana 19 de Marzo de 1834

José de Trespuentes

P. D. Si V. por sus muchas ocupaciones no puede escribirme, tendrá V. la bondad de comunicar sus ideas a mi amigo D. Estanislao Pinto.

BASES GENERALES PARA EL REGLAMENTO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE ISABEL II DE LA HABANA (1835)⁹⁸³

Conservatorio

1º. Para la mejor enseñanza de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental se establece en la ciudad de la Habana un Conservatorio de Música con aprobación de S.M. y bajo su protección augusta (representada por el Capitán General de la Isla de Cuba) con el título de Real Conservatorio de Música de Isabel 2ª.

2º. Este Conservatorio se considerará como subalterno del de Madrid con el que se entenderá directamente, para elevar a conocimiento de S. M. los asuntos que se le ofrezcan.

3º. El gobierno interior y facultativo se ejercerá por un Director nombrado por S.M., cuyas atribuciones serán la admisión, variación o reemplazo de los maestros, empleados y alumnos de él, así como también todo lo demás que concierna al sostenimiento de este Conservatorio.

Maestros

4ª. Los Maestros del Conservatorio tendrán el título de Maestro del Real Conservatorio de Isabel 2ª., que les servirá de recomendación para el de Madrid; debiéndose preferir para estos destinos los Profesores discípulos del Real Conservatorio de María Cristina.

5ª. Los sueldos de los maestros y empleados serán convenidos entre los interesados y el Director.

Enseñanza

6ª. Las materias que en este Establecimiento se enseñen, serán las siguientes:

- Principios de música
- Solfeo
- Canto
- Piano y acompañamiento
- Lengua italiana

⁹⁸³ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; “*Real Orden de 2 de mayo de 1835 concediendo a D. José de Trespuentes facultad para establecer en la Habana un Conservatorio de Música, con el título de Isabel II; y otra relativo al mismo asunto*”, legajo 2/152.

Declamación
Composición
Violín
Viola
Violoncello
Contrabajo
Flauta
Octabín
Oboe
Corno Inglés
Clarinete
Requinto
Trompa
Clarín
Clarín de llaves
Fagot
Trombón
Oficleide
Arpa

7ª. Los métodos o tratados de enseñanza en cada ramo serán presentados al Director por su respectivo maestro, sin cuya aprobación no podrán usarse: debiéndose preferir siempre los seguidos por el Real Conservatorio de Madrid.

Junta facultativa

8ª. El Conservatorio constituye para auxilio del Director y el más acertado desempeño del Instituto una Junta facultativa compuesta del Director y cuatro maestros nombrados por el mismo, uno de los cuales será electo secretario con las atribuciones que en el reglamento se designarán.

9ª. Cada vez que el Director lo crea conveniente se reunirá la Junta para tratar de los asuntos que el Director le proponga.

Alumnos

10. Los alumnos serán todos externos y de ambos sexos, contribuyentes y gratuitos, en la razón de: un gratuito de cada sexo por cada diez alumnos: en el supuesto, que no podrán aspirar a los empleos ni honores que como a alumnos de este Conservatorio les corresponden, sin que hayan concluido su carrera a juicio de la Junta facultativa.

11. Éstos ganarán al fin de su carrera respectiva, en formal acto de oposición, el título de Profesor discípulo del Real Conservatorio de Isabel 2^a., que les servirá de honor y recomendación en el ejercicio de su arte; cuyo nombramiento se elevará por el Director al del Real Conservatorio de María Cristina para su aprobación.

12. Los alumnos que concluida su carrera salgan del Conservatorio asistirán gratuitamente a los conciertos del mismo, siendo invitados, y tendrán preferencia en el Conservatorio de música de María Cristina, para las plazas de maestro.

Exámenes

13. Una vez en el año, en la época que designe el Director dará el Conservatorio exámenes públicos y conciertos en que se vean los adelantos de los alumnos. Éstos satisfarán las preguntas que se les hicieren en su respectivo ramo, y cantarán y tocarán las piezas que se hubiesen elegido al intento. Los premios a que los más aplicados se hicieran acreedores, consistirán en obras elementales y prácticas de música, distribuidas por la Junta facultativa.

Conciertos

14. Con el fin de promover la afición y progresos en el arte, dará el Conservatorio algunos Conciertos, en que tomarán parte los alumnos ya adelantados, a fin de que se acostumbren a ejecutar en orquesta y pierdan el miedo de hacerlo en público, que tan perjudicial suele ser a los que aprenden. Las familias de los alumnos serán convidadas a estos Conciertos.

15. En cualquier época del año que algún compositor quiera hacer oír, como por prueba, alguna obra nueva se dará concierto; debiendo el interesado presentar al Director la partitura y papeles sueltos de la obra, para que éste determine el día, siendo de cuenta de aquel los gastos que al intento se ocasionaren.

16. El Conservatorio dará también algunos conciertos no gratuitos, cuando algún Profesor o aficionado, español o extranjero solicitare este honor; pero su concesión debe

ser precedida de una prueba privada ante la Junta facultativa y bajo las condiciones que el reglamento establece.

Honores

17. Los maestros que presenten al Conservatorio alguna obra que por su clase y mérito obtenga la aprobación de la Junta facultativa, y la de los asistentes cuando se ejecute en público, serán obsequiados con el título de maestro honorario del Real Conservatorio de Isabel 2^a., cuyo nombramiento con copia de la obra presentada se elevará al de Madrid para su aprobación.

18. Los Profesores y aficionados que deseen tener el honor de ser miembros del Conservatorio se dirigirán al Director por medio de oficio; el cual, oído el dictamen de la Junta facultativa, les despachará a los primeros el título de Adicto facultativo del Real Conservatorio de Isabel 2^a., y de Adicto a mérito a los segundos. Estos individuos tomarán parte en los Conciertos del establecimiento a los cuales serán convidados. No asistirán a las Juntas, pero tendrán voto consultivo siendo invitados, y pagarán una moderada contribución mensual para el sostenimiento del Conservatorio.

19. Las personas cuya ilustración y celo a favor de los establecimientos de instrucción y afecto a la música sin ejercitarla, deseen tener el honor de ser miembros del Conservatorio se dirigirán también al Director por oficio, el cual previo los informes correspondientes les despachará el título de Adicto de honor del Real Conservatorio de Isabel 2^a.. Estos individuos serán convidados a los Conciertos y pagarán una moderada contribución para el sostenimiento del Conservatorio.

20. El Conservatorio podrá obsequiar con el título de Adicto facultativo, en virtud de consulta unánime y espontánea de la Junta facultativa, a los aficionados de ambos sexos, que tengan un mérito sobresaliente, tomarán, si gustan, parte en los Conciertos del establecimiento a los cuales serán convidados, y tendrán también voto consultivo en las Juntas siendo invitados.

21 y última. El autor de una obra de música que desee elevarla al examen del Real Conservatorio de María Cristina, para pretender los títulos que por su reglamento están concedidos a los maestros compositores, podrá presentarla a este Conservatorio; el cual, apoyando la solicitud del pretendiente, si merece la aprobación del Junta Facultativa, la remitirá y cuidará de todas las diligencias necesarias hasta la conclusión del asunto: siendo de cuenta del interesado los costos que se ocasionaren.

Madrid 5 octubre de 1838

(...) Se enteró la Junta del programa publicado en la Gaceta de 30 de septiembre próximo pasado y en el diario de avisos de 3 del actual que a la letra decía así:

“Por Real orden de 29 del próximo pasado Agosto se ha dignado S. M. mandar que se dé una nueva organización al Conservatorio de Música y declamación que lleva su Augusto Nombre, procurando conciliar su existencia con la rigurosa economía que exigen las circunstancias, reduciendo el establecimiento solamente a una escuela de alumnos externos. Autorizado por S. M. para realizar estas reformas según sus benéficas miras, y habiendo oído sobre el particular la junta creada por dicha real orden para asistirme en la parte facultativa, he determinado de que se abra la matrícula para la admisión de alumnos de ambos sexos desde el 1º del próximo octubre en todas las clases, tanto de música como de declamación, bajo las bases y condiciones siguientes:

La enseñanza será gratuita para la clase menos acomodada, y para la pudiente se exigirá una módica retribución según las circunstancias.

El número de alumnos será proporcionado en cada clase a la posibilidad de la enseñanza que pueda prestar el respectivo profesor; y completo aquel se suspenderá la admisión.

La asistencia a las clases será de absoluta separación de sexos, presenciando las lecciones de las alumnas una señora encargada por el establecimiento de vigilar sobre el orden y circunspección que se debe observar durante ellas.

Los aspirantes a alumnos gratuitos deberán acompañar a su solicitud su fe de bautismo y un certificado o atestado de los señores cura párroco y alcalde de su demarcación, que acredite pertenecer a una familia honrada y no pudiente.

Deberán saber leer y escribir y para la elección de clases tener la edad que a continuación se expresará, previo el examen del facultativo que los considere idóneos para el respectivo ejercicio a que gusten dedicarse

Los alumnos para la declamación deberán saber además la gramática castellana.

Será obligación de los alumnos procurarse lo que consideren necesario para su enseñanza los Señores profesores y deberán presentarse con la posible decencia.

⁹⁸⁴ Tomado de las sesiones de 5 y 10 de octubre de 1838 del *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, libro 2º, 1836-1868, conservado en el archivo del RCSMM.

Los que se dediquen a tocar cualquiera instrumento si no tiene el previo conocimiento del Solfeo pasarán a esta clase, sin cuyo requisito no podrán tener ingreso en las otras.

Se exige a los alumnos la más puntual asistencia a sus respectivas clases y se tomarán en consideración las faltas que hagan (no siendo involuntarias) para continuar o no en el establecimiento.

Las alumnas deberán ir acompañadas hasta el Conservatorio de una persona de la confianza de sus respectivas familias.

La apertura de las clases se verificará el 10 de octubre, cumpleaños de Nuestra Augusta Reina, y cuando se terminen los estudios se celebrarán exámenes.

Las solicitudes para la admisión de alumnos serán dirigidas al Vice-Protector del Conservatorio, y se presentarán en la Secretaría, o en su casa calle de Atocha, número 61 cuarto segundo, durante todo el mes de Octubre próximo. Madrid 30 de Septiembre de 1838.

El Conde de Vigo, Vice-protector

Nota: Edad que por lo menos deben tener los alumnos según las clases a que aspiren

Composición Cualquiera, previos los conocimientos necesarios

Piano y Acompañamiento 10 años

Canto 14

Solfeo para instrumental 8

Violín 10

Violoncello y Contrabajo 12

Arpa 10

Instrumento de viento 14

Declamación 16 los alumnos y 14 las alumnas

Literatura Idem idem”

Madrid 10 de octubre de 1838

Acta de apertura del Real Conservatorio de Música y declamación de María Cristina

(El Conde de Vigo pronuncia ante todos los profesores un discurso para inaugurar el centro reformado)

Señores:

S. M. la Augusta Reina Gobernadora María Cristina de Borbón Fundadora y Protectora de este Real Conservatorio, deseosa de sacarle del abatimiento y languidez a que la penuria de las circunstancias le había reducido, se ha dignado confiarme su reorganización encargándome conciliar ésta con la economía que exige la escasez de medios con que contamos.

Yo le he ofrecido procurar por mi parte corresponder a la alta confianza con que me ha honrado; pero por más esfuerzos que despliegue para conseguir tan laudable objeto, todo será infructuoso sin el auxilio de los dignos Profesores que me escuchan, con cuyo buen celo y eficaz cooperación cuento desde luego: Para llenar cumplidamente las benéficas miras de S. M. que son las de procurar la felicidad de sus Pueblos, cuya esencial base es la educación, son indispensables sacrificios de todos géneros, y yo me lisonjeo que VV. II. Se prestarán gustosos a hacer aquellos que las tristes vicisitudes de la época exijan de todos nosotros. Por mi parte ofrezco no perdonar medio ni diligencia para procurar hacerlos lo menos sensibles que se pueda: así como espero que la puntual asistencia de los Señores Profesores a sus respectivas clases no se resentirá en manera alguna de aquellos, dando en esto una evidente prueba de su desinterés y desprendimiento, como la mayor parte lo ha verificado hasta aquí y de lo que S. M. se ha mostrado muy satisfecha.

Hecha esta ligera manifestación terminaré mi discurso declarando que queda reinstalado el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina y verificada su solemne Apertura en el feliz día del Natalicio de su Augusta e inocente Hija nuestra amada Reina Doña Isabel Segunda que el Cielo colme de bendiciones.

El Conde de Vigo

DISCURSO DE CARNICER TRAS LA APROBACIÓN DEL PRESUPUESTO DEL CONSERVATORIO POR LAS CORTES (1841)⁹⁸⁵

15 de julio 1841

(Discurso de Carnicer, jefe interino, a todos los profesores tras la aprobación de presupuestos)

Señores:

En nombre de la Junta como su Presidente interino tengo la satisfacción de poner en conocimiento de VV. que el Congreso de Sres. Diputados en sesión del día 13 del actual se ha dignado aprobar el Presupuesto para el Conservatorio.

Este suceso formará época en el Establecimiento por la particular circunstancia de deber su existencia de hoy en adelante a la voluntad Nacional.

Faltaría a mi deber si al hacer esta comunicación a VV. dejase de manifestarles al mismo tiempo y no quedase consignado en el libro de actas de la Junta quienes eran los individuos que se han esforzado por desvanecer la mala impresión que en el ánimo del Público y del Congreso habían producido los amaños de los enemigos del Conservatorio y tal vez de la prosperidad Nacional.

La Junta descansaba en la confianza de que ya se había hecho presente a los Sres. que componían la Comisión de Presupuestos la utilidad del Conservatorio y los beneficios que en todas épocas ha producido; pero desgraciadamente no era así; y por lo tanto fue suprimido su presupuesto.

El Profesor D. Manuel Silvestre se apresuró a participarlo a los individuos de la Junta, y estos trataron de hacer patente a las Cortes por cuantos medios le fuese posible la idea tan equivocada en que estaban con respecto al Conservatorio.

El Profesor D. Juan Díez, con la mayor actividad reunió cuantas noticias le fue posible para poder formar como formó el estado en que se demuestran las ventajas que ha proporcionada el Conservatorio a infinidad de familias y la memoria en que se patentiza la necesidad de su existencia, cuyos documentos lograron inclinar el ánimo a favor del Conservatorio de los Sres. diputados presentados por mi y acompañado por algunos individuos de la Junta.

⁹⁸⁵ Tomado de la sesión de 15 de julio de 1841 del *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, libro 2º, 1836-1868*, conservado en el archivo del RCSMM.

Los Sres. Profesores D. Pedro Albéniz y D. Baltasar Saldoni han contribuido al buen éxito por todos los medios que les ha sido posible dirigiéndose a los Sres. diputados y haciendo otras muchas gestiones quedándome sólo a mí la satisfacción de admirar el celo e interés por el Conservatorio de todos estos Sres. y de otros que aunque en general? me consta han hecho cuanto les ha sido posible en pro del Establecimiento.

No sería justo que dejase en olvido los esfuerzos y diligencias que para igual fin han practicado los padres de alumnos del Conservatorio y en nombre de todos los demás D. Basilio Antonio de Morales D. Manuel Paz y D. Rosendo Redondo, quienes son acreedores al reconocimiento general del Establecimiento.

Sólo me resta decir a VV. que estoy firmemente persuadido de que todos mis apreciables y dignos compañeros los profesores del Conservatorio Nacional me ayudarán cuanto les sea posible a corresponder a la confianza que ha depositado en nosotros la Nación.

Orígenes de la música y sus épocas principales

(...) Consideráanse en la historia de la música, tres épocas principales. La primera comprende su origen y nacimiento.... (...) La segunda comprende todo el tiempo transcurrido desde la invención de la armonía y contrapunto por *Guido de Arezzo*, hasta fines del siglo XVI próximamente. (...)

La tercera data desde las obras de *Zarlino*, maestro de capilla de S. Marcos de Venecia, hasta los trabajos del conservatorio de música de París, y la conclusión de la parte de música de la enciclopedia metódica; esto es, hasta los principios del siglo XIX. La obras de esta época se llaman hoy *Música moderna*: teniendo por carácter el uso reunido más o menos variado de las tres partes de la música; la melodía, la armonía y el ritmo; y de sus tres géneros, diatónico, cromático y enarmónico. Los trabajos y métodos de enseñanza formados por aquella sociedad, y las doctrinas amplias y razonadas de esta parte del tesoro de las ciencias, ordenado todo según los adelantos que adquirió la música en el transcurso del siglo XVIII, con las producciones del feliz ingenio, imaginación fecunda, y gusto delicado de Haydn, Mozart, Gluck y otros, fijan época luminosa para la ciencia armónica, que debe señalar el origen de un nuevo periodo y de grande esplendor para los progresos de la música. Efectivamente, así ha sucedido, porque desde entonces ha ido haciendo la música los progresos tan rápidos y agigantados, y ha subido a una altura tan elevada, que con alguna razón debemos temer su descenso, especialmente en nuestra nación, y no se escandalicen nuestros lectores si les parece arriesgado nuestro juicio, porque tenemos sobrados motivos para creerlo así, no por falta de disposición en nuestra juventud, sino por otras causas que examinaremos detenidamente en nuestros artículos sucesivos.

Para demostrar las causas que producen nuestros temores de la decadencia de la música en España, a pesar que parece se halla ésta en su mayor apogeo, poco tendremos que hacer, cuando vemos que los elementos con que contaba para su perpetuidad y adelantos, o no existen ya, o dejarán de existir muy en breve.

Sabido es que sólo en iglesias, catedrales y colegiatas, y aún en algunos monasterios, había colegios de *seises*; dándoles a estos últimos la enseñanza primera

⁹⁸⁶ SORIANO FUERTES, I. (1842): “Los orígenes de la Música y sus épocas principales”, *La Iberia musical y literaria*, año I, 1842, núm. 1, Madrid, 4 de septiembre, p.1-4. Artículo extractado.

sólida y fundamental por el maestro de capilla, que entraba en esta obligación entre otras, la cual debía cumplir exactamente bajo la más estrecha responsabilidad.

Además, muchas iglesias catedrales y entre ellas citaremos la de Murcia, sostenía otro colegio de música, adonde pasaban los *seises* cuando perdían la voz: allí se les enseñaba no sólo la armonía, sino también el instrumento a que cada uno quería dedicarse, cuyos maestros eran los profesores que había para las solemnidades del culto. La enseñanza completa que en estos establecimientos se daba, no sólo la disfrutaban los colegiales, sino que se hacía extensiva a todos los jóvenes de la provincia.

De estos colegios que nada costaban a la nación ni a las familias de los colegiales, porque desde que a estos últimos se les investía con el ropón encarnado cuando niños, y luego la beca cuando mayores, hasta que salían para colocarse, todo se costeaba a expensas de los cabildos. De estos colegios, repetimos, salían maestros de capilla eminentes, honor de su nación, organistas asombrosos, de los que todavía quedan algunos que son la admiración de nacionales y extranjeros; y si no, traslado a Sevilla, Toledo, Barcelona, Murcia y S. Isidro de Madrid, con otras muchas, y además cantores e instrumentistas excelentes. Ahora bien, si todos estos elementos de vida para la música han desaparecido como el humo por el miserable estado en que se encuentran las catedrales y colegiatas, y no se han reemplazado por otros, ¿cuáles deberán ser las consecuencias? Poco hay que estudiar para adivinarlo, porque a la vuelta de pocos años ni habrá quien enseñe música, ni menos quien la aprenda, a vista de tantos centenares de profesores que después de largos y penosos estudios han quedado en la mayor indigencia, es un desengaño muy amargo, y un golpe mortal para la música. Nosotros opinamos que sea el preludio de la decadencia de esta última, especialmente en las provincias, si estas mismas por sí o con ayuda del gobierno no lo toman en consideración y ponen remedio a este mal, planteando algunos establecimientos de enseñanza música, colocando a la cabeza de ellos buenos profesores con dotaciones decentes. A todas estas razones tan sólidas y claras que saltan a la vista del más estúpido, quizás se nos replicará que nuestros temores y cavilaciones son infundados; que la música no decaerá en España; que hay mucha afición a ella, pues apenas cuenta capital de provincia o ciudad subalterna, que no tenga sus Liceos. Es una vedad, los hay; pero sólo tienen por objeto pasar en ellos un rato de recreo, siendo difícil el probarnos que una sola de esas sociedades haya tenido la filantropía de establecer cátedras con dotaciones decentes para dar una enseñanza completa de la música; porque en este caso tendría razón para graduar de infundados nuestros temores. También se nos

dirá que hay teatros, que hay músicas en los ejércitos, y que éste es un aliciente que estimulará a la juventud al estudio del arte, y que pudiendo fijar su subsistencia, será un grandísimo motivo para evitar su decadencia. Esto nada prueba contra nuestra opinión, porque aún cuando los teatros estuviesen generalizados, que no lo están, y las músicas de ejército estuviesen brillantes, (que estamos muy lejos de creer que así sea), ni en unos ni en otros hay escuelas de enseñanza; pues en la falta de éstas es en las que nos fundamos para apoyar nuestros temores, prescindiendo de otros muchos que están al alcance de todos. Últimamente se nos dirá que hay un conservatorio nacional de música, el cual podrá perpetuar la enseñanza, supuesto que la nación con este objeto lo sostiene. Así debía de ser, pero por desgracia no lo es; no precisamente por culpa de los profesores que hay al frente de las respectivas clases, pues todos los que conocemos nos merecen el mejor concepto, sino por la malísimas bases que ha habido desde su creación; porque si bien el director que colocaron e su cabeza tenía excelentes conocimientos como cantante, carecía de los muchísimos más que necesita tener el hombre encargado de dar impulso a una máquina armónica tan vasta y complicada, como lo es, a no dudarlo, los diversos ramos que abraza este establecimiento, cuya conservación tanto interesa a todos los españoles amantes de la prosperidad y glorias de su patria.

MÚSICA COMO ELEMENTO CIVILIZADOR (1842)⁹⁸⁷

La música en Argel

La influencia francesa se ha dejado sentir en las diversas posesiones que dominan sus tropas en Argel, operando una completa metamorfosis en dichas posesiones. En el corto periodo que llevan de dominación, todo presenta un nuevo aspecto, todo se ha transformado como por arte mágico, y hasta los objetos más insignificantes han cambiado de faz a la vista del curioso observador. Las artes, las costumbres, y la civilización francesa dominan poderosamente en esta nueva colonia; las artes y la civilización, repetimos, contribuirán a establecer la paz, borrando hasta el último vestigio de su antigua barbarie, mejor que con la fuerza de las armas. Donde antes se veía una mezquita, hoy se encuentra una iglesia católica; la que era habitación de un musulmán, se ve transformada en una elegante casa de construcción europea; y los palacios de los antiguos Deys, restaurados y rejuvenecidos, ofrecen las proporciones y formas elegantes de las fondas europeas construidas a la moderna, cuya capacidad y comodidades locales son superiores a las que se disfrutaban en los antiguos palacios de los reyes. Los progresos que ha hecho la arquitectura, han influido notablemente en las costumbres, las cuales pierden de día en día el aspecto salvaje, al cual estaban connaturalizados estos habitantes desde su nacimiento, y da gusto el ver a los árabes vestirse a la europea, con el mismo lujo y elegancia que puede hacerlo un parisién. El idioma francés se ha generalizado de una manera extraordinaria; los actos civiles y judiciales se actúan en francés, con perjuicio de la lengua árabe que va decayendo. Gracias a este cambio, circula toda clase de libros, se fundan bibliotecas, los teatros se aumentan, y bien pronto veremos ejecutar los dramas de Victor Hugo y Dumas, y los *vaudevilles* de Scribe con tanta popularidad en estos estados bárbaros, como la que han obtenido en París. Tales son los resultados que se han operado en esta colonia en muy pocos años, gracias al tino y dulce administración de los generales franceses. Entre uno de los medios que contribuyen poderosamente a dar una idea del gusto con que los árabes adoptan las ideas civilizadoras, puede contarse la música; por cuyo arte manifiestan una predilección grande, y no es la que menos contribuye a estrechar los lazos amistosos entre vencidos y vencedores. La música, repetimos, contribuye en gran manera a la reforma intelectual y moral de los colonos franceses en Argel. Desde los

⁹⁸⁷ “La Música en Argel”, *La Iberia Musical y Literaria*, año I, 1842, núm. 3. Madrid, 17 de septiembre de 1842, p. 20-22.

primeros tiempos de la conquista francesa se fijaron en la antigua capital de los Deys varias familias filarmónicas que cultivaban la música con bastante aprovechamiento, tocando indistintamente el piano, arpa, violín, flauta etc., o cantando en diversos géneros con el mayor gusto y perfección. Para que el talento de estos individuos filarmónicos pudiese brillar con más éxito, se formaron algunas sociedades filarmónicas, y adonde por falta de teatros públicos acudía el mundo elegante y de buen tono, aplaudiendo con entusiasmo a los distinguidos aficionados que tan buenos ratos les proporcionaban. Estas reuniones o conciertos de canto e instrumental se hicieron de una primera necesidad, y a tanto grado de brillo y reputación llegaron, que varios jefes árabes de los primeros que reconocieron al gobierno francés, manifestaron sus deseos de ingresar en dichas sociedades, gracia que obtuvieron sin dificultad. La asistencia de estos personajes árabes a los conciertos y reuniones musicales, fue degenerando insensiblemente en una pasión ciega por la música; la influencia de ésta, los cantos, melodías y combinaciones armónicas, las masas corales ayudadas vigorosamente por los acompañamientos, ya dulces y delicados, ya fuertes y compactos de la orquesta, causaban en su imaginación un encanto irresistible, formándose ideas nuevas y grandiosas de la civilización y cultura europea. De aquí fue naciendo en los árabes argelinos el deseo de instruirse, tomando al efecto profesores músicos que les enseñasen a fondo la ciencia; viéndose hoy día con general satisfacción, que la mayor parte de los noveles alumnos ocupan un lugar distinguido entre los aficionados de primer orden. Los árabes aman con pasión la armonía, y a pesar de la prevención con que miran el culto cristiano, al cual profesan gran aversión, se les ha visto más de una vez pararse delante de alguna iglesia cristiana, fuertemente conmovidos al oír los sonidos celestiales y místicos del órgano. Citaremos en apoyo de nuestra opinión, el extracto de una carta que escribió Mr. Dupuch, obispo de Argel, en ocasión de instalarse en aquella capital el culto cristiano. “La vez primera que se estrenaron los órganos en nuestras nuevas iglesias, (dice Mr. Dupuch) se hallaban éstas ocupadas en gran parte por muchos árabes, que atraídos por la curiosidad, permanecía atónitos escuchando los sonidos del instrumento tan antiguo como grande por excelencia. Desde las primeras notas de los *Kyries*, se miraron unos a otros llenos de admiración, creciendo esta admiración a medida que adelantaba el sacrificio de la misa. En medio de los raudales de armonía que arrojaba el sublime instrumento, se observaba en los árabes que estaban como en éxtasis, transportados enteramente a las regiones celestes; y a pesar de que las gentes hacía rato que habían desocupado la iglesia, quedando en ella muy pocos fieles, los

hijos de Alcoran ni lo observaban, ni menos estaba en su ánimo el abandonar un lugar donde habían experimentado por la primera vez en su vida, sensaciones divinas y encantadoras que habían dominado sus sentidos en términos de no ser dueños de sí mismos; continuando en su estado mental y recostados sobre las columnas de la iglesia, hasta que el sacristán venía a despertarlos de tan delicioso sueño, anunciándoles que iba a cerrar las puertas.” A estos casos frecuentes y en extremo curiosos, podemos añadir algunos no menos interesantes. Sabido es que al principio de la dominación francesa de Argel, emigraron de las provincias meridionales de Francia infinidad de jornaleros que se establecieron en los diferentes puntos que ocupaban las tropas, los que reuniéndose en cuadrillas de 60 u 80, poco más o menos, tuvieron la feliz ocurrencia de organizar conciertos al aire libre, costumbre importada de su país natal. Los trozos más populares de las óperas *Robin des boys*, la *Dama blanca*, la *Mutta de Portici*, el *Postillón* etc., etc., eran los que hacían el gasto y se cantaban con grande entusiasmo en estos conciertos campestres. No se puede dar una idea exacta del placer y vivas sensaciones que esta música causaba en los árabes; pues además de su continua y puntual asistencia a estos deliciosos *soirées*, instaban con el mayor cariño a alguno de los cantores narrados a que les diesen algunas lecciones de canto, mediante retribución, cualquiera que ésta fuese. Desde esta época el canto se ha generalizado en las capitales y campiñas argelinas.

Todas las personas que han observado con alguna atención el carácter de los árabes, están de acuerdo en reconocer en ellos grande aptitud y disposiciones musicales, pudiendo asegurarse de que si los hombres dotados de conocimientos en el arte y encargados especialmente de propagar los principios de éste, se encargasen de dirigir la propaganda filarmónica-argelina, en poco tiempo obtendrían grandes y hermosos resultados, haciendo un gran servicio al progreso de la civilización y de las costumbres.

Orán, 30 de agosto

Estado deplorable de nuestros comprofesores

Hoy tenemos que llenar un deber tan triste como sagrado para nosotros, hoy tenemos que dejar a un lado el lenguaje de vida y de ilusión, para entrar a manifestar las calamidades y miserias de que se hallan rodeados beneméritos artistas. Doloroso nos es el que en un país donde hay tantos elementos de vida para las artes, donde contamos con una juventud ardiente y decidida, se vean las primeras abandonadas, y los últimos desatendidos.

Infinita correspondencia hemos recibido en estos últimos días, de maestros de capilla y organistas de varias catedrales y colegiatas, en que nos suplican con lágrimas en los ojos miremos por su situación precaria y miserable, por una existencia que sostienen milagrosamente y porque se ven próximos a bajar al sepulcro, sin que el gobierno les eche una mirada de compasión. ¡Oh! Este cuadro es horrible y despedaza el alma; es horrible, sí, porque al ver que unos hombres que han conquistado sus plazas a fuerza de talento y de saber, a unos hombres que se han presentado a la palestra en públicas oposiciones, ganando sus plazas con gotas de su sangre: a unos hombres que deben su patrimonio tan sólo a su talento y nada a la intriga, es horrible, infame, inhumano, el que se les quite de la boca un miserable pedazo de pan a que se veían hoy reducidos, dejando morir en la más cruel agonía a una clase respetable, honor de la patria que le dio el ser, y del arte con que tanto honor cultivan.

Nuestra patria que ha producido tantos ingenios célebres en todas las artes y ciencias, esta patria que en tiempos de bonanza ha sido la cuna de toda clase de artistas, que los buscaba con afán, animándolos, protegiéndolos, colmándolos de beneficios, honores y consideraciones grandísimas, esta patria en fin, la hemos visto cambiar de rumbo en nuestros últimos días. La tea incendiaria ha destruido nuestro arte tan protegido anteriormente en nuestras catedrales y colegiatas verdaderos manantiales de hombres superiores en el contrapunto, en el órgano, etc. El gobierno no se ha cuidado tan siquiera de dar impulso a un arte que tanta gloria da a las naciones que le cultivan, contribuyendo al desarrollo de la civilización, dulcificando las costumbres y las inclinaciones de los hombres hasta tal punto, que bien puede asegurarse sin temor de incurrir en ninguna vulgaridad “que el hombre que se dedica a la música, posee un alma

⁹⁸⁸ ESPÍN Y GUILLÉN, J. (1843): “Estado deplorable de nuestros comprofesores”, *La Iberia Musical y Literaria*, año II, núm. 1, Madrid, 1 de enero, p. 4-5. Documento extractado.

elevada y un corazón sensible”. Hemos visto sucederse nuestro arte de siglo en siglo, con más brillo y más influencia en lo general de nuestras sociedades. El hombre de estado, el filósofo, el financiero, el artesano, todas las clases de las masas generales de la Europa, han reconocido la influencia de nuestro arte; han buscado un momento de gozo en medio de sus penosas tareas, y en la música han encontrado solaz y recreo; en este arte tan divino como encantador, que habla igualmente a los sentidos del hombre ilustrado, como a los del ignorante; que extasía el alma con sus melodiosas combinaciones, y que halaga todos los goces sensuales sin destruirlos. Todas las naciones han protegido el arte músico, aun en medio de las más crueles guerras y convulsiones políticas. (...) En fin, sería distraernos demasiado en presentar pruebas del interés con que ha sido acogido nuestro arte, por todas las naciones del globo. Y en España; ¿qué premio se le ha reservado? ¿Qué ha hecho el gobierno para protegerlo?

Nada, absolutamente nada. Se nos dirá que se ha creado un conservatorio nacional de música y declamación, cierto: pero en cambio ¿no se han destruido las escuelas músicas de las catedrales, colegiatas, etc.? Por desgracia, esto último es ciertísimo. Todas las artes presentan a los que la cultivan, un punto de vista que los anima y alienta en sus enojosas tareas; la música en España, se cultiva por afición, por instinto, sin esperanza de alcanzar algún día una recompensa humilde. La capilla Real, que hoy está en cuadro; la cámara que no existe; el conservatorio nacional, que sigue una marcha lenta, debían ser otros tantos puntos de vista que estimulasen a los artistas al estudio, llamando a ocupar sus plazas por medio de unas oposiciones públicas y universales.(...)

Pero a pesar de todo lo expuesto, ¿de qué sirve al artista ocupar tal o cual plaza, si el gobierno no atiende a cubrir las dotaciones de las mismas? ¿Si estamos viendo que los destinos más sagrados de nuestra profesión, esos destinos creados para premio del talento y del saber, no han sido respetados por los gobiernos de nuestros últimos tiempos, echándose como lobos hambrientos sobre las rentas del clero y no dejando así ni la menor esperanza de que algún día mejoren de condición los maestros de capilla, organistas y cantantes de nuestras iglesias? ¿No se le despedaza a uno el corazón al ver hoy solicitar una plaza de copiante de música, el que ayer era admirado y aplaudido como compositor? Situación tremenda, angustiosa es la nuestra; vemos perecer al arte y a las columnas más fuertes de él; vemos que dentro de muy pocos años va a desaparecer la escuela *sacra* de música que tanto renombre nos ha alcanzado en Europa, y que el

único fruto que podremos dar en adelante será una ópera llena de plagios, o una tanda de *rigodones* o *valeses* para que el vulgo ría y los artistas sean el escarnio del extranjero.

Al gobierno toca remediar tamaño mal, a los periódicos clamar contra tanto escándalo, y hacer que se establezca una escuela respetable de música, y en la cual reunidos los hombres de más saber, den impulso al arte, y liberten a este mismo arte de la ruina que le amenaza tan de cerca. No olvide el gobierno la suerte de tantos desgraciados artistas que se hallan hoy día implorando la caridad pública, haga que se les atienda en el pago respectivo de sus asignaciones, y de esta manera podrá alcanzar el renombre de *justo y protector de las artes*.

Vamos a examinar una cuestión muy delicada, más importante de lo que a primera vista parece, y de resolución tanto más difícil, cuando está subordinada a una multitud de circunstancias accesorias que la modifican esencial y forzosamente desde el momento en que, abandonando el campo de la teoría, se pasa por una transición natural a plantearla en el terreno de la práctica. Esta cuestión es la siguiente:

¿Cuáles son las obligaciones del Gobierno con respecto a las bellas artes?

Ante todo, sentemos bien los términos mismos de esta cuestión; expliquemos bien el valor que tienen en ella las palabras, y solo así lograremos tal vez llegar a una solución clara, positiva y convincente, que es el objeto que nos proponemos en este artículo.

Lo primero que tenemos que examinar en esta cuestión es si está bien presentada, es decir, si es o no cuestionable el punto que encierra, o en otros términos, si el Gobierno tiene en efecto *obligaciones* que cumplir con respecto a las bellas artes. Para nosotros este punto no es dudoso; creemos que *las tiene*, y sin que se nos oculte que esta opinión es la más general, no consideramos sin embargo inoportuno justificarla de algún modo, tanto porque aun entre los mismos que la profesan hay muchos que tal vez no se dan bien cuenta a si mismos de los motivos legítimos en que debe fundarse para ser una opinión razonada, cuanto porque hay también bastantes que no participan de ella, creyendo de muy buena fe que no existen tales obligaciones, y que cuanto hace o puede hacer el Gobierno a favor de las bellas artes, es puramente gratuito; meritorio y laudable, en buen hora, pero de ninguna manera obligatorio. Al plantear la cuestión en este terreno, lo primero que se nos presenta y tenemos que rebatir es el conjunto de exigencias exageradas y de opiniones absurdas que, por desgracia, es lo que suele predominar en las controversias a que con frecuencia da margen el examen de aquella cuestión entre los más inmediatamente interesados en ella. Hay, para que así suceda, varias razones; basta que con esa cuestión se roce la palabra *Gobierno*, para que desde luego ofrezca ya su examen ancho campo a las pasiones y al espíritu de partido: su estrecha relación con el interés individual, y sobre todo la falta de reglas fijas a que atenderse en la mayor parte de los casos para juzgar con acierto, son además sobrado

⁹⁸⁹ “El Gobierno y las Bellas Artes”, *Boletín oficial del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, año I, núm. 11, jueves 16 de marzo de 1848, p. 513-521. La cursiva es original y la ortografía modernizada.

motivo para que, ofuscada la luz del buen juicio, prevalezcan en su discusión las opiniones más descabelladas. Así hay unos que anteponen a todo la protección debida a las bellas artes, como el timbre que más gloria da a las naciones y más ilustra a los gobiernos, y otros que la consideran, no ya solamente inútil, mas nociva a los pueblos y vituperable en los gobernantes. De estas exageraciones extremas, igualmente distantes de la verdad, suelen hacerse especiosas y aun deslumbradoras apologías. Alegan en efecto los primeros en su abono los grandes nombres y las grandes épocas de Pericles, Augusto, Julio II, los Médicis, León X, nuestros tres Felipes, Luis XIV; encarecen el poderoso influjo de las bellas artes sobre las costumbres, y rara vez dejan de sacar a plaza la antigua alegoría de Orfeo amansando a las fieras, y de Anfión moviendo hasta a las mismas piedras con los acentos mágicos de su lira. Los segundos, encastillados en una austera filantropía, hasta se indignan de que se piense en distraer un mínima parte de los caudales públicos en objetos que desdeñosamente califican de brillantes superfluidades. Las bellas artes, dicen, son para las naciones un lujo, y un lujo funesto; porque enervan el esfuerzo y distraen los ánimos de las tareas útiles y de las empresas fecundas. Aquellos, en sus risueñas cuanto simpáticas ilusiones, no sueñan más que con espléndidos monumentos y sublimes artistas; éstos, en su inexorable positivismo, no hablan más que de caminos y de hospitales, de ejércitos y armadas para la seguridad del Estado; atentos exclusivamente a las cosas materiales, olvidan el principalísimo papel que está reservado a las necesidades del espíritu en la organización del hombre.

Nosotros diríamos a los primeros: esas grandes épocas y esos grandes nombres que representan la gloria de las bellas artes en su más alto grado de esplendor, también hacen palpar de entusiasmo nuestro corazón, y exaltan nuestra fantasía; pero al mismo tiempo consideramos que hay otras atenciones más importantes, más sagradas para los jefes de los Estados, que las de dar impulso a aquellas encantadoras *hijas del cielo*, como las llamáis en vuestro poético lenguaje. Hijas son también del cielo la *justicia*, que para reinar sobre la tierra, para dar a cada uno lo que es suyo, y ampararnos a todos en el pacífico goce de nuestra posesión, necesita revestirse, no ya de la simbólica balanza de los felices tiempos de Astrea, sino de una formidable falange de costosísimos auxiliares: la *caridad*, que reclama un albergue para el desvalido, una inclusa para el inocente párvulo abandonado. ¿Necesitaremos probaros que estas y otras mil obligaciones de los gobiernos deben anteponerse en la mente de los gobernantes a esas otras que tan inconsideradamente colocáis vosotros en primera línea? A esas otras obligaciones que existen ciertamente, pero que sacáis del lugar que le corresponde en la

escala gradual de los cuidados de una buena administración, perjudicando así a vuestra propia causa; de una buena *administración*, decimos, porque sin duda habéis olvidado que en esas épocas que nos presentáis como tipo envidiable de imitación, no existía esta ciencia nueva, que es el alma de las naciones modernas, y que esos nombres que os entusiasman, simbolizan también el *mando absoluto* de uno solo, llevado hasta sus últimas consecuencias.

Y diríamos después a los segundos: no, no es tan indiferente como pensáis la suerte de las bellas artes, en un Estado bien constituido, ni son un lujo superfluo, ni es una carga estéril para el erario lo que le cuesta su fomento y protección. Procuraremos demostrároslo en el terreno mismo de vuestras ideas positivas. Prescindiremos, pues, para discutir con vosotros, de la gloria que resulta para las naciones de producir y poseer grandes obras artísticas: os hablaremos el lenguaje de los utilitarios, que es el vuestro. Por de pronto, no negaréis la influencia de las bellas artes sobre las costumbres públicas, su importancia en la sociedad como elemento de moralidad y orden; pero por si este giro de idea os parece todavía demasiado alto, pasaremos a otro más prosaico y positivo. Es una necesidad para los pueblos cultos el goce de los adelantos que va trayendo consigo el irresistible influjo de la civilización. Cuéntase entre ellos la facilidad cada vez mayor de adquirir objetos puramente artísticos: de aquí la afición, también cada vez mayor y más general, de disfrutar del deleite moral que proporcionan: necesitamos estatuas, necesitamos cuadros, necesitamos bellos edificios por la razón suprema de que somos una nación civilizada; casi bastaría decir que necesitamos esas cosas porque somos hombres; pues es opinión sostenida por filósofos eminentes, que el culto de las artes, ya activo, ya pasivo, es inherente a la especie humana. Mas como quiera, real o ficticia, bien sea natural, bien sea producto de la civilización, esa *necesidad*, toda vez que existe, y éste es un hecho que no podéis negar, debe ser atendida por una administración inteligente, en la parte que le corresponde. Luego procuraremos determinar cuál es esa parte. Además, la producción y la posesión de las obras artísticas, valores convencionales ciertamente, pero que tienen curso en las plazas como cualesquiera otros, son para los pueblos como *un capital puesto a rédito, que produce ciento por uno*. La Italia nos ofrece un ejemplo insigne de esta verdad. Si pudieran sumarse los caudales invertidos por sus príncipes en edificios y museos, por una parte, y por otra lo que ha importado a aquella tierra privilegiada la afluencia de extranjeros atraídos a ella de cuatro siglos a esta parte por la inmensa cuanto merecida fama de sus maravillas artísticas, se vería que no hemos exagerado las ventajas de

aquella imposición de capitales. En doce mil se calcula el número de viajeros ricos de otros países, señaladamente ingleses y rusos, que todos los años acuden sólo a Roma; no será mucho aventurar que dos tercios de ellos, cuanto menos, llevan por principal objeto ver y admirar su espléndido Vaticano, sus *loggie* de Rafael, sus galerías Doria, Borghese, Corsini y Colonia, la soberbia *Farnesina* y el *Moisés* de Miguel Ángel. Calculad ahora lo que deben producir a la ciudad eterna esas visitas anuales de tantos viajeros, casi todos opulentos, muchos acompañados de sus familias. He aquí un resultado bien positivo, una utilidad líquida, clara y mercantilmente demostrada. Hasta pueril sería insistir en un punto de tan notoria evidencia. No son, pues, las bellas artes una cosa superflua ni absolutamente improductiva en las naciones.

Sentado, pues, que las bellas artes influyen de algún modo y entran por algo en el mecanismo social, dicho se está que el Gobierno, o más bien la administración, no debe, ni puede prescindir de influir a su vez más o menos directamente en su dirección y fomento. De aquí lo que hemos llamado sus *obligaciones* con respecto a las bellas artes. Veamos ahora si acertamos a determinar cuáles son esas obligaciones, dónde empiezan y dónde acaban; cuál es su naturaleza esencial, en qué se diferencian de las que imponen el fomento de los demás intereses sociales, sometidos también, como las bellas artes, a su benéfica tutela.

Todo lo que es necesario para la existencia próspera de las bellas artes en una nación, y no puede hacerse por los esfuerzos particulares, debe hacerse por la administración. Tal es, en nuestro sentir, la fórmula que más exactamente resuelve la cuestión que hemos sentado al principio de nuestro artículo. Ni la administración está obligada a más, ni puede hacer menos, si ha de cumplir fielmente sus deberes, reducidos a *satisfacer todas las necesidades legítimas del país*. Está pues obligada la administración:

1. A plantear y sostener escuelas públicas de todos los estudios preparatorios para el cultivo de las artes liberales.

2. A sostener museos, conservatorios y escuelas especiales para los estudios superiores en aquellas carreras.

3. A pensionar, donde convenga, cierto número de alumnos aventajados, a fin de iniciar al país en los adelantos que se hayan hecho y puedan hacerse en los países extranjeros, y como un medio de reconocida excelencia para formar buenos maestros.

4. A dirigir el espíritu público en un sentido favorable al fomento de las bellas artes, honrando y protegiendo a los que las cultivan con acierto, y sobre todo, a

estimular en lo posible con su ejemplo a las clases altas de la sociedad, para que a su vez les dispensen la protección que les es debida.

Todo lo demás que haga la administración en beneficio de las artes, podrá ser muy útil, en casos dados; podrá ser muy glorioso para ella, pero no lo consideramos de modo alguno obligatorio: lo que dejamos especificado, sí lo es, porque la necesidad de todo ello para que lleguen a formarse buenos artistas, no admite duda, y porque ningún individuo ni corporación particular tienen medios de hacerlo, ni aún cuando accidentalmente los tuvieran, sería justo que el gravamen pesase sobre uno sólo y los beneficios fuesen generales. Esto es evidente. No lo es menos que la obligación del gobierno se limita a proporcionar al país los medios necesarios para que puedan formarse los artistas. Formados ya éstos, con los elementos que ha facilitado y reunido la administración, no diremos que el Gobierno deba razonablemente ni tampoco que le convenga por regla general desentenderse de ellos y abandonarlos a su propia suerte; pero sí nos parece ciertísimo que no está obligado, como creen o quisieran algunos, a darles constantemente ocupación, aún limitándonos a los más sobresalientes, y en una palabra, a *sostenerlos* con sus encargos. Esto le corresponde al país, que lo hará hasta donde lleguen sus necesidades y en proporción de la cultura a que se hallen elevadas en él las clases ricas, la aristocracia de la sangre y del dinero; de tal suerte, que hasta sería un inconveniente que el Gobierno, llevado de un indiscreto celo por la gloria de las artes, se empeñase en *forzar*, digámoslo así, la producción de obras artísticas en una nación, pues además de recargar indebidamente los presupuestos, establecería un desnivel violento entre las necesidades y la fuerza productora (artísticamente hablando) del país, y destruiría el único criterio de verdad posible para conocer el estado real y verdadero de aquellas necesidades y de esta fuerza en su estado normal. La abundancia de los encargos haría afluir necesariamente hacia las carreras artísticas un número de jóvenes mayor del que en circunstancias ordinarias reclaman para aquellas carreras las necesidades y la civilización del país, lo que en mayor o menor escala introduciría una perturbación funesta en la sociedad.

Excusado nos parece decir que aquí hablamos en tesis abstracta, procurando sentar principios generales, que en la práctica pueden y deben modificarse sensiblemente, según las especiales circunstancias del país en que se apliquen. Ya dijimos al principio de este artículo que una de las mayores dificultades que ofrece la cuestión, en cuya resolución nos ocupamos, es la de estar subordinada a una multitud de circunstancias accesorias que la modifican forzosamente: así lo que dejamos expuesto

no es aplicable precisamente al país A, o al país B en particular: lo que para el primero sería mucho, sería tal vez poco para el segundo. El gobierno de un país rico puede sin inconveniente destinar al fomento de las bellas artes cuantiosas sumas; el de un país pobre o que no tiene cubiertas algunas de sus más apremiantes necesidades, debe atenerse a lo estrictamente necesario, y ya hemos dicho qué es lo que entendemos por lo *necesario*. Hacer más, sería prodigalidad; hacer menos, sería abandono. En ambos escollos puede tropezar o por sobra de buen deseo, o por falta de inteligencia, así la administración de un país rico como la de un país pobre, y pecaría la primera de negligente y aún de bárbara si se limitase a hacer lo mismo que, como un riguroso deber, hemos prescrito a la segunda. Quede pues establecido que si bien es cierto que hay en el punto que nos ocupa, obligaciones que son comunes a todos los gobiernos, no es dable fijar en una regla general, aplicable a todos, los límites de esas obligaciones. La fijación de esos límites para cada caso dado es puramente discrecional, y está subordinada a condiciones cuyo examen nos llevaría muy lejos.

De lo dicho se desprende cuál es la naturaleza peculiar de esas obligaciones, o en otros términos, qué es la que las distingue esencialmente de las que tiene el Gobierno que cumplir con respecto a todos los demás ramos del saber. A primera vista, pudiera creerse que esas obligaciones son idénticas; pero realmente no lo son más que en la apariencia. De todos los estudios sostiene la administración escuelas públicas; a todas las carreras, a todas las industrias lícitas dispensa su protección superior. Esto es cierto; pero obsérvese también que sólo con las bellas artes lo hace sin que lo impulse a ello *un interés inmediato*, una *necesidad absoluta*. He aquí la diferencia esencial entre unas y otras obligaciones. Pongamos un ejemplo bastante lato para que abarque muchos casos particulares: veamos lo que sucede con el conjunto de las artes mecánicas, o sea la *industria* en general. Ésta, aunque puesta como todos los intereses sociales bajo la tutela de la administración, puede bastarse a si misma; no necesita una protección directa sino mientras se halla en el estado de ensayo o de infancia, es decir, mientras no es propiamente industria; cuando lo es, el interés individual por una parte, y por otra las necesidades públicas, la sostendrán y fomentarán seguramente hasta donde alcancen aquellas necesidades. No necesita pues en realidad, ya lo hemos dicho, de la protección inmediata del Gobierno, y sin embargo vemos que toda administración sensata se apresura a dispensársela. ¿Por qué? Porque así lo exige su propio interés, el interés del orden y de la riqueza pública. Lo mismo advertiremos en lo tocante a ciertas profesiones liberales: la administración tiene una necesidad imprescindible, dictadas por motivos de

alta moralidad y de conveniencia política, de reservarse su dirección suprema; y sin embargo, esas profesiones, en lo que tiene de industria, podrían muy bien subsistir en la sociedad sin el auxilio inmediato del gobierno. No así el *arte*, en la acepción más alta y noble de esta voz: como las necesidades sociales que está llamado a satisfacer son muy limitadas, y no ofrece por lo mismo gran aliciente al interés individual, perecería o decaería miserablemente en un país en el que se le abandonase a si propio. Hay más: como los elementos que necesita para subsistir son muy costosos; como ni aún esos bastan siempre para asegurar su existencia, pues no se forman verdaderos artistas como se forman artesanos, resulta que si la administración no costea aquellos elementos, que tal vez pueden ser perdidos, ¿quién los costeará? Nadie, porque nadie tiene un interés en hacerlo. Tampoco la administración tiene en ello un interés inmediato, tangible; pero éste es uno de los casos en que está obligada a ejercer, como representante de la civilización pública y del decoro nacional, una acción generosa y desinteresada.

Por lo que respecta a nuestra España, no se puede sin injusticia negar que en todos los tiempos ha practicado el Gobierno aquellos principios con laudable liberalidad. Sin remontarnos a la era gloriosa de los Berruguetes, los Herreras, los Velásquez, los Murillos, y tanto otros grandes artistas como honran nuestra historia de los siglos XVI y XVII, hallaremos en épocas modernas testimonios de la ilustrada protección que han dispensado a las bellas artes nuestros monarcas; protección consignada en nuestras numerosas academias y en sus excelentes escuelas, generosamente dotadas; en nuestro admirable Museo de Madrid, uno de los primeros de Europa, y en esa constante sucesión de pensionados que de un siglo a esta parte, con raras intervalos, motivados siempre por graves agobios del erario, han estado enviando a Italia nuestros gobiernos, con no escaso fruto. Ahora mismo están apunto de salir para Roma los cuatro aventajados alumnos de la academia de San Fernando, que han obtenido el premio en el último certamen, y los dos apreciables émulos de aquellos, a quienes S.M. por un acto de honrosa munificencia, fundado en la recomendación expresa de la academia, se ha dignado hacer también extensiva aquella gracia. Esta es una prueba, entre otras, del vivo interés con que mira la administración el fomento de las bellas artes, y un título más al aprecio de todos los que conocen su importancia en la sociedad y su influjo sobre las costumbres.

Terminaremos este artículo con una observación que nos es sensible consignar aquí, pero que por desgracia es muy exacta. Con raras excepciones, nuestras clases altas, nuestra aristocracia de la sangre y del dinero, no corresponden, hace mucho

tiempo, al laudable ejemplo que les da el Gobierno en punto al fomento de las bellas artes; y sin embargo ¡podrían a tan poca costa y con tanta honra contribuir en ese ramo al lustre de su patria y al suyo propio! Bastaría para ello destinar a la adquisición de obras artísticas modernas una pequeña parte de las sumas que emplean en satisfacer caprichos extravagantes, o en ostentar un lujo estéril, porque ni siquiera fomentan con él la industria nacional. Los caudales con que costean ese lujo salen casi todos fuera de España. Además ¿qué le queda de ese lujo? ¿qué de esos objetos de *moda* que han pagado tal vez a precio de oro? Pasad la moda que les daba todo su valor efímero, no hallarán quien los estime ni aún a peso de cobre. Por el contrario, el valor de las obras artísticas de mérito, y España ha sabido producirlas en todos los tiempos, aumenta con los años: un cuadro de Velásquez es hoy una joya de inestimable precio; tal vez lo serán algún día las obras de algunos de nuestros artistas contemporáneos.

No insistiremos en estas consideraciones de interés material: al hacer a favor de las bellas artes un llamamiento a las clases altas de nuestra sociedad, sólo necesitamos dirigirnos a su decoro, a su ilustración y a su patriotismo.

PROYECTO DE REGLAMENTO ORGÁNICO PARA EL REAL
CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MARÍA CRISTINA
(1854)⁹⁹⁰

Capítulo 1º

Artículo único

La Dirección y administración del Conservatorio está a cargo de un jefe, con el título de Vice-protector nombrado por S. M.

Un Secretario está a las inmediatas órdenes del Vice-protector.

Además habrá una junta auxiliar facultativa compuesta de los profesores que en su lugar se indicarán, la cual presidida por el Vice-Protector, dará su dictamen en todo lo que la consulte, además de los casos que marca el reglamento

Dos individuos de esta junta tendrán el cargo de Inspectores de Estudios, los cuales entenderán en todo lo concerniente a la parte artística, a la intermediación del Vice-Protector.

Capítulo 2º⁹⁹¹

Capítulo 3º

Del Vice-Protector

Art. 1. El cargo de Vice-Protector es honorífico y gratuito, su índole es la representación constante del Gobierno en el Establecimiento. Este cargo deberá ser confiado a una persona de alta posición social y de reconocido amor al arte.

Art. 2. Las obligaciones del Vice-Protector como Jefe superior del Gobierno moral, administrativo y facultativo del Conservatorio comprenden la universal responsabilidad del cumplimiento de todos y cada uno de los capítulos del reglamento.

Por consiguiente en toda circunstancia que así lo exija propondrá a S. M. cualquiera alteración o mejora que crea conveniente, oyendo al efecto el parecer de los Inspectores, y además el de la Junta auxiliar facultativa, siempre que lo oportuno.

Art. 3. El Vice-Protector propone al Gobierno la suspensión o separación de cualquier profesor o empleado que en el desempeño de su cometido, no corresponda a

⁹⁹⁰ Se ha reconstruido parcialmente a partir de las sesiones que el *Libro de actas de la Junta Facultativa*, tomo 2 dedicó a su discusión los días 10, 11, 13, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 27 y 28 de noviembre de 1854, archivo del RCSMM.

⁹⁹¹ No se encontraba en las actas al ser aprobado por unanimidad sin discusión.

su nombramiento. Siempre que el Vice-Protector se vea en el de poner en práctica este artículo, será después de haber amonestado dos o tres veces quien incurra en falta⁹⁹².

Art. 4. El Vice-Protector remitirá al final de cada año un estado nominal de los alumnos de ambos sexos que asistan a las respectivas clases del Establecimiento.

A la conclusión de los exámenes públicos elevará su resultado y se publicará en el Diario Oficial la lista nominal de los que hayan obtenido premio.

Expondrá al mismo tiempo en una memoria la situación del Conservatorio y las mejoras que la práctica hayan aconsejado, ya en los diversos ramos de la enseñanza o del servicio interior.

Art. 5. Las demás gestiones especiales del cargo de Vice-Protector, se indican respectivamente en los artículos del reglamento a que corresponden y deben tenerse por expresamente incluidas en este capítulo.

Art. 6°. En los casos de ausencia o enfermedad, el Jefe interino lo será el 1er Inspector y en defecto de éste el 2°.

Capítulo 4°

(De los Inspectores de Estudios)

Art. 1°. Al cargo de profesores de Composición ideal y de Contrapunto y fuga, está adherido el de 1° y 2° Inspector de Estudios.⁹⁹³

Art. 2°. Los inspectores están encargados de vigilar la enseñanza general en todas sus partes según las órdenes del Vice-protector, dándole cuenta de su estado y de cualquier variación que crean conveniente, al menos al fin de cada mes. Están asimismo encargados de organizar los ejercicios mensuales. Lo están también de hacer el examen de rectificación a los tres meses después de la admisión.

Art. 3°. Darán su dictamen verbal o por escrito sobre toda cuestión que les someta el Vice-Protector.

Art. 4° Tienen obligación de componer para el Conservatorio cualquier pieza de música instrumental o vocal que les indique el Vice-Protector.

⁹⁹² Esta frase no aparecía en el proyecto inicial fue propuesta por Saldoni y aprobada.

⁹⁹³ A propuesta de Valdemosa, con redacción de Gil, fue aprobada la siguiente "Adicción al Capítulo 1° del Capítulo 4°: Los nombramientos de Profesores de Composición ideal y de Contrapunto y Fuga, deberán recaer bien en artistas que gocen de una brillante reputación y que desempeñen destinos importantes en el arte, mediante oposición, tales como el de Maestro de la Real Capilla, o bien en profesores del Conservatorio que además de reunir los conocimientos necesarios a la naturaleza de la enseñanza que han de ejercer, hayan prestado servicios de incontestable utilidad al Establecimiento".

Art. 5°. Estos trabajos se reparten entre los dos inspectores, debiendo suplir en todos caso el 2° al 1°.

Capítulo 5°

De la Junta auxiliar facultativa

Art. 1°. La Junta auxiliar facultativa presidida por el Vice-Protector, o no asistiendo éste por los Inspectores según su orden, la forman el Maestro de Composición ideal, el de Contrapunto y Fuga, los profesores en propiedad de canto, uno de piano, y uno de entre los de instrumentos de viento⁹⁹⁴. El Secretario del Conservatorio lo es igualmente de la Junta.

Art. 2°. El nombramiento de individuo de la Junta emana del Gobierno.

Art. 3°. La Junta no puede reunirse sin convocatoria del Vice-Protector. Su objeto es principalmente el de dar su dictamen verbal o por escrito en cualquier cuestión que les someta el Vice-Protector. Además formará el jurado con los adjuntos profesores que en su lugar se marcan, para los exámenes públicos y privados de los alumnos, igualmente que en cualquier oposición que para el profesorado celebre el Conservatorio. En el examen de admisión dará su dictamen sobre la capacidad de los aspirantes.

Art. 4°. El Vice-Protector puede autorizar a un profesor de los de autoridad en el Establecimiento, para asistir a algunas de las sesiones que celebre la junta facultativa, y que crea es conveniente para la mayor ilustración en la materia, pero si la cuestión fuese de tal índole que creyese no era bastante un solo profesor extraño a la junta, convocará a todos los demás profesores en propiedad del Conservatorio, en cuyo caso se denominará junta general. El orden que se ha de seguir en las juntas, y otras disposiciones, se encuentran en los capítulos a que corresponden.

Capítulo 6°

Del Secretario y Bibliotecario

Art. 1°. El cargo de Secretario y Bibliotecario deberá recaer en una persona inteligente en el arte.

Art. 2°. El Secretario está bajo las órdenes del Vice-Protector, y en todas las sesiones, juntas, exámenes y demás actos se sentará a la izquierda, siendo de su cargo extender y firmar las actas, las órdenes interiores, llevar las correspondencias, los

⁹⁹⁴ Por sugerencia de Luna, se incluyó al profesor de Literatura.

registros, los libros de matrícula y demás relativos a la enseñanza general, siendo además el depositario de los Archivos del Establecimiento. Igualmente hace observar el cumplimiento de todo lo mandado por la Dirección.

Art. 3°. Como Bibliotecario, cuidará del buen arreglo y conservación de todas las obras y papeles que están bajo su responsabilidad y tendrá a sus órdenes un Ayudante de la Biblioteca. Propondrá al Vice-Protector las obras que juzguen deben irse adquiriendo, para que progresivamente llegue a su verdadero complemento. Todas las demás obligaciones concernientes al cargo de Secretario y Bibliotecario y que se expresan en otros artículos, se tendrán como in... en el presente.

Capítulo 7°

De los Profesores

Art. 1°. Los profesores se dividen en dos clases de número y supernumerarios. Los de número y supernumerarios con sueldo son los encargados de la enseñanza diaria en las horas que le sea designado por la Dirección, estando sujetos a las mismas condiciones.

Los supernumerarios con sueldo o sin él, tiene el cargo de cumplir? o suplir a los de número en ausencias y enfermedades.

Art. 2°. Sin embargo de que los profesores supernumerarios tienen obligación de suplir a los de número, percibirán por gratificación la tercera parte de la dotación de la dotación del profesor que suplen en la forma siguiente. Empezarán a disfrutar de la gratificación cuando la ausencia o enfermedad se prolongue de diez días, después de cuyo término se empezará a contar. Esta gratificación será abonada del sueldo del profesore de número excepto en los casos de enfermedad, comisión del Gobierno o del Conservatorio, que éste le abonará de la partida de gastos del Material.

Art. 3°. El profesor que sin motivo, legalmente justificado, o sin autorización del Vice-Protector, faltase tres veces al mes, dejará de percibir el sueldo que aquel mes le corresponda.

Art. 4°. Todo profesor de número o supernumerario tiene obligación de concurrir además de la enseñanza, a todos los actos para que sean convocados por el Jefe del Establecimiento.

Art. 5°. Los profesores son los encargados de hacer observar el buen orden, la permanencia de los alumnos en las clases.

Art. 6°. Todo método u obra que haya de servir de texto y que los profesores juzguen convenientes para la enseñanza deberá ser sometida previamente al examen de la Junta facultativa y a la aprobación del Vice-Protector.

Art. 7°. Las demás obligaciones obligaciones relativas al cargo de Vice-Protector!!! se hallan expresadas en el Reglamento interior.

Capítulo 8°

De los repetidores

Artículo 1°. El título de Repetidor es una recompensa que a propuesta de los Inspectores, y oyendo el parecer del Profesor, acuerda el Vice-Protector a los alumnos que se distinguen por su aplicación y capacidad.

Art. 2°. Los Repetidores ayudarán a los Profesores en la enseñanza y en caso necesario podrán ser encargados temporalmente de su clase. Sin embargo que ser Repetidor es una ventaja para el alumno podrá ser gratificado del modo más oportuno cuando sus servicios se consideren dignos de ello.

Capítulo 9°

Del Ayudante de clases y Depositario de Efectos, de la Ayudanta y demás empleados.

Art. 1°. El Ayudante de clases cuida de la ejecución de los artículos del reglamento en todo lo que tiene relación con el orden y asistencia de las clases siendo responsable de que los demás empleados subalternos cumplan todas las órdenes de la Dirección. Pasando diariamente a dicha Dirección un parte circunstanciado de cualquier falta que en lo mandado ocurra.

Art. 2°. Está a su cuidado el Establecimiento y todos los efectos que contiene de los cuales se hará cargo por inventario.

El Depositario es auxiliar de la Secretaría y unida de la ejecución de los artículos del reglamento en todo lo que tiene relación con el orden y asistencia de las clases, siendo responsable de que los demás empleados cumplan con su obligación y con todas las órdenes de la Dirección.

Art. 3°. La Receptora tiene la vigilancia inmediata de las alumnas durante las clases o en cualquier acto a que tengan que asistir al Establecimiento.

Art. 4°. Los demás empleados subalternos como mozos, porteros, están bajo la inmediata orden del Depositario.

Capítulo 10º

De la Biblioteca

Art. 1º. La Biblioteca del Conservatorio tiene por objeto suministrar las obras de teoría y de práctica necesarias para el servicio de las clases, para los conciertos y demás actos del Establecimiento según se previene en el Reglamento interior.

Art. 2º. De la cantidad asignada a gastos de material, se destinará una partida para la adquisición de las obras notables en todos los ramos de la ciencia y del arte musical de que carezca, ya sean nacionales o extranjeras, igualmente que de Declamación.

Art. 3º. Las obras necesarias para el servicio de las clases y de los conciertos serán entregadas por el Secretario como encargado de la Biblioteca; en el primer caso a los respectivos profesores bajo recibo, y en el segundo al Ayudante de la Biblioteca bajo su responsabilidad.

Art. 4º. El Secretario cuidará de que todas las obras sean devueltas a la Biblioteca tan luego como haya pasado el objeto para que fueron entregadas.

Art. 5º. Se llevará un índice general de todas las obras que contiene la Biblioteca, clasificándolas según la materia que correspondan.

Además se abrirán dos registros, uno manual expresando las obras adquiridas dentro del año, ya sean del ejemplar que todo autor o editor debe entregar conforme a lo dispuesto por S. M. en la Real orden de catorce de Noviembre de mil ochocientos treinta, ya de las que se hayan comprado; y el otro a fin de llevar razón de las obras que con competente autorización salgan del Establecimiento, en el que se expresará el título de la obra, el día de la salida, el de la entrada, y el nombre de la persona a quien se confíe; las cuales serán devueltas lo antes posible al Bibliotecario sin que jamás exceda la devolución del término de un mes.

Art. 6º. El Ayudante de la Biblioteca será elegido entre los alumnos del Establecimiento, a quien se le asignará una gratificación mensual y estará a las órdenes del Bibliotecario.

Art. 7º. Cuando la Biblioteca obtenga las condiciones necesarias para ser pública será objeto de disposiciones especiales.

Capítulo 11

De la admisión de alumnos

Art. 1°. La admisión de alumnos tendrá lugar a primeros de Septiembre que empieza el año escolar.

Art. 2°. Los que aspiren a ingresar en las clases del Conservatorio deberán acompañar a la solicitud la fe de bautismo y certificado del cura párroco y del Alcalde del Distrito a que pertenezcan a fin de acreditar su moralidad.

Art. 3°. Para ser admitido como alumno es indispensable saber leer, escribir y conocer las primeras reglas de Aritmética, y estar dotado de las cualidades físicas necesarias para el estudio que se propongan con cuyos requisitos y previo examen serán admitidos los que se hallen en las edades que se expresan

Para las clases de Música

Primero: sin ningún conocimiento en el arte, de ocho años a doce inclusive. Segundo: conociendo el solfeo podrán admitirse en las clases de instrumental hasta diez y seis inclusive. Tercero: Aquellos que se hallen dotados de buenas facultades para el canto, podrán serlo también aún cuando no tengan ningún conocimiento hasta los diez y ocho las alumnas y hasta veinte los alumnos. Cuarto: para la Declamación serán admitidos, de diez años a quince las alumnas, y de doce a diez y ocho los alumnos.

Fuera de las edades y circunstancias marcadas, podrán ser admitidos en cualquier época del año aquellos que se considere conveniente por su disposición y cualidades físicas, como también por querer perfeccionar su talento adquirido en cualquiera de los diferentes ramos de la enseñanza del Establecimiento. El examen de los aspirantes se verificará ante la Junta auxiliar facultativa, la cual presentará su opinión al Vice-Protector.

Art. 4°. Ningún alumno podrá contraer ninguna clase de empeño con empresarios teatrales, o representar en teatro, concierto u orquesta, sin autorización del Vice-Protector, oyendo al efecto al respectivo profesor y a los Inspectores; y para el completo conocimiento de esta determinación, lo mismo que de otras que les concierne, antes de matricular a los aprobados en el examen de admisión, se les dará competentemente conocimiento de las obligaciones que para este objeto marca el reglamento interior, las cuales firmarán, como también su padre, tutor o encargado.

Capítulo 12⁹⁹⁵

De los exámenes

⁹⁹⁵ En las actas pone 11 por error.

Art. 1º. Los exámenes y concurso a los premios serán privados y tendrán lugar en la Cuaresma.

Su índole será ver los adelantos de los alumnos, y en su vista determinar los pases a otras clases o las bajas a todos ellos que por su falta de aplicación o disposición no correspondan al tiempo que de clases.

También se designarán en estos exámenes aquellos que se juzguen deban concurrir a los premios.

Para estos exámenes además de la Junta deberán formar parte del Jurado dos profesores del Establecimiento cuyas clases sean análogas a la que deba examinarse.

Artículo 2º. Los concursos a los premios serán públicos y tendrán lugar en la última semana del mes de Junio, que es el fin de cada año escolar.

Artículo 3º. Los alumnos que a los tres años de estudio en cualquiera de los diferentes ramos de la enseñanza, no hayan sido admitidos para el concurso a los premios, pierden el derecho a concurrir; y sólo podrán asistir dos años más a la clase por la que han perdido el derecho, y en la que, después de transcurridos los dos años indicados, serán dados de baja. Asimismo lo serán igualmente los alumnos que, habiendo concurrido tres veces, no hayan obtenido alguno, y los que habiendo obtenido un segundo premio y concurrido dos veces al primero, no lo obtuvieron. Sin embargo, podrá hacerse alguna excepción a la primera de estas disposiciones por motivos graves que juzgará la Junta facultativa con aprobación del Vice-Protector.⁹⁹⁶

(SE INTERRUMPE LA DISCUSIÓN DEL REGLAMENTO)

⁹⁹⁶ Este artículo quedó rechazado y pendiente de otra redacción que no se encuentra en el acta.

DEFENSA DEL CONSERVATORIO Y PROPUESTA DE ESCUELAS DE MÚSICA
PROVINCIALES DE HERNANDO (1855)⁹⁹⁷

10/21

3 de Febrero de 1855

Apuntes sobre la conveniencia y necesidad del Conservatorio formados por el Secretario y remitidos por el Excmo. Sr. Vice-protector al Gobierno y a las Cortes

Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación

Todas las Naciones de Europa cuentan varios Conservatorios de Música y Declamación, a los que constantemente los Gobiernos dispensan mayores atenciones y mayores recursos, a fin de darles todo el complemento necesario para que este arte civilizador de la música se desarrolle en beneficio del pueblo, y en aumento de sus glorias nacionales. El único que hay en España, y que según la matrícula de las diferentes enseñanzas, cuenta 600 alumnos, sólo tiene señalado en el presupuesto la cantidad anual de 249.200 reales? que viene a ser la dotación del Conservatorio de Gante que es de 2º. Orden en Bélgica y menor que la destinada al de Bruselas por aquel Ayuntamiento pues además de la considerable cantidad señalada por el Gobierno, le añade la de 300.000 reales? anuales. La cantidad de 249.200 no puede por lo mismo considerarse como excesiva, aún por aquellos que de muy buena fe suponen es un objeto de lujo, y mucho menos si se atiende a que la educación que en él se dispensa recae en jóvenes pertenecientes a las clases poco acomodadas de la sociedad, ascendiendo a más de 3 millones en la actualidad los sueldos que anualmente disfrutaban los artistas que a él deben una carrera honrosa y lucrativa, y que según el estado nominal presentado a las Cortes en 1º. de Junio de 1847, importaban ya unos dos millones en aquella época.

Esto demuestra la ligereza con que también proceden los que intentan rebajar su importancia artística atribuyéndoles pocos resultados, siendo así que tanto en los teatros de esta Corte, como en las demás instituciones donde el arte tiene lugar, se halla dignamente representado el Conservatorio por sus discípulos.

La Zarzuela u Ópera Cómica Española nuevo género nacional que con tanta aceptación ha sido recibido del público, que llegará a dar gloria a nuestra Patria, y que

⁹⁹⁷ HERNANDO, R. (1855): *Apuntes sobre la importancia y necesidad del Conservatorio de Música y Declamación*, archivo del RCSMM, leg. 10/21. Documento extractado.

abriendo una carrera lucrativa a nuestros artistas constituye una gran industria, en la que un considerable número de familias ganan diariamente su subsistencia y aseguran su porvenir, fue planteada por D. Rafael Hernando, alumno del Conservatorio. Además de Hernando, cuyas composiciones han sido bien recibidas del público, Asenjo Barbieri que empezó a escribir inmediatamente en este género, y que es uno de los que con más provecho del arte y mayor aceptación del público enriquecen el repertorio de la Zarzuela, ha hecho también su educación artística en el Conservatorio.(...)

(Hace catálogo de cantantes de zarzuela, ópera, actores instrumentistas y profesores de piano y del mismo Centro, formados en el Conservatorio)

Basta pues lo enunciado para demostrar que el Conservatorio de Madrid ha dado por lo menos resultados tan cumplidos para el arte español, como el que más de los del Extranjero, a pesar de las inmensas desventajas que tiene respecto a ellos, pues que su esfera de acción apenas traspasa los límites de esta Capital, ya por carecer de escuelas sucursales que le recluten las brillantes disposiciones como sucede en aquellos países, ya por hallarse privado de pensiones para arrancar al arado y a otros oficios mecánicos, aquellos a quienes la naturaleza ha dado esas magníficas voces que tanto abundan en nuestro país.

Como el objeto del arte no puede ser otro que el de desarrollar por medio de la educación las dotes naturales, es preciso buscar ante todo las brillantes disposiciones que generalmente se hallan en el campo, en las aldeas, en los talleres, y asegurar ínterin dure su educación, la asistencia a los que la poseen, evitando ya por ignorancia ya por falta de medios se vean obligados a dedicarse a un ejercicio mezquino, pudiendo seguir una carrera honrosa y lucrativa en la que se aseguren a la vez su felicidad y el bienestar de su familia, y días de gloria a su patria. Éste es el medio que debería adoptarse para que el Conservatorio extendiendo su esfera de acción diera más generosos resultados sobre todo estando probado que por mil y una circunstancias Madrid no es el pueblo en donde se desarrolla la juventud con ese vigor y robustez que acompaña generalmente a las buenas voces.

(Insiste en los beneficios económicos de la enseñanza y recalca el creciente número de alumnos)

Sin embargo de haberse demostrado relativamente a la parte artística, y de utilidad pública, la importancia de este establecimiento, hay otra idea política y civilizadora que debe ser atendida muy particularmente por las Cortes y por el Gobierno, y que debe enunciarse en estos apuntes.

La Música, arte-ciencia que los Griegos cultivaron con tanta predilección y entusiasmo, a la que sus autores atribuyeron tan fabulosos ascendientes y que sufrió la misma destrucción que todas las bellas artes, ha sido la que con más lentitud se ha desarrollado, relativamente a sus nobles hermanas, la pintura, la escultura y la arquitectura, hasta llegar a los grandiosos resultados que en el día tiene.

Aunque no es el caso de referir las causas que a ello han contribuido pues no se trata de hacer una memoria histórica, conviene sin embargo hacer notar algunos hechos muy especiales, que descuellan en el desenvolvimiento de este arte. Primero, la Iglesia que por tantos siglos ha dirigido la civilización, rodeándose para ello de todos los elementos necesarios, sacó la música del olvido y oscuridad en que yacía, y aprovechando algo, desechando mucho, y creando todo lo necesario, logró con trabajo continuo y perseverante, formar un arte nuevo, tal como el cristianismo exigía y constituir uno de sus más pomposos y seductores ornamentos, vino el siglo XVIII en el que los filósofos empezaron a combatir la influencia del Clero, y se vio entonces a este arte extender su dominio a la escena perdiendo en ella el espíritu religioso de que procedía. Vencen las ideas filosóficas del siglo que producen la revolución francesa, la cual rompiendo con todas las tradiciones y destruyendo todo lo existente, hubiera concluido también con el arte que hasta entonces se enseñaba en la Iglesia, si inmediatamente no hubiera comprendido que la música es una necesidad imperiosa del espíritu humano. Así es, que en 1790 empezó la villa de París por sostener una reunión de 78 profesores para dar a sus fiestas públicas la pompa que la Iglesia había dado a sus ceremonias religiosas. La convención nacional después comprende que esto no es bastante para remediar el vacío que se hacía sentir acordó en 1793, (Ley de 16 Thermidor año 3¿?) la organización del Instituto Nacional de Música en grande escala, fijando en 115 el número de profesores, en 600 el de alumnos y en 24.000 francos la dotación anual del Establecimiento. Esto demuestra que la revolución que con todo había roto, lejos de desdeñar el arte que había sido durante tantos siglos ornamento de la Iglesia a la que debía su existencia, trató de reparar de una manera tan cumplida el golpe que le había dado sin inquietarse de la idea de que en 1784 había formado el Barón de Breteuil una mezquina escuela Real de Música y Declamación para la ópera, y que la misma revolución había echado por tierra. Desde la citada época existe el Conservatorio de Música y Declamación en Francia que cambió de nombre en 1795, al fundarse el Instituto de ciencias y artes donde también tiene su representación la Música. Todos los Gobiernos que se han sucedido en Francia le han atendido con esmero advirtiendo que

al volver la república en 1848, aumentó el presupuesto del Conservatorio de París, que había sufrido algunas rebajas, con objeto de atender a los demás Conservatorios y escuelas sucursales que se habían establecido en el resto de la Francia. Luis Napoleón del mismo modo se ha ocupado y ocupa muy particularmente de todo lo que puede conducir al mayor apogeo de este arte. ¿Y qué se deduce de aquí? Que la Música es una de las necesidades más imperiosas del espíritu humano y que su influencia sobre el hombre es tan grande que puede ser considerada desde el punto de vista político y social como uno de los medios más poderosos que pueden poner en juego los Gobiernos para moralizar las masas.

(La Música ha civilizado extraordinariamente a los alemanes; las naciones y monarcas rinden culto a sus músicos más brillantes; la música es indispensable en la guerra, el trabajo, el solaz, etc.; las sociedades corales, antiguas en Alemania y Suiza y recientes en Francia y Bélgica, moraliza a lo obreros y les infunde respeto a la patria, la religión y las leyes; ... hay que fomentar todo esto en España)

Y no se crea que lo que se propone ahora es una idea nueva en nuestro país. Este pensamiento, tiene la respetable sanción de las Cortes del año 1821, en cuyo plan de 1ª. Enseñanza se comprendía la creación de una escuela de música en esta Corte, pensamiento primero, que madurado después dio origen al Establecimiento del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, único en España, y que ha dado los resultados que tan ligeramente se han indicado. Hoy, no sólo debe pensarse en darle mayor impulso, sino que es necesario hacerle extensivo a las provincias estableciendo en algunas de ellas escuelas de música; esta necesidad se deja sentir hace tiempo y lo prueba ese anhelo por establecer Liceos a pesar de carecer de elementos artísticos que les den vida, ¿qué bien no se hará haciendo desaparecer esas faltas, sobre todo en aquellos pueblos que ya por lo difícil de las comunicaciones, ya por otras circunstancias están casi aislados en medio de nuestro país?

La realización de todo esto que ha primera vista puede parecer de alguna magnitud, es en extremo fácil siempre que las Cortes y el Gobierno lo estimasen conveniente. El Conservatorio presentará todos los planes y proyectos que se le pidan. Examínese su historia y se encontrará que es digno de toda su confianza. Recuérdense la abnegación y el entusiasmo de aquellos profesores que cuando en 1835 se dejó de incluir cantidad alguna en el presupuesto para su dotación, en vez de abandonarlo continuaron sin percibir sueldo hasta que en 1838 el Gobierno reconociendo su indispensable utilidad, atendió a profesores tan distinguidos y desinteresados, a éstos y

al imponderable celo y constantes esfuerzos de los Vice-Protectores, es debido el desarrollo que en el día tiene y que tantas envidias suscita. Preciso es imitar a esas grandes Naciones que tanta protección dispensan a estas instituciones, y que en vez de volver a poner en tela de juicio su conveniencia, las Cortes y el Gobierno se esfuercen en darle mayor ensanche y los medios necesarios para su completo desarrollo.

Hay ciertos hechos que indican que la importancia del Conservatorio no se ha comprendido bien, las cortas dotaciones de la mayor parte de sus profesores, y más que esto la inferior posición en que se les coloca privándoles de los derechos a jubilación y cesantía respecto del más ínfimo empleado, sino también respecto a los profesores de las escuelas de las otras bellas artes, demuestran de un modo evidente el desdén injustificable con que ha sido mirado hasta el día la enseñanza de aquella profesión.

Madrid 3 de Febrero de 1855. El Secretario. Rafael Hernando

PLAN DE ESCUELAS MUSICALES DE HILARIÓN ESLAVA (1855)⁹⁹⁸

Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales

El estado en que han quedado las capillas musicales de España por las disposiciones adoptadas en el último Concordato celebrado en el Santa Sede, es tristísimo. Un maestro, un organista, dos cantantes, contralto y tenor, el sochantre y los niños de coro forman la capilla de una iglesia metropolitana, y los mismos, excepto el contralto, forman la de una sufragánea.

¡ A la orquesta y doble coro, cuyo eco majestuoso resonaba en otro tiempo por las bóvedas de nuestras catedrales, sucede hoy el miserable conjunto de tres o cuatro voces!

El culto exterior de nuestra santa religión requiere pompa y majestad, y la música contribuye poderosamente a ese objeto, cuando es digna del templo por su mérito y por su ejecución.

Las catedrales de España, tan hermosas en general, tan grandes, exigen que el conjunto de la capilla musical corresponda a la grandeza y magnificencia de la basílica. El querer que la capilla de una catedral sea como la de un convento de monjas o de una pequeña parroquia, es, a nuestro modo de ver, un verdadero despropósito. Si nos hallásemos en el caso de un obispo o de un cabildo, haríamos todos los esfuerzos posibles por reunir siquiera un doble coro de ocho voces, para que, unidas al órgano, actuasen dignamente en los sagrados oficios; y si no nos fuese posible reunir estos elementos, renunciaríamos a la capilla música y nos contentaríamos con sólo el canto llano.

La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales, dificulta más y más la organización de sus capillas. Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores no guardan entre sí proporción equitativa. El maestro de capilla que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanzas de los niños de coro, goza de la misma dotación que el contralto y el tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora.

Cuán poco meditada ha sido esta materia, lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han expedido edictos para varias

⁹⁹⁸ ESLAVA, H. (1855): “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm. 3, 18 de febrero, p. 17-19.

plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores, o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen, por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes.

¿Qué remedio podrá, pues, proponerse para tantos inconvenientes como se oponen a la buena organización de las capillas musicales? ¿Bastará para ello que se llegue a conseguir lo que hemos pedido en el exposición inserta en el primer número de esta *Gaceta*? Mucho se habrá adelantado, pero eso no basta. Es necesario que, además de proveerse las plazas vacantes, según la mencionada exposición, se organice en cada una de las catedrales un segundo coro lo más lleno posible, para que reunidos esos elementos con el órgano o con la orquesta, si la puede haber, formen un conjunto digno del templo y del alto objeto a que se destina.

¿Y cómo se podrá organizar ese segundo coro lleno? ¿Qué medios pueden proporcionarse en el angustioso estado en que se hallan nuestras iglesias y en la actual penuria de la nación?

Nosotros vamos a proponer un medio fácil, equitativo y nada costoso, y lo vamos a hacer de modo que no sólo resulte llenarse ese gran vacío en las capillas, sino establecerse al mismo tiempo escuelas musicales en cada una de las ciudades en que hay catedral. Nuestro doble objeto es servir al arte y al culto religioso.

Conocemos muy bien que se necesita algún tiempo para que nuestro plan dé los resultados satisfactorios que deseamos; pero creemos que, si se efectúa, dentro de pocos años tendrán muchas iglesias una capilla digna del culto religioso, y el Conservatorio nacional una porción de pequeñas escuelas sucursales en las provincias en que abundan las buenas disposiciones para el arte musical. He aquí nuestro pensamiento, que vamos a enunciar en forma de proyecto para su mayor claridad e inteligencia.

1º. En cada ciudad en que hay catedral se establecerá una escuela de solfeo y canto por ahora, y podrá más adelante comprender otros ramos del arte.

2º. Estas escuelas se organizarán bajo la dependencia del Conservatorio nacional de Madrid, el cual determinará el plan de estudios que en ellas deban seguirse.

3º. Las sociedades de Amigos del País (en su defecto las diputaciones provinciales o ayuntamientos), serán los protectores de dichas escuelas, proporcionando para ellas el local y enseres que necesiten.

4º. El número de alumnos por cada escuela será 18 por lo menos, 12 varones y 6 hembras, los cuales, previo examen pericial, serán nombrados por la corporación protectora, siendo proferidos en igualdad de circunstancias los más pobres y desvalidos.

5°. Los alumnos varones, cuando se hallen suficientemente instruidos, tendrán obligación de asistir en los días de primera clase a la catedral, y desempeñar la parte que les designe el maestro de capilla.

6°. Considerando que el organista, y más principalmente el contralto y el tenor, tienen la misma renta que el maestro de capilla, y que sus obligaciones son mucho menores, ellos serán los encargados de la enseñanza diaria de los alumnos, bajo la inspección de dicho maestro de capilla, que ejercerá el oficio de subinspector del Conservatorio nacional de Madrid.

7°. Los servicios que presten en estas escuelas, tanto el maestro como los demás profesores, se tendrán presentes para la provisión de las plazas que vacaren en el Conservatorio, debiendo ser ellos preferidos en igualdad de circunstancias con otros que no hayan prestado servicios tan importantes.

8°. Las obligaciones de que trata el artículo 6° sólo se entienden con los que obtengan en adelante las plazas indicadas con esas mismas obligaciones; pero de ningún modo con aquellos que las obtienen hoy y que entraron sin ellas.

Hemos indicado brevemente nuestro pensamiento. Veamos ahora las ventajas que de ello reportaría el arte, y las dificultades que pueden oponerse a su realización.

Las ventajas serían muchas e importantes, tanto al arte como al culto religioso.

La influencia artística del Conservatorio nacional, que está hoy limitada a los muros de Madrid, y que, dicho sea de paso, no es el pueblo que más se ha distinguido en organizaciones felices para el arte, se extendería por toda España por medio de esas pequeñas escuelas sucursales, protegiendo del modo que le fuese posible a las grandes disposiciones que en ellas indudablemente se darían a conocer.

La enseñanza musical ganaría mucho en las capitales de provincia, porque estando dichas escuelas bajo la protección del Conservatorio de Madrid, ellas servirían de modelo para la enseñanza privada.

Las capillas recibirían un refuerzo poderoso, porque admitiendo para dichas escuelas alumnos, niños unos, jóvenes otros, con voces de distintas cuerdas, tendrían un segundo coro cual conviene para el buen desempeño de las obras que deben ejecutarse en el templo.

Muchos jóvenes pobres, dotados de bellas disposiciones para el arte, que sin estas escuelas vivirían sumidos en la miseria, podrían recibir una educación artística que les proporcionase su bienestar, y bendecirían a la nación, y a la corporación protectora que les había dispensado tan grande beneficio.

En fin, la música religiosa, la profana, el arte entero y la humanidad reportarían grandes ventajas de esta institución.

Las dificultades que pueden oponerse a la realización de nuestro plan, puede provenir del gobierno, del Conservatorio, de las corporaciones protectoras y del clero; pero lejos de creerlas insuperables, nos parecen fáciles de vencer.

Respecto al gobierno, *El Orfeo Español* dirigirá al señor ministro de Gracia y Justicia una reverente exposición, pidiendo que las plazas que se hallen vacantes, tanto de maestros de capilla, como de organistas, contraltos y tenores, se provean en adelante con las obligaciones expresadas en nuestro proyecto.

En cuanto al Conservatorio, estamos autorizados para asegurar que el señor vice-protector secundará nuestro pensamiento, y dirigirá al señor ministro de la Gobernación una exposición en el mismo sentido que la de nuestra sociedad.

Las corporaciones protectoras de las escuelas que proyectamos, abrazarán, sin duda, nuestras ideas, y es de esperar que para gastos tan insignificantes se presten gustosas, sean las sociedades de Amigos del País, las diputaciones provinciales, o los ayuntamientos.

Los cabildos, catedrales y sus prelados, secundarán también con gusto nuestro plan, que tiende a mejorar el servicio del culto divino y a ejercer la caridad a favor de jóvenes que deberán a esta institución su educación artística, y tal vez su felicidad.

Conocemos que el estado actual de algunas catedrales, sea por no hallarse vacantes en ellas las plazas a que asignamos la obligación de la enseñanza, sea por tener la capilla otra organización distinta de la dispuesta en el Concordato, imposibilitará por algún tiempo la realización de nuestro proyecto; pero una vez establecido el principio que deseamos, se iría aplicando poco a poco hay a esta iglesia, mañana a la otra, y antes de muchos años se generalizaría el establecimiento de las escuelas.

Nosotros, sin embargo, desearíamos que cuanto antes se realizase nuestro proyecto, sobre todo en aquellas provincias cuyos naturales tienen en general más disposición, mejores voces y más fina organización para la música. Quisiéramos que las primeras escuelas que se estableciesen en España fuesen las de Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza y Pamplona, y que a éstas fuesen siguiendo las demás, según lo permitiesen las circunstancias de las iglesias y de las corporaciones protectoras.

Se dirá, tal vez, que nuestro plan es pequeño, y de resultados tardíos en la mayor parte de las provincias. Esto hasta cierto punto es verdad; pero nosotros, lejos de excluir la formación de escuelas más importantes con diferentes medios de los que

proponemos, trabajaremos para que en las provincias que cuenten con los recursos necesarios, se planteen del mejor modo posible. Nuestro proyecto debe aplicarse a aquellas capitales que no cuentan con otros medios para realizarlo. Los resultados podrán ser tardíos en algunas provincias, pero seguros y fáciles de obtener.

Nosotros daremos noticias del estado que tenga este proyecto en cada una de las ciudades en que se trate de poner en práctica nuestro pensamiento. Por nuestra parte, haremos todos los esfuerzos posibles para que se consiga, si no en todo, en parte, lo que deseamos, porque de ello ha de reportar bien el culto religioso y el arte musical.

MEMORIA DEL CONSERVATORIO Y PROYECTO DE ESCUELAS SUCURSALES DE HERNANDO (1859)⁹⁹⁹

Memoria sobre la Organización del Real Conservatorio de Música y Declamación

Excmo. Señor:

Habiéndome propuesto, como V. I. sabe, dedicar la mayor parte del tiempo que me concedía la Real licencia para pasar al extranjero durante las vacaciones de este Establecimiento, en estudios artísticos en relación con nuestro Conservatorio, pasé a la Capital de Francia a seguir con asiduidad los Concursos públicos que en ese Imperial Conservatorio tienen lugar en la última decena de Julio.

El Conservatorio de París es sin duda desde mucho tiempo el mejor organizado de todos los de Europa; los Concursos son la expresión más verdadera de los resultados de la enseñanza y de su organización; y la circunstancia de celebrarse inmediatamente a los verificados en nuestro Conservatorio, me proporcionaba el poder hacer más exacta la comparación relativa, que era mi principal objeto.

Esta comparación, como yo presentía por mis estudios en los diferentes viajes que he dedicado al mismo fin, ha sido altamente satisfactoria pues demuestra los adelantos que el nuestro ha hecho en pocos años.(....)

(divide la enseñanza musical en cinco apartados para hacer, a través de ellos, la comparación: 1º Composición, en la que Madrid está mejor organizada y obtiene mejores resultados que París, gracias a Eslava 2º Cantantes líricos y actores, mejor organizados en París pero con idéntico resultado mediocre 3º música religiosa, en ambos sólo hay órgano, mejor el nuestro por incluir improvisación y acompañamiento 4º Instrumentos, igual de buenos 5º solfeo y armonía elemental organización muy diferente)

...los muchos e importantes trabajos que en pocos años se han hecho en el nuestro, han dado tal impulso a este Establecimiento, que con orgullo puede asegurarse, que ningún otro de España perteneciente a cualquier ramo de enseñanza pública le aventajará en marcha tan rápida y progresiva.

⁹⁹⁹ “El Sr. Director al Excmo. Sr. Ministro de Fomento remitiendo un Proyecto de Reglamento orgánico para este Real Conservatorio, y una Memoria sobre la organización de este Establecimiento, redactada por el Profesor de Armonía y Secretario D. R. Hernando”, 12 de enero de 1861, archivo del RCSMM, leg. 13-73. Documento extractado.

(Pese a todo Hernando nota que “hace más de un año” no parece avanzarse al ritmo que se debía. Solicita la intervención de Gobierno para optimizar los recursos. Su preocupación es dar con buenas voces, y traza un plan)

La buena organización para proporcionarse estos elementos de riqueza, sería la creación de algunas escuelas sucursales en los puntos que la historia musical aconseja. La creación de cuatro de éstas, sólo costaría 4.000 duros anuales, y en cambio llevaría la propagación musical a las provincias donde se instituyeran, derramando a la vez su influencia civilizadora y dotándolas del mejor elemento para la vida social; proporcionarían a muchos jóvenes que quizás se creen sin más provenir que el de algún rudo y penoso trabajo, una carrera honrosa y beneficiosa a sus familias; proporcionaría al arte en general y principalmente al teatral elementos de que carece; y últimamente al Conservatorio los necesarios para que sus trabajos sean completamente fructuosos.

Los jóvenes que en estas escuelas se distinguiesen por sus buenas organizaciones, vendrían a desarrollar sus disposiciones y completar su educación artística al Conservatorio de Madrid, consiguiéndose así el objeto principal de su institución y el de las pensiones.

Las Municipalidades seguramente destinarían fondos para su sostenimiento en cuanto tocasen sus beneficios, y se hallarían economías en su presupuesto.

(sigue proponiendo reformas diversas)

La misión de los Conservatorios es principalmente la de conservar e impulsar los adelantos del arte produciendo artistas de una ilustrada educación, que poseyendo todos los adelantos, puedan ellos mismos darle impulso.

Nosotros no debemos desentendernos sin embargo, de la completa influencia que el Conservatorio ha tenido en generalizar en la Sociedad el beneficioso estudio de la Música. Hoy día es una necesidad de educación hasta en las clases de muy modesta posición social. (...)

Nació cuando su creación no era de urgente necesidad, pues entonces las necesidades del arte español se circunscribían al culto divino, y las Iglesias atendían a ellas con sus escuelas de enseñanza musical. Así su engendro fue ostentoso pero no bien estudiado por aspirar a educar cantantes italianos de origen español, que rivalizasen con los notables de Italia, producto de una antigua escuela. Fue combatido y hasta aniquilado cuando debía nacer, esto es, cuando la revolución causó la ruina de las escuelas que había en las Catedrales; y solo se libra de la muerte por el esfuerzo de algunos profesores y personas importantes que comprenden que su supresión, además

de concluir con el arte musical en España, por ser la única escuela que quedaba, hubiera sido un atentado a la marcha civilizadora del siglo y a nuestras aspiraciones políticas. Se reorganiza asaz modestamente; pero no obstante su existencia continuamente combatida y dificultosa, va derramando su influencia civilizadora y artística, y surge de ella la creación de la Zarzuela. El progreso rápido de este espectáculo nacional, desarrolla una considerable industria; atiende a ella, a pesar de no estar prevenido, proporcionando elementos de vida que responden a las necesidades del día. Estas necesidades nuevas y nuevos artistas que en él tiene ingreso lo rejuvenecen, y a fuerza de estudios continuos, de vencer dificultades, llega el día de la instalación de los Concursos, y abre sus puertas al público presentando una escuela organizada. Estas exposiciones públicas y anuales fijan la atención general, y el Gobierno le dispensa mayor protección. La necesidad de su existencia se hace incuestionable, porque importantes industrias le piden elementos de vida. Las necesidades artísticas que tiene que satisfacer, sus inmensos adelantos, sus grandes estudios para mejorar la enseñanza, indican que es llegado el momento de constituirse definitivamente; y para que esto se haga de una manera completa, y adquiera un carácter nacional, se encuentra la vez dotado de métodos, que además de comprender todo el cuerpo de doctrina musical, desde la parte más elemental, hasta la más sublime se enlazan entre sí las materias con la homogeneidad de una misma inteligencia, conteniendo todos los adelantos del arte, y partiendo de principios nuevos y verdaderos que ningún tratadista había establecido en la enseñanza de la Armonía y de la Composición. Esta escuela que merece el dictado de Española, y que procede de una manera tan clara y razonada, ha dado los resultados que prácticamente hemos visto en los Concursos de los aprobados en la carrera de Composición del curso último. Todo pues concurre para que el Conservatorio llegue a su mayor apogeo, quedando organizado y constituido de una manera definitiva; y hasta con el sello de Nacionalidad, que es posible en un ramo de bellas artes. (...)

Nosotros vamos a ponernos en comunicación con Europa por medio de la vía férrea. Nuestros teatros líricos serán los más frecuentados por los extranjeros y debemos procurarles los elementos que necesitan.(...)

Organización de las Escuelas Sucursales, según el presupuesto indicado.

Por ahora se establecerá cuatro en las provincias que aconseja la historia para reclutar buenas voces, que son las de Cataluña, Andalucía, Valencia y Navarra,

Debe estudiarse el punto de estos distritos en que debe establecerse a fin de que se halle en el centro. Entre los de Cataluña, Navarra y Valencia, debe tratarse de que Aragón pueda participar en de esta mejora, pues también abundan buenas voces.

Estas Escuelas se regirán por el método que apruebe el Conservatorio.

Las Diputaciones provinciales proporcionarán el local en que deba instalarse.

El personal se compondrá:

De un Profesor de Canto, previa oposición hecha en Madrid, o que pase de este Conservatorio, con el sueldo anual de 12.000 rs.

Del Maestro de Capilla que haya en aquel punto con la obligación de enseñar la armonía elemental y dirigir una clase de canto coral para los obreros, con la gratificación de 3.000 rs.

Del Organista que enseñará el Solfeo y el Piano, con la gratificación de 3.000rs.

Y para gastos de Métodos, papeles y afinaciones de los Pianos..... 2.000 rs.

Total de cada escuela20.000 rs.

Sin embargo de lo que se prevenga en el Reglamento que para estas escuelas debe formarse, se indicarán algunas bases para que se comprenda bien su índole.

Para el nombramiento del profesor de Canto, deberá tenerse presente, que además de su suficiencia en este ramo, reúna una actividad grande para propagar el arte en todas las clases de la sociedad, y para buscar buenas voces por toda su jurisdicción, aconsejando a los que la posean el estudio de esta carrera. Todos aquellos que reúnan buenas facultades y organización musical podrán pasar al Conservatorio de Madrid a completar y desarrollar su educación, y el Profesor de Canto siempre que considere a alguno con todas las circunstancias necesarias para poder ser un cantante dramático, lo comunicará al Director del Conservatorio, exponiendo si su posición no le permite costearse el viaje ni permanecer en Madrid sin pensión. En este caso, si se le manda venir, se le proporcionará recursos para ello; y si en el examen que hará en el conservatorio no se le conceptuase merecedor a pensión, se le abonará el viaje de regreso.

El Maestro de Capilla, tres días a la semana, alternados, destinará a la enseñanza de Armonía, y los otros tres a la de Canto Coral.

El Organista alternará igualmente las enseñanza de Solfeo y de Piano.

El Conservatorio comisionará Inspectores que al menos una vez al año recorran estas Escuelas, dando cuenta de su estado.(...)

Madrid 8 de octubre de 1859

EL CONSERVATORIO Y LA LEY MOYANO (1866)¹⁰⁰⁰

10 octubre 1866

Reunión de la junta general...

“...para tratar la cuestión relativa a entrar de lleno el Conservatorio en la Ley de Instrucción pública, lo cual si se trataba de llevar a efecto, lejos de ser beneficioso, según le habían hecho ver de una manera indudable, sería la muerte del Establecimiento, como había sucedido con la escuela de Minas, la de Montes y otras que se habían encontrado en iguales circunstancias que la del Conservatorio; pues que en ese caso habría que empezar por aumentar necesariamente el sueldo a la mayor parte de los profesores del Conservatorio, elevando naturalmente el presupuesto lo cual aunque pudiera llegar a conseguirse, que no lo creía imposible, como en estos tiempos no se pensaba más que en las economías, daría mayor motivo a que cuantas veces se discutiesen los presupuestos, se tratase, como venía sucediendo hacía tiempo de la supresión del Conservatorio. Que además llamaba mucho la atención del Gobierno, el excesivo número de profesores que había en el Conservatorio, comparado con el de la Universidad, siendo así que esto era efecto de la índole especial de la enseñanza música que así lo exige, y que ninguna conexión tiene con la enseñanza de las Universidades.

Por todo lo cual creía que sería más conveniente el que se separase el Conservatorio por completo de la ley de Instrucción pública y se declarase como escuela especial superior; y de este modo podría tener vida propia, y dentro de su mismo círculo establecer una escala de ascensos y todo lo que se creyese conveniente para el bien del establecimiento.(...)

El Sr. Inzenga dijo que, en su concepto, la escuela de pintura tenía mucha conexión con la del Conservatorio, y que estaba dentro de la ley de Instrucción pública. A lo que el Sr. Director contestó, que estaban en el mismo caso del Conservatorio, es decir, que sus profesores no tenían los sueldos que marca dicha ley, y que no siendo posible lo uno sin lo otro, para estar de lleno dentro de la ley sería necesario el aumento de los sueldos, y que de aquí vendría, como antes había dicho, la más pronta muerte del Conservatorio.

¹⁰⁰⁰ Extracto del acta de 16 de octubre de 1866, del *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, libro 2º, 1836-1868*, conservado en el archivo del RCSMM, en la que se discute la solicitud de inclusión del Conservatorio en la reglamentación general.

El Sr. Hernando manifestó su opinión contraria a pedir la separación por completo del Conservatorio de la ley de Instrucción pública, pues que si así lo habían hecho las escuelas de minas y otras, había sido tan solo por no querer depender del Rector de la Universidad; y que si bien declarando el Conservatorio como escuela especial, llevaría el nombre de escuela superior, siempre sería sin los derechos que concede la ley de Instrucción pública, y se renunciaría en ese caso a una cosa que, en su concepto, era la salvación del Conservatorio; pues que creía que no habría ningún Gobierno que se atreviese a suprimirla. Que si bien conocía que no era tiempo oportuno para pedir el aumento de los sueldos que marca la ley, opinaba porque no se hiciera nada, permaneciendo como hasta aquí, esperando ocasión más propicia para tratar de ello, pues que caso de pedir la separación de la ley debía ser en compañía de todas las demás escuelas que se encuentran en el mismo caso que el Conservatorio.

El Sr. Director volvió a insistir en la dificultad que había para que el Conservatorio, por su índole especial, pudiese regirse por las leyes de la Universidad para la cual estaba hecha la de Instrucción pública (...)

El Sr. Mendizábal, primero, después el Sr. Ovejero manifestaron deseos de saber las ventajas que reportaría al Conservatorio el declararle como escuela especial.

El Sr. Director les contestó que la ventaja de tener vida propia y la de poderse regir por leyes acomodadas a la índole especial del Conservatorio.(...)

El Sr. Eslava dijo que entre las dos opiniones de pedir por un lado las ventajas que concede la ley, y por el otro el de no hacer nada, creía que había un término medio, cual era el de que ya que no se podía por las circunstancias el pedir el aumento de sueldos, por lo menos que se dilucidase y quedase determinado los demás derechos que la ley concede para que no sucediese lo que al Sr. Aranguren, que habiendo suprimido su plaza, se le negaban las dos terceras partes de su sueldo que en este caso, según la ley, le corresponden, y que había reclamado el interesado.

Los demás señores profesores se adhirieron a este parecer, quedando también determinado que los Sres. Eslava y Arrieta, que eran los únicos que tenían el sueldo marcado por la ley, y que sólo por delicadeza no habían querido gestionar por sí para que se les incluyese en el escalafón de los catedráticos de Instituto, darían los pasos convenientes para conseguirlo, en vista de las reiteradas instancias que para ello les hicieron los demás profesores.

4. REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN

ACTA DEL CLAUSTRO DE MADRID TRAS LA REVOLUCIÓN (1868)¹⁰⁰¹

(Baltasar Saldoni, director interino por la muerte de Romea, lee una memoria de lo ocurrido desde que accedió a su cargo, en los turbulentos días de la revolución)

“Creo, Señores, que si no por deber, al menos por respeto y deferencia hacia el profesorado y en cualidad de compañero, dar cuenta a ustedes de los asuntos más principales y culminantes que ha habido en este Establecimiento, desde la sensible pérdida de nuestro ilustre e inolvidable compañero y Director, Señor D. Julián Romea, hasta hoy día para que una vez conocidos todos mis actos, puedan ser juzgados con la imparcialidad y buen criterio que tanto distingue a todos los Señores maestros de esta escuela, sin distinción alguna de propietarios, excedentes y supernumerarios.

El día 20 de Agosto último, se me dijo, en el Ministerio de Fomento, que me encargase interinamente de la dirección de este Conservatorio, cuya nueva me sorprendió en gran manera, tanto más cuanto que nunca se había contado conmigo para tal fin: al efecto expuse lo desagradable que era para mí semejante elección, aunque fuera accidentalmente, preguntando al propio tiempo, el porqué no se llamaba a la persona que tantas veces había desempeñado el referido cargo, con acierto y desinterés; a lo cual se me respondió que como estaba ausente de Madrid el sujeto a quien yo hacía referencia¹⁰⁰², debía admitir el puesto que se me confería, ya por ser el decano de los maestros del Establecimiento, como de no hacerlo así, no se podría percibir tan fácilmente la mensualidad de Agosto, en cuyas nóminas debería poner el Visto Bueno; a tan convincente argumento no pude resistir, so pena de salir todos perjudicados, con el retraso consiguiente en el recibo de nuestra mensualidad: además, como nos hallábamos en vacaciones, creía de muy buena fe, que mi interinidad duraría pocos días: me engañé porque llegó la época de admisión de alumnos y exámenes de los aplazados, y ya principié a sentir entonces, todo el grave peso de esta Dirección, pues dejando aparte los sinsabores que me causaba el tener que decir a varios que se presentaron en demanda de ser matriculados, que no se les podía admitir por no tener los requisitos que marca el reglamento, hubo algunos días que se pasaron más de seis horas en esta tan ingrata

¹⁰⁰¹ Extractada del acta de 16 de diciembre de 1868, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina 1836-1868*, en el archivo del RCSMM.

¹⁰⁰² Se refiere a Hilarión Eslava. Más adelante, en el mismo acta, el Secretario dice que “habiéndose negado rotundamente por dos veces el Sr. Eslava a admitir el citado cargo” se había recurrido a Saldoni. Por su parte, Pinilla afirma que “el no haber aceptado el Sr. Eslava la Dirección, era porque había creído y seguía creyendo que el verdadero Director del Conservatorio, después de la muerte del Sr. Romea, era el Sr. Obregón”.

tarea, pero que me complazco asimismo, dando un público testimonio de mi gratitud, a algunos de los profesores que me honraron acompañándome con santa paciencia al desempeño de nuestra comisión; debiendo dejar consignado al propio tiempo que no obstante el rigor, tal vez cual nunca se había efectuado hasta entonces, con que se verificaron los exámenes de ingreso, y de los varios que no se admitieron, se matricularon unos cien alumnos de ambos sexos.

Había pensado que como de costumbre de algunos años a esta parte, dieran principio las clases el 16 de Septiembre, pero una vez pedida la venia en el Ministerio, se me dijo que lo efectuara cuando la Universidad, esto es, el día 1º de Octubre. Todos sabemos lo que pasó dos días antes del mencionado, y entonces ya tuvimos que esperar el resultado de las ocurrencias del pasado Septiembre, pero lo que no saben ustedes es, que por venir de vez en cuando a esta casa, que se hallaba ocupada por fuerzas ciudadanas, a observar lo que pasaba en ella, tuve una seria cuestión con uno que dijo ser el Jefe de las citadas fuerzas, que podía haber tenido desagradables consecuencias, por defender los fueros e intereses de este colegio.

Establecido ya el Gobierno Provisional, alguno de nosotros tuvimos aviso, de que el Excmo. Sr. Ministro de Fomento, había resuelto, o al menos pensado suprimir este Conservatorio, aconsejándonos una persona autorizada, para que nos presentásemos al referido Sr. Ministro. Efectivamente, como esta mala nueva habíase divulgado con la rapidez de una chispa eléctrica entre varios maestros, nos reunimos cuantos lo supimos, cuyo número llegaría a unos diez o doce, y acordamos presentarnos a S. E. manifestándole entre otras cosas, la utilidad que de esta Escuela obtenían todas las clases de la sociedad, pero muy particularmente la menos acomodada. Los profesores allí reunidos espontáneamente, y sin previo aviso de nadie, nombraron una comisión al efecto, eligiendo a los Sres. Arrieta, Moré y el que tiene la honra de relatar lo ocurrido. Tres veces fue la comisión al Ministerio sin poder lograr sus deseos, pero a la cuarta, tuvo la honra de hablar con el Sr. Ministro, que no obstante lo que la comisión le dijo y de los documentos que se le presentaron, nos manifestó “que siendo muchas las personas que le habían hablado a favor del Establecimiento, cuya circunstancia y deseo de complacerlas lo mismo que a nosotros, vería si podía acceder al ruego de todos, pero que siempre y de todos modos, y en caso de no suprimirlo, haría reformas en él, concluyendo por asegurarnos, que si en su convicción y después de estudiado el asunto, predominaba en la idea que no debía existir, los suprimiría aunque se empeñara en contra el Consejo de Ministros.” Sobre estas palabras de Su E., creo excusado hacer

ningún comentario: sólo sí añadió, porque se lo preguntamos, que podríamos abrir las clases del Conservatorio cuando la Universidad lo hiciera con las suyas, es decir el día 3 de Noviembre, siempre que no viéramos en la Gaceta alguna orden en contra. Al despedirnos, le entregamos el excelente estado de lo que ganaban los discípulos que habían sido de este Conservatorio, publicado cuando estaba de Director del mismo el Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala, y una breve memoria que escribí al intento, y que ahora tendrá la bondad de leer el Sr. Secretario.

“Excmo. Señor.

El que suscribe, decano del Conservatorio de Música y Declamación, y al presente Director accidental de dicho Establecimiento, cree llegado el caso en los momentos actuales de elevar a su alta ilustración los siguientes apuntes, a fin de que con mayor conocimiento de causa, preste su poderoso apoyo a esta escuela especial, que tantos beneficios ha reportado y reporta a las clases más pobres de la Sociedad, y que tan óptimos frutos ha producido desde su planteamiento.

La influencia que el Conservatorio ha ejercido desde Julio de 1830, época de su instalación en el arte Español, y que le ha colocado en la envidiable altura en la que hoy se encuentra entre las naciones más cultas de Europa, lo sabe toda España. Los adelantamientos que consigo ha traído han sido tan provechosos y fecundos con respecto a su utilidad moral que excusado me parece el referirlos.

Sin embargo, como mi pensamiento sólo estriba en llamar la atención de V. E. sobre el punto de vista práctico que ha producido esta benéfica institución, me limitaré al presente, a señalar la infinidad de familias desgraciadas que después de efectuados sus estudios, disfrutan en la Sociedad una posición ventajosa. Los alumnos matriculados desde su fundación ascienden a 4.233 de ambos sexos y no juzgo exagerado afirmar que la mitad de ellos, han debido su suerte a la instrucción recibida en el citado Establecimiento.

Y si a lo dicho se agrega que cuando en Marzo de 1866, se publicó, siendo dignísimo Director del mismo, en aquel entonces, el Excmo. Sr. Don Adelardo López de Ayala, actual Ministro de Ultramar, un estado de lo que se calculaba que en aquella fecha ganaban anualmente los alumnos del mismo Establecimiento en el ejercicio de su profesión, y que ascendía a la enorme suma de 7.292.000 reales, ¿podrá decirse que es exagerado el beneficio incalculable que reporta esta institución y la indispensable necesidad de continuar aún con más ahínco, si fuera posible, este elemento en la enseñanza?

Estos datos, en efecto, hablan muy alto en pro de una escuela que por desgracia ha tenido siempre detractores, y estos son también los resultados que ha producido, resultados más brillantes de lo que se esperase debieran, atendida modestidad de los emolumentos asignados a los profesores, y aún por demás escaso número, en comparación con las demás naciones.

Ahora bien, la utilidad que reporta la Nación de un Establecimiento del que me ocupo, sólo cuesta anualmente unos 17 mil duros, y éstos a pesar de tener el Conservatorio 34 Maestros, dotados como antes queda referido de escasísimos sueldos comparativamente con los que disfruta el profesorado en general, sin que tampoco participen de sus prerrogativas, y a mayor abundamiento pagado de la antedicha suma los dos dependientes de la Secretaría, el Conserje, dos Inspectoras, dos Mozos de Oficios y un Portero; como asimismo los gastos de material que asciende a 60 mil reales, y las pensiones de alumnos que importan unos 15 mil. ¿Qué se podría añadir que no fuera pálido ante los citados hechos? ¿Qué representa la cantidad escasísima que cuesta este colegio en comparación del bien que del él se reportan las clases todas de la Sociedad, en particular las personas de limitados recursos para costear por sí solas un profesor, y que en el presente curso se elevan a cerca de 600 los matriculados de ambos sexos? ¿qué en comparación de los discípulos aventajados de Composición, Canto, Declamación y Piano que han salido de este Escuela, los instrumentistas que componen las orquestas tan aplaudidas y celebradas por propios y extraños?

Insistir en la necesidad de esta Escuela de Música, sería ofender el ilustrado criterio de V. E., máxime cuando las demás naciones de Europa cuentan con varios Conservatorios, al paso que nosotros sólo uno incompleto, sostenido por el Gobierno, siendo nuestra Patria la primera que abriera cátedras para la instrucción del arte divino, iniciando la senda y la misión a los demás países, cuando tal vez le consideraban como un objeto fútil y de escasa valía.

Una nueva era social principia, Excmo. Sr.; Francia, después de la revolución de 1793, fijó su atención con particularidad en desenvolver la enseñanza de su Conservatorio, patrocinándolo cual no lo había sido hasta entonces, sin duda teniendo presente el celebrado apotegma del gran filósofo chino Konei: Para saber si una nación está bien está bien gobernada, o si sus costumbres son buenas o malas, examínese su música.

¿Será España menos feliz? No lo puede esperar esta magnánima y generosa Nación, del recto juicio e imparcialidad de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 26 de Octubre de 1868

Excmo. Sr.

Baltasar Saldoni

Excmo. Sr. Ministro de Fomento”

Apenas abiertas nuestras clases, tuve el disgusto que dejaran de asistir a ellas, tres profesores, por ausente¹⁰⁰³, otro por excedente¹⁰⁰⁴ y el tercero, que es lo más sensible, por no conformarse con la asignatura que se la había señalado por la Dirección¹⁰⁰⁵, no siendo suficientes ni mis ruegos, ni mis observaciones, ni mi carácter de interino, para que no abandonara a los discípulos que se les habían señalado, asegurándole, por otra parte, que todo se arreglaría amistosamente, llegando empero su obstinación hasta el extremo de entregarme un oficio en el que además de alguna frase impropia en tales documentos

(...) ...tal vez el abandono de estas clases, sea ...la poca retribución que percibe... lo cual no es creíble, entonces los que ejercíamos el profesorado durante los siete años de la guerra civil, debíamos de haber dejado de asistir a este Establecimiento, en atención de que sólo se nos daban cinco o seis mensualidades al año, y aún eso, haciéndonos el descuento de un 12 %, resultando de todo esto, que nos abonaron en papel, dos mensualidades, que tuvimos que deshacernos de él, con pérdida de un 86% (...)

No tengo necesidad Señores, de exponer a la alta consideración de ustedes, el estado tan precario como fatal, de nuestro arte: suprimida la Capilla de Palacio, la música de Guardias Alabarderos, las funciones de ópera suspensas, Dios sabe hasta cuando la incertidumbre que vivimos sobre la suerte que está reservada a este instituto, las lecciones privadas reducidas casi a cero, es por desgracia un cuadro bien desgarrador: sin embargo, concretándonos solamente a este Conservatorio, aunque vacilante y dudoso su porvenir y tampoco nada lisonjero su presente, ¿quién podrá

¹⁰⁰³ Tirso de Obregón, profesor de Declamación lírica.

¹⁰⁰⁴ Rafael Hernando, excedente de armonía. El decreto de 17 de junio permitía seguir desempeñando las clases a los profesores excedentes pero Hernando afirma que “mientras subsista en vigor el citado Decreto, que a mi juicio es tan erróneo para el progreso artístico-científico de esa Escuela por el desequilibrio que resulta en las enseñanzas, como arbitrario y vergonzoso fue el arreglo que produjo en el personal del profesorado por la ausencia de toda regla de justicia, mi conciencia me impide el ejercer voluntariamente acto alguno que tenga derivación directa de las disposiciones que contenga el mencionado Decreto.”

¹⁰⁰⁵ José Pinilla, profesor auxiliar de solfeo. Romea, tras el decreto de 17 de junio de 1868, presentó un reglamento al Gobierno, no aprobado, que determinaba que los auxiliares darían sólo el primer curso de solfeo. Pinilla afirma que al no estar aprobado no puede ponerse en efecto y que, además, va en contra del reciente Decreto general de Libertad de Enseñanza.

negarnos que no somos afortunados si nos comparamos a esas veinte y tantas corporaciones, sin contar las musicales ya citadas, institutos o juntas que se han suprimido por el Gobierno, de dos meses a esta parte?(...)

Y en vista de lo expuesto, ¿podremos quejarnos de la suerte de esta Escuela hasta el presente momento? ¿Y a quién se debe principalmente el que no se halle ya en el panteón de los suprimidos, formando fúnebre coro con los que no existen? Ustedes lo saben tan bien como yo, lo debemos casi exclusivamente al ilustre poeta, hoy día Ministro de Ultramar, el Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala, nuestro inolvidable, querido y digno Director que fue de este combatido colegio, que conociendo como nosotros la importancia de él, expuso con su elocuente, persuasiva y convincente palabra, al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, la imprescindible necesidad de su continuación, y en consecuencia, tiene aún vida, y quizá ya la tendrá también para más adelante. (...)

Acto continuo presentó y leyó el Sr. Romero una Exposición al Gobierno Provisional por todo el Profesorado, pidiendo que así como se habían derogado todas las disposiciones del anterior, relativas a Instrucción pública, derogase el Real Decreto de 17 de Junio, último, relativo al Conservatorio, volviendo a quedar este Establecimiento, con arreglo a la Ley de 1857, y reglamento que la siguió.(...) Hecha la pregunta de si se tomaba en consideración, se acordó que sí por unanimidad (...)

MUJERES EN EL CONSERVATORIO DE MADRID (1888)¹⁰⁰⁶



¹⁰⁰⁶ OTERO (1888): “Primeros premios de piano de la clase del profesor D. Dámaso Zabalza”, *Ilustración Musical Hispano-americana*, año I, núm. 33, p. 125. La fotografía fue reproducida para la revista por Joarizti y Mariezcurrena.

SOLICITUD Y CONCESIÓN DE INCORPORACIÓN DE LA ACADEMIA DE MÚSICA DE SANTA CECILIA DE CÁDIZ (1892)¹⁰⁰⁷

30-26

D. Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia = Instituto Provincial de Música y Declamación de Cádiz, pide la validez de los estudios que se hagan en dicho Centro, previo examen que habrán de sufrir los alumnos en esta Escuela, etc.

.....

Real Academia de Santa Cecilia
Instituto Provincial de Música y Declamación
Cádiz

Reorganizado el Instituto Provincial de música y declamación dependiente de esta Real Academia, y dispuesta su Junta Directiva a introducir en él todas aquellas reformas y mejoras que tiendan al perfeccionamiento de la enseñanza, y así procurarle todos aquellos beneficios y privilegios que sean posibles para sus numerosos alumnos, ha acordado por unanimidad que el plan de estudios por el que se ha de regir en adelante, sea el mismo aprobado para la Escuela Nacional de música y declamación, ciñéndose estrictamente a cuanto en el mismo se determina y adoptando las obras declaradas de texto por ese Superior Centro.

En igual forma ha acordado solicitar de V. E. se digne conceder a los alumnos procedentes de este Instituto, el derecho de aprobar en ese Conservatorio los estudios cursados en aquel, mediante un examen al que deberán someterse en la época reglamentaria previo el pago de los correspondientes derechos, y cuyo examen deberá constar de un solo acto a ejercicio cualquiera que sea el número de los cursos o años escolares que dentro de una misma enseñanza pretendan aprobar; asimismo, que los alumnos que hayan obtenido el primer premio de esta Real Academia en cualquiera asignatura, puedan aspirar al primero de ese Conservatorio mediante un examen previo,

¹⁰⁰⁷ “D. Rafael de la Viesca, presidente de la Real Academia de Santa Cecilia = Instituto Provincial de Música y Declamación de Cádiz, pide la validez de los estudios que se hagan en dicho Centro, previo examen que habrán de sufrir los alumnos en esta Escuela, etc.”, *Expedientes de Incorporación de los estudios de las Sociedades de Cádiz, Málaga, Sevilla y Santiago a la Escuela Nacional de Música*, leg. 30-26, archivo del RCSMM.

en las condiciones ya expuestas, de los años aprobados y matriculándose durante un curso en esa Escuela Oficial.

Treinta y dos años de existencia y una historia brillante de los resultados obtenidos, animan a esta Real Academia a solicitar de V. E. esas concesiones que en nada se separan de lo preceptuado en los reglamentos de ese Centro oficial, segura de que el reconocido celo, y acreditado amor de V. E. por la enseñanza de un arte que ha sabido colocar con sus talentos y energías, a gran altura en España, ha de facilitar los medios para satisfacer las justas aspiraciones de esta Junta Directiva, contribuyendo así, de manera eficacísima a la vida, prosperidad y desarrollo de un establecimiento docente que tan útiles servicios presta a Cádiz y su provincia.

Sírvase aceptar V. E. con nuestro profundo reconocimiento, las seguridades de nuestra más distinguida consideración y respetuoso y personal afecto.

Dios guarde a V. E.

Cádiz 21 de Mayo 1892

El Secretario Gral. El Presidente
(*rúbrica ilegible*) Rafael de la Viesca

Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

.....

(borrador con muchas tachaduras, respuesta a la solicitud anterior)

Visto por esta Dirección, lo expuesto por V. S. en su atenta Comunicación del 21 del presente mes, como Presidente de la Real Academia de Sta. Cecilia de Cádiz y por acuerdo de su Junta Directiva, y teniendo en cuenta los largos años de existencia que cuenta ese Instituto Filarmónico, y los brillantes resultados obtenidos en el mismo, demostrados en esta Escuela por distinguidos alumnos procedentes de ese establecimiento, tiene el honor de manifestarle que se halla conforme con lo solicitado, por no oponerse a ello el reglamento vigente; significándole al efecto que los alumnos de esa Real Academia podrán aprobar en esta Escuela los años cursados en aquella mediante un examen que constará de un solo ejercicio, cualquiera que sea el número de años escolares pertenecientes a una misma enseñanza que se pretendan aprobar, y previo el pago de los correspondientes derechos de matrícula y examen, así como podrán aspirar al 1er. premio de este Centro oficial, los que habiéndolo obtenido en ese

Instituto Provincial sufran el dicho examen y se matriculen oficialmente durante un curso.

Para esto ha tenido en cuenta esta Dirección, la unidad que debe existir en el plan de enseñanza de uno y otro Centro, y por tanto esa Real Academia deberá ajustar su plan de estudios al aprobado para este Conservatorio, y adoptar las obras declaradas de texto por el mismo.

Será muy grato para esta Dirección, haber podido contribuir en algo por este medio al fomento y prosperidad de ese Instituto de tan larga y honrosa historia.

Dios guarde V.....

Madrid 25 de Mayo de 1892

Sr. Director de la Escuela

Sr. Presidente de la Real Academia de Sta. Cecilia de Cádiz

LIMITACIONES DEL SISTEMA DE INCORPORACIONES: UN CASO PRÁCTICO (1900)¹⁰⁰⁸

Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública

Excmo. Sr.

Las que suscriben, pensionistas de la Fundación de D. Manuel Ventura Figueroa y alumnas de la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, incorporada a la Escuela Nacional de Música y Declamación por R. O. de 7 de Noviembre de 1894, a V. E. respetuosa y consideradamente exponen:

Que del Patronato de la Fundación de Figueroa solicitaron pensión para poder atender a los gastos que los estudios de Música suponen, consiguiendo que, con arreglo a la citada R. O. de incorporación, dichos estudios pudiesen hacerlos en la Escuela que tan brillantemente sostiene la Sociedad Económica de Amigos del País de esta ciudad.

Mas interpretando fielmente y cumpliendo con los altos deberes de su cargo, dentro de la Fundación citada, su Juez Protector el Excmo. Sr. D. Eugenio Montero Ríos, tuvo a bien ordenar no se hiciesen efectivas las pensiones concedidas a las exponentes, por determinar la citada R. O. de incorporación que los cursos aprobados por las pensionistas carecen, en el terreno legal, de la validez propia y suficiente que acredite, oficialmente, la aprobación, mientras tanto las alumnas de la Escuela de Música de la Económica no sufran un último y único ejercicio de examen en la Escuela Nacional de Música. Como quiera que esto irroga perjuicios y considerables a las alumnas que son pobres, pues los dos caminos o soluciones que pudieran tomar en vista de lo dispuesto por el Excmo. Sr. Juez Protector son : o ir a probar todos los años al Conservatorio su suficiencia en el curso correspondiente, o hacer la incorporación al final de la carrera, como dispone la referida R. O. de 7 de Noviembre de 1894. Si lo primero, el importe de las pensiones con los continuos viajes y estancias en Madrid para sufrir anualmente el examen de prueba de curso, no satisface el benéfico fin de la Obra Pía de Figueroa; si lo segundo, la situación de una pensionista, pobre, imposibilita a esta de para dedicarse a la carrera de su agrado, pues no se oculta al talento y perspicacia de V. E. que durante siete o nueve años la que carece de condiciones económicas para llenar las necesidades de la vida no puede en modo alguno satisfacer los nobles deseos de poseer un título que la coloque en condiciones de subvenir a aquellas. Pero hay más,

¹⁰⁰⁸ “Escuela de Música de Santiago (Coruña). 1900”, en el AGA, E. y C., leg. 6531 núm. 9. Documentos extractados.

Excmo. Sr. no son sólo consideraciones del orden económico sino que también del orden moral: las familias respectivas a que pertenecemos (caso de que se nos exigiese tener que cursar nuestros estudios en la Escuela Nacional) son numerosas y el importe de la pensión no llegaría ni con mucho para sostenerlas en una población en que la vida se hace cara, no quedaría más solución que la de enviar a la Corte jóvenes sin más amparo ni protección que la de la providencia.

V. E. comprenderá que hijas de familias colocadas en tan triste situación podrían ser víctimas de la desmoralización que por desgracia hoy en los grandes centros de población existen. En vista de los perjuicios que hemos reseñado, con el debido respeto que V. E. nos merece, y sin ánimo de pedir que varíe fundamentalmente el criterio de la citada R. O. de incorporación, nos permitimos señalar los medios que pueden obviar todas las dificultades que hemos presentado, sin perjuicio de acatar lo que en definitiva resuelva V. E., modificando la citada disposición en el sentido siguiente: que así como a los Colegios privados incorporados a los Institutos van a examinar Catedráticos de estos centros sin que los alumnos de aquellos tengan que concurrir a los Establecimientos de 2ª Enseñanza, así también esperamos de V. e. una disposición modificando la r. O. de incorporación en sentido parecido; ya ordenando la asistencia de un Profesor del Conservatorio, la delegación en el Rector de esta Universidad, ya esta misma delegación hecha a favor de un Profesor de la Escuela de Bellas Artes de La Coruña que asista a los exámenes que practiquen las alumnas de la Escuela de Música que patrocina y sostiene la Sociedad Económica de esta ciudad. De este modo la validez académica de los estudios de Música tendría un sello oficial y produciría para las exponentes beneficios incomparables, los cuales harían desaparecer los obstáculos que en la actualidad sirven de traba a sus elevadas y nobles aspiraciones; por todo lo expuesto

Suplicamos a V. E. acuda a nuestra pretensión pidiendo los oportunos informes al Juez Protector de la Fundación de Figueroa Excmo. Sr. D. Eugenio Montero Ríos y al Director de la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Santiago, seguras de que por tal resolución le viviremos agradecidas.

Es gracia que aspiran de la benevolencia de V. E.

Santiago 21 de octubre de 1900

Excmo Sr:

Cayetana García Barros Pena

Concepción Vázquez Coello

(Al margen el subsecretario pide, el 29 de octubre, informe al Director del Conservatorio. Éste contesta al margen del documento)

Excmo. Señor:

En cumplimiento del acuerdo anterior el que suscribe tiene el honor de manifestar a V. E. que la Escuela Nacional de Música y Declamación no puede delegar sus atribuciones artísticas, sino en personas de su seno, o en alguna cuyos conocimientos musicales le consten de una manera muy positiva.

Tampoco juzga viable la pretensión de que a tal distancia vaya un profesor a presidir los exámenes de unos pensionados que, ni aún, ostentan carácter alguno oficial; y en cuanto a la pretensión de que se modifiquen en un sentido favorable a sus intereses particulares las disposiciones vigentes, V. E. en su alto criterio e ilustración superior resolverá lo que estime conveniente.

Madrid 5 de noviembre de 1900

El Director

Ildfonso Jimeno de Lerma

.....
(Carta del Juez Protector, 13 de noviembre de 1900, a instancias de las alumnas pensionadas y de la Sociedad en la que informa favorablemente a las peticionarias y solicita que se acceda a sus pretensiones. Razona a favor teniendo en cuenta la calidad de la escuela y su acomodación con lo establecido en Madrid y también dice)

... la aprobación académica de tales estudios, a diferencia de otros que el Estado sostiene en sus Establecimientos, no otorga a los que lo obtienen ningún privilegio profesional, sin que tenga tal aprobación otro valor práctico más que una presunción de suficiencia.

(Al margen solicita el subsecretario, 19 de diciembre, informe al director del Conservatorio. También al margen éste responde)

Excmo. Sr.:

En cumplimiento del anterior acuerdo, tengo el honor de manifestar a V. E. que esta Escuela no ve inconveniente en que se pueda hacer la modificación de la R. O. de que se ocupaba la instancia de las pensionistas por la música,, en atención a las razones que en apoyo de la petición aduce el Protector...; más no juzga del mismo modo

con respecto a la condición de que examinadas las pensionistas por los profesores de la Escuela de Música de Santiago, puedan adquirir sus estudios, por la aprobación en tal examen, el carácter oficial que se solicita, sino únicamente el de la autoridad que les preste un acto de colectividad provincial, de mayor o menor renombre, aunque esté por otra parte, ajustado a los programas oficiales que rigen para la materia.

La única razón de aparente legalidad en que fundan sus deseos y pretensiones las solicitantes, es la de hallarse incorporada la Escuela de Música de Santiago a la oficial de Música y Declamación de Madrid; sin comprender que, aunque en igual caso se hallan las de Valencia, Sevilla, Cádiz, Málaga y todas las demás establecidas en diversas provincias, no por esto se les dispensa a sus alumnos de la reválida de estudios y exámenes que, ya anualmente, ya en terminación de carrera han de llevar a cabo, con su asistencia personal para ello, ante los jurados de la Escuela de Madrid; acto indispensable, si no se ha de renunciar del todo a una inspección que es única garantía de la enseñanza oficial del arte músico en España, y como, por otra parte, no se exige para ello examen anual, sino el de terminación de estudios, cae por su base el otro argumento atendible en que las interesadas apoyan su pretensión, que es el de los gastos que ocasionan los viajes para verificar diversos exámenes.

V. E., no obstante lo expuesto, resolverá en su superior criterio e ilustración lo que juzgue más justo y conveniente.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid 24 de diciembre de 1900

El Director

Ildefonso Jimeno de Lerma

5. REGENERACIÓN

INFORME DE BRETÓN PREVIO AL DECRETO DE 1905 (1905)¹⁰⁰⁹

Copia del informe del Consejo de Instrucción Pública

Al Consejo

Del examen sobre reconocimiento de validez oficial a los estudios que se cursan en la Escuela gratuita de Música de Córdoba resulta: que después del dictamen del Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación declarando ilusoria la incorporación a este Centro que en su principio se solicitó por la Comisión provincial de Córdoba, desde el momento que para reconocer la pretendida validez es necesario revalidar en dicho conservatorio los estudios, puesto que los Profesores que dirigen éstos o a cuyo cargo corren no son nombrado por el Estado, y del informe del Consejo de Instrucción Pública en el que se estima improcedente la incorporación por aquella y otras razones, si bien indica que podía fijarse un procedimiento que dando satisfacción a las obligaciones interventoras del Estado para todo cuerpo docente, cumpliese también con las obligaciones que las corporaciones que sostienen las Escuelas de que se trata. Semejante procedimiento –continúa el informe- pudiera establecer haciendo que al proveerse con profesores las enseñanzas de cada Escuela se señalasen tres turnos a semejanza de los que rigen actualmente para las Escuelas de Artes e Industrias. Estos tres turnos serían: el primero de libre elección para cuantos lo pretendieran; el segundo para profesores con cuatro o más años de enseñanza en las actuales Escuelas de Música conforme se ha hecho para los profesores interinos de las Escuelas de Comercio; y el tercer turno podrá destinarse a la oposición. Hasta aquí el informe después de lo cual el Sr. Ministro por R. O. de 18 de Febrero de 1904 desestimó la instancia no sin reconocer el mérito que contrae la Comisión provincial de Córdoba para con la enseñanza de la misma, digno de tenerse en cuenta para el día en que una disposición de carácter general legalice la situación de todos los centros docentes de la misma clase.

A consecuencia de este R. O. la citada comisión provincial de Córdoba elevó otra instancia en cinco de Diciembre del mismo año solicitando de nuevo la validez de los estudios cursado en su Escuela de Música prometiendo ajustarse a los Reglamentos y Programas que por el Conservatorio de Música y Declamación se formulen al efecto, y pidiendo se conceda por el Ministro la propiedad de sus plazas al Profesorado hoy existente en aquella Escuela provincial de Música, que reúna la antigüedad y

¹⁰⁰⁹ Se encuentra en AGA: E. C. Leg. 38776 “Carpetilla Escuela Provincial de Música 1917-1918”.

conocimientos necesarios a juicio de la Superioridad. La opinión del Negociado en este nuevo aspecto es: “que ha llegado el momento de dictar la disposición de carácter general a que se refiere la R. O. de 18 de febrero último, concediendo a las Diputaciones y Ayuntamientos la facultad de crear Escuelas elementales de Música, dotadas de recursos por cuenta de sus respectivos presupuestos y concediendo validez académica a sus estudios, siempre que se ajusten a las prescripciones dictadas por este Ministerio, pues no es justo que esfuerzos tan loables como los que la Comisión provincial de Córdoba, realiza en pro del arte Musical que tanto contribuye a la cultura de los pueblos, resulten estériles.

Es también equitativo –continúa- que la concesión se haga sobre la base de respetar los servicios prestados por los actuales profesores, dictando, claro es, las reglas a que este reconocimiento de derechos debe ajustarse. Y como el mejor sistema pedagógico es indudablemente aquel que procure la unidad de organización dentro de la unidad de enseñanzas, la disposición que se dicte, si así lo dispone la Superioridad debe armonizarse en lo posible con las que dictadas para Institutos, Escuelas de Comercio y de Artes e Industrias, tras lo cual propone venga el asunto al Consejo de Instrucción Pública.

Se ve pues que todos convienen: Ministro Consejo Negociado y Conservatorio, en lo digno de loa que es el deseo repetidas veces manifestado por la Diputación provincial de Córdoba. El ponente tiene además sobrados indicios para suponer y afirmar que hay otras Diputaciones y Centros en España que anhelan lo propio lo cual atendida la saludable y poderosa influencia del arte de la Música en la moral y las costumbres de los Pueblos y respondiendo estos ideales al hermoso fin de propagar la cultura e ilustración en las clases humildes acrecienta su importancia por modo extraordinario. Por todas estas razones y no habiendo nada legislado sobre el particular entiende la ponencia como el Negociado que es llegado el momento de dictar la disposición con carácter general a que se refiere la R. O. de 18 de Febrero de 1904. Pero ¿cuáles han de ser sus términos?

No cabe hoy la armonía con lo legislado respecto de Institutos, Escuelas de Comercio y de Artes Industriales como indica el Negociado por la notable diferencia que existe entre la dotación de estos Centros y la que por lo general sufragan las Diputaciones y demás corporaciones a los Profesores de sus Escuelas, Academias y Liceos de Música aproximándose más los sueldos que éstos disfrutaban no siempre con la debida regularidad a los que perciben los Maestros de Instrucción primaria que a los que

el Estado tiene asignados a los Profesores de Institutos y Escuelas especiales; y como no puede abrigarse la esperanza de que por el momento las Diputaciones Ayuntamientos y demás centros graven sus presupuestos hasta el punto de igualar la dotación de sus Profesores de Música a la que el Estado tiene establecida para Institutos y el Conservatorio mismo de Música y Declamación, ni tampoco deben ni pueden aspirar a abarcar en sus Escuelas Musicales el completo de la enseñanza que se da en dicho Conservatorio, impónese una legislación particular y especialísima y hasta nos atreveríamos a decir accidental.

Estudiando el Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación se observa que en este Instituto se haya dividida la enseñanza en elemental y superior sólo en las asignaturas de Piano y Violín terminando el primer grado en el cuarto año, si bien en lo referente a la enseñanza de piano se aplicado (sic) en uno más o sea hasta el quinto. El legislador tuvo sin duda en cuenta que los citados instrumentos son los más extendidos y propagados, por lo cual no estableció análogas diferencias en otras asignaturas que quizá haga en su día necesaria la difusión y progreso del divino arte en España. Habida pues cuenta de esta circunstancia, podría reconocerse la validez de los estudios de grado elemental de los citados instrumentos en las Escuelas provinciales, sobreentendiéndose la aprobación del Solfeo, asignatura previa para acometer el aprendizaje de todo instrumento músico, después de que los Profesores de las diversas Academias, Liceos o Escuelas provinciales hubieran sido nombrados por el Estado con la obligación precisa de atenerse a los programas del Conservatorio de Música y Declamación.

Sobre el modo de nombrar este Profesorado hay que confesar que en los primeros momentos no sería, no podría ser todo lo formal que debería requerirse hayándose constituidas buen número de Escuelas unas modernas, antiguas otras, hasta alguna como la de Nobles y Bellas Artes de San Eloy en Salamanca por ejemplo con su personal más o menos idóneo, más o menos exiguo; pero es evidente también que si no se principia nunca excusado es decir que nunca se acabará, ni se normalizará lo que por todos es considerado conveniente y que si en los comienzos se exige pata la provisión de estas clases, dotadas algunas con menos quizás de 500 Ptas anuales la solemnidad y requisitos que para cátedras de 2 o 3000 Ptas más las ventajas que la ley del Estado concede a los que dependen de él jamás lograremos llegar a los que se pretende.

El anterior informe de este Consejo establecía tres medios como procedimiento para constituir ese Profesorado; uno por libre elección otro por antigüedad estimada en cuatro o más años de enseñanza y el último por oposición; pues bien, atendidas todas las razones expuestas y no dejándolo para más tarde podría el Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes crear un cuerpo especial de Profesores de Música principiando por la Escuela provincial de Música de Córdoba nombrando a los que aquella Diputación, asesorada por el Director de la Escuela, propusiera con el carácter de interinos o encargados de las clases respectivas que en la actualidad regentan y según fuesen vacando proveerlas por concurso libre previo informe del Consejo de Instrucción pública imponiendo los programas del Conservatorio de Música y Declamación y reconociendo en fin la validez de la enseñanza de Solfeo en su totalidad y las de Piano y Violín en su grado elemental. Establecidas estas bases, si el resultado era como se desea podría encomendarse al Claustro del Conservatorio que formulase unos programas elementales de otras asignaturas que sometería así mismo a la aprobación del Consejo de Instrucción Pública teniendo presente el objeto que se persigue y la extensión que se aspira a dar en España al arte de la Música. De este nuevo orden de cosas no podrán resultar a la larga sino muchos bienes. Estimularíase poderosamente la afición lo mismo entre Profesores que alumnos, avivaríase el celo e interés en las Corporaciones provinciales y hallarían decoroso medio de vida los muchos laureados del Conservatorio que hoy después de obtener la recompensa debida a su estudio y méritos no encuentran los más en la enseñanza del Piano sobre todo que es la más difundida, sitio lugar ni ocasión en que aprovechar ni sacar partido de lo que en el Conservatorio aprendieron sería para éstos benéfica válvula de expansión al par que irradiarían por toda la península la cultura y el buen gusto que deben reinar en el único centro oficial de España.

Respecto de la parte administrativa, el Sr. Ministro con sus medios y superior criterio sabrá imponer a las corporaciones que soliciten igual gracia que la Diputación de Córdoba las condiciones necesarias para garantizar la formalidad en el cumplimiento de los deberes que contraigan con el Profesorado, no juzgando ocioso indicar la conveniencia de establecer un mínimum de sueldos decoroso, en bien de la moralidad y en honor de los que ejercen el alto magisterio de la enseñanza.

El Consejo con su superior criterio determinará lo mejor. T. Bretón. –Madrid 24 de Febrero de 1905. Aprobado por el Consejo en sesión de 2 de Marzo de 1905.-
Betegon

EL DECRETO DE 1905 EN EL CLAUSTRO DEL CONSERVATORIO DE MADRID (1905)¹⁰¹⁰

Acta del 20 de junio de 1905

(...)El Señor Comisario Regio manifiesta que la reunión ha sido convocada a ruego de algunos Señores Profesores con el objeto dar cuenta al Claustro del Real Decreto publicado en la Gaceta del día diecisiete del actual autorizando a las Corporaciones provinciales y municipales para establecer Escuelas elementales de Música con validez académica de sus estudios, como incorporadas al Conservatorio de Madrid, mediante los requisitos que en el mismo se expresan, y al efecto, como antecedentes del decreto, da lectura del informe que el propio Señor Comisario como Consejero de Instrucción pública, emitió en el expediente promovido por la Diputación provincial de Córdoba solicitando la expresada autorización conforme a cuyo dictamen se ha dictado el mencionado Real decreto del que así mismo y a continuación se da lectura por el que suscribe.

Terminada esta lectura el Señor Comisario dice que considera de trascendental importancia el Real decreto por cuanto ha de favorecer el desarrollo de la cultura musical en España, realzando la del Conservatorio con la gran intervención que a este Centro se concede en todo lo necesario para la creación de tales Escuelas, y que siendo por tanto digna de aplauso y de agradecer por parte del Conservatorio dicha resolución del Señor Ministro procede que una Comisión de Profesores vaya a darle las gracias en nombre del Claustro.

Manifiesta que habiendo de dictarse un reglamento para la implantación de dicho Real decreto entiende que sería conveniente nombrar una Comisión del Claustro para que estudiase y redactase el proyecto que podría facilitarse al Señor Ministro, ofreciéndose para el caso de que luego sea consultado al Consejo de Instrucción pública, según es preceptivo, interponer como Consejero ante ese alto Cuerpo, toda su influencia y la representación oficial de su cargo de Comisario Regio apoyada con la autorizada opinión del Claustro, para que se aprueba conforme éste lo crea acertado para dejar a salvo los intereses del Arte y los del Conservatorio.

¹⁰¹⁰ Extracto del acta de 20 de julio de 1905, *Libro de Actas del Claustro de Profesores (Conservatorio de Madrid)*, libro 4º, año 1901 a 1910, en el archivo de RCSMM.

El Señor Fernández Valderrama dice que se adhiere en un todo a las manifestaciones que acaba de hacer el Señor Comisario y abundando en su parecer de que es conveniente que el Claustro redacte el proyecto de reglamentos para dichas Escuelas elementales, creyéndolo además urgente por la proximidad de las vacaciones escolares, con el fin de que pudiera estar publicado antes de principiar el curso próximo, ha redactado unas bases que desea someter a la consideración del Claustro, y al efecto da de ellas lectura seguidamente.

El Señor Jiménez Delgado dice que ha oído con gran satisfacción la lectura del dictamen del Señor Comisario Regio y las del Real decreto, el cual en su opinión atribuye grandes facultades y da altísima importancia al Conservatorio, por lo que creyendo interpretar los sentimientos del Claustro propone un voto de gracias para el Señor Comisario Regio a cuyas inspiraciones se deberá la creación de las Escuelas elementales de Música, y en segundo término recomienda que si se nombra la Comisión para redactar el proyecto de reglamento se tenga presente la conveniencia de que dichas Escuelas queden sometidas a la alta inspección del Conservatorio, a fin de evitar el peligro de que resulten deficiencias en las enseñanzas que deberán acomodarse en absoluto a los programas oficiales del Conservatorio, siendo oportuno ahora establecer el ejercicio de reválida de los estudios al final de la Carrera.

El Señor Comisario da las gracias al Señor Jiménez Delgado y contesta al Señor Fernández Valderrama diciendo que en principio se halla conforme con las ideas que ha expuesto para la redacción del reglamento, pero que ni es tan urgente ni es posible, como propone, formularlo en ocho días, por requerir un meditado estudio que podría hacer la Comisión durante las vacaciones de verano.

El Señor Serrano dice que no conocía el Real decreto pero que por la impresión que le ha causado su lectura no lo considera tan ventajoso para el Conservatorio, cuya importancia habrá de disminuir desde el momento en que se creen otros Establecimientos en los que se den sus enseñanzas y que proceder a redactar el reglamento, sobre ser una oficiosidad, toda vez que nadie se lo ha encomendado al Claustro ni es de su incumbencia, puede parecer un atrevimiento suyo el elevarlo al Ministerio que es en suma a quien corresponde dictarlo.

El Señor Arín dice que no considera tampoco urgente ocuparse del reglamento, debiéndose estudiar el asunto durante el verano por todos y cada uno de los Profesores para luego en el mes de Septiembre cuando se reúna el Claustro someterlo a discusión y poder tomar acuerdos.

Preguntado el Claustro si se decide por el nombramiento de la Comisión con el encargo de formular inmediatamente el reglamento o si se aplaza su estudio para después de las vacaciones de verano se acuerda proceder de conformidad a lo indicado por el Señor Arín.

Asimismo se acuerda que una Comisión compuesta por los Señores Font, Tragó, Arín, Blasco y Fernández Valderrama vaya a dar las gracias al Excmo. Señor Don Carlos María Cortezo, como Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y como particular, por haber publicado el tantas veces repetido Real decreto.(...)

PRIMEROS EXPEDIENTES RECHAZADOS SOLICITANDO LA VALIDEZ DE ESTUDIOS (1906)¹⁰¹¹

Acta del día 14 de abril de 1906

(...) Se da cuenta de los expediente promovidos por la Excma. Diputación provincial de Córdoba, el Presidente de la Sociedad filarmónica de Málaga y el Director de la Sociedad filarmónica de Sevilla, solicitando la incorporación y validez de los estudios que se cursan en las respectivas Escuelas de música de dichas capitales, conforme al Real Decreto de diez y seis de Junio de mil novecientos cinco, y seguidamente se da lectura de los dictámenes relativos a dichos expedientes, evacuados por la ponencia nombrada al efecto por el Claustro en la sesión anterior, cuyo texto es como sigue:

Expediente de la Escuela de música de Córdoba:

Dictamen:

Ilmo. Señor Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación

La ponencia propuesta de V.I. designada por el Claustro de Profesores del Conservatorio para emitir dictamen en el expediente incoado por la Escuela provincial de música de Córdoba en solicitud de que le sea reconocida validez oficial a sus enseñanzas mediante la incorporación de las mismas a este Conservatorio y con arreglo a lo dispuesto en el Real Decreto de 16 de junio último; en cumplimiento de la honrosa misión a ella encomendada tiene el honor de manifestar a V.I.:

1º. Del cuadro de asignaturas y profesores que figura en el expediente, resulta que las de Piano, Solfeo y Violín están desempeñadas respectivamente por doña Eugenia Garriga Müller, don Rafael Vidaurreta Pérez y don Ángel Villoslada Torres. De las de Solfeo y Piano es auxiliar don Carlos López de Rozas.

2º. En el extracto de los expedientes personales consta que la señora Garriga obtuvo el segundo premio de Canto en la Escuela Nacional de Madrid y el primero de piano en el Conservatorio de Ginebra; el señor Vidaurreta cursó el Solfeo en la Escuela Nacional donde obtuvo el segundo premio de Flauta; el señor Villoslada cursó el Solfeo y cinco años de Violín en el mismo centro docente y que el señor López de Rozas es Profesor, mediante oposición, de la Escuela Normal de Maestros de Córdoba.

¹⁰¹¹ Tomados del acta de 14 de abril de 1906, *Libro de Actas del Claustro de Profesores (Conservatorio de Madrid)*, libro 4º, año 1901 a 1910, en el archivo del RCSMM.

3º. El Real Decreto de 16 de Junio de este año en el apartado número dos de su artículo segundo determina que todos los Profesores encargados en las Escuelas Provinciales de las asignaturas de Solfeo así como los de la de Piano y Violín, en su parte elemental, tanto los numerarios como los auxiliares, tengan aprobados en el Conservatorio de Música y Declamación todos los estudios que comprenda su especialidad o hayan demostrado su capacidad en oposición especial o por los premios obtenidos en los Concursos del Conservatorio Nacional o en otros de autoridad universalmente reconocida.

Estas condiciones, expresas y terminantes, que por el transcrito artículo del Real Decreto se exigen a todos los Profesores encargados de las asignaturas de Solfeo, Piano y Violín y que a juicio de la Comisión que suscribe, debieran hacerse extensivas a los de todas las demás enseñanzas; sólo concurren en los Señores Vidaurreta y López de Rozas, puesto que el Conservatorio de Ginebra, donde la Señora Garriga consiguió el Primer Premio de Piano, no ha llegado a la categoría de autoridad universalmente reconocida y el señor Villoslada no ha cursado sino cinco años, de los siete que comprendía, en su época, la enseñanza de Violín en la Escuela Nacional.

En vista de los antecedente expuestos y dejando consignado que el respeto que a la Comisión inspiran los merecimientos artísticos de todos y cada uno de los Señores Profesores de la Escuela de Córdoba, excluye, en absoluto, cuanto pudiera afectar al prestigio de tan distinguidos maestros; esta ponencia estima, y así tiene el honor de proponerlo al Claustro, que no procede conceder al citado centro la incorporación oficial que solicita, por no hallarse dentro de las prescripciones legales.

Dios guarde a usted muchos años. Madrid 29 de Diciembre de 1905.

El Presidente: Emilio Serrano

Vocal: José María Fernández de Valderrama

Vocal: Pedro Fontanilla

Vocal: Antonio Fernández Bordas

El Secretario: Javier Jiménez Delgado

Expediente de la Escuela de música de Málaga:

Dictamen:

Ilmo. Señor Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación

Recibida para su informe una instancia en la que el Real Conservatorio de Música “María Cristina” patrocinado por la Sociedad Filarmónica de Málaga, solicita

acogerse a los beneficios que a las Escuelas de música provinciales concede el Real Decreto de 16 de Junio último; esta Comisión tiene el honor de hacer presente a V.I. que si bien el Estado tiene el deber de estimular y favorecer la iniciativa particular en cuanto a la cultura general se refiere, el conceder validez académica a las enseñanzas no puede renunciar al derecho de exigir condiciones que garanticen su sostenimiento así como la capacidad legal de los encargados de difundirlas.

A este fin responde el Real Decreto precitado en el que se detallan las circunstancias previas que han de reunir la Escuelas para obtener los beneficios que igualmente expresa.

Procede por lo tanto que el Real Conservatorio de Música “María Cristina” de Málaga, se organice en la forma que el Real Decreto previene.

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 28 de Febrero de 1906.

El Presidente: Emilio Serrano

Vocal: José María Fernández de Valderrama

Vocal: Pedro Fontanilla

Vocal: Antonio Fernández Bordas

El Secretario: Javier Jiménez Delgado

Expediente de la Escuela de Música de Sevilla:

Dictamen:

Ilmo. Señor Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación

En cumplimiento de lo ordenado por V.I. en su oficio remitiendo el expediente del Conservatorio de Música de Sevilla para que se dictaminase acerca del mismo, a los efectos del Real Decreto de 16 de Junio último; esta ponencia tiene el honor de manifestar a V. I.:

Que en el extracto de los expedientes de los señores Profesores se echa de ver desde luego que si bien a los señores Don Vicente Ripollés, don Bernardo Salas y don Luis Mariani, Maestro de Capilla y Organistas, todos en virtud de oposición, de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla; interpretando ampliamente el art. 2º. del R.D. podrán considerárseles, por extensión, con la actitud que el citado artículo exige; no sucede lo mismo respecto de todos los demás Profesores.

Estos señores ingresaron por oposición, mas no conociendo la ponencia los programas de los ejercicios, la forma de verificarlos, ni los tribunales que los

presidieron, no puede juzgar de la aptitud demostrada ni del grado de capacidad que pudieron otorgar aquellas oposiciones.

La subvención de veinte mil pesetas que en la instancia se dice haber concedido el Ayuntamiento de Sevilla a su Conservatorio, es sencillamente una fantasía del autor de dicha instancia.

El Cabildo municipal ha consignado en su presupuesto de gastos para el actual ejercicio veinte mil quinientas treinta pesetas que abonará al Conservatorio, siempre que éste consigne previamente, en las arcas municipales la cantidad de veinte mil pesetas del producto de los derechos de matrícula, exámenes, etc..

No puede alegarse que caso de insolvencia por parte del Conservatorio, si las inscripciones de matrícula no llegasen a esa cifra o por otra causa cualquiera, el erario concejil garantiza el pago al profesorado puesto que en la base cuarta del dictamen de la comisión de Hacienda (dictamen aprobado después por el Ayuntamiento) se dice a la letra: “El pago al profesorado se hará por trimestres y en el mismo día que el Conservatorio haga entrega del producto de las matrículas al Ayuntamiento, canjeándose el cargareme por los libramientos que sean de la misma cantidad”.

La subvención, real y efectiva, que el Concejo concede al Conservatorio queda reducida a la suma de quinientas treinta pesetas. Para esto acepta diez plazas de alumnos gratuitos e impone la condición de que dicha cantidad no sea entregada hasta el mes de Junio, después de verificados los exámenes.

Resultado de todo esto es que aparece cumplida la letra de lo que preceptúa e apartado tercero del artículo segundo del Real decreto sobre validez académica de las enseñanzas de provincias; pero como el espíritu del mismo es que la retribución de los Profesores esté asegurada por las Corporaciones populares y no a merced de una base tan movediza como forzosamente ha de serlo los ingresos por inscripciones de matrícula y derechos de examen, esta ponencia estima no procede proponer la incorporación de las enseñanzas del Conservatorio de Música de Sevilla.

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 13 de abril de 1906.

El Presidente: Emilio Serrano

Vocal: José María Fernández de Valderrama

Vocal: Pedro Fontanilla

Vocal: Antonio Fernández Bordas

El Secretario: Javier Jiménez Delgado

Terminada la lectura de los tres dictámenes, usa de la palabra el Señor Fernández Valderrama y dice: que si bien ha suscrito los tres dictámenes como individuo de la ponencia, estando conforme con su contenido, por su parte entiende que antes de ser sometidos a la discusión y aprobación del Claustro debiera acordarse significar al Ministerio la necesidad y conveniencia de reglamentar bien esta clase de incorporaciones, dictando las disposiciones a que se alude en el artículo cuarto del Real Decreto de diez y seis de Junio de mil novecientos cinco, para la más acertada aplicación del mismo.

El Señor Serrano dice; que habiéndose tenido en cuenta por la ponencia para emitir sus informes las disposiciones legales vigentes en la materia, cumple solo al Claustro el deber de discutir y dar su dictamen acerca de cada uno de dichos expedientes y una vez aprobado según lo acuerde el Claustro elevarlo a la Superioridad en cumplimiento de sus órdenes en que así lo previene.

El Señor Fontanilla explica detalladamente cada uno de los expedientes y abundando en las mismas razones del Señor Serrano proponen que se aprueben por el Claustro los dictámenes tal como han sido estudiados por la ponencia.

El Señor Comisario interviene manifestando su parecer conforme con lo expuesto por el Señor Fernández Valderrama en cuanto a que sería conveniente la publicación de un reglamento para la aplicación del citado Real Decreto sobre creación e incorporación de Escuelas de Música en provincias, lo que pudiera pedirse por el Claustro al Ministerio en una moción por separado acompañada del anteproyecto de dicho reglamento que pudiera estudiar y formular el Conservatorio, según ya se discutió en otra sesión, quedando entonces aplazado el tomar acuerdos sobre el particular.

Los Señores Serrano y Fontanilla rectifican insistiendo en que por ahora sólo se discute si se aprueban o no los dictámenes de la ponencia y que en tal sentido debe consultarse la voluntad del Claustro.

Hecha por el Señor Comisario la pregunta al Claustro de si se aprueban los dictámenes, por unanimidad, quedan aprobados.(...)

EXPEDIENTE DE VALIDEZ DE ESTUDIO PARA SEVILLA (1908)¹⁰¹²

Acta del día 18 de febrero de 1908

(...) Acto continuo se da nuevamente lectura del dictamen emitido por la Comisión nombrada para el estudio del expediente incoado por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla sobre incorporación a este Conservatorio del Conservatorio de Música que se proyecta establecer en dicha capital, al amparo del Real decreto de diez y seis de Junio de mil novecientos cinco, el cual quedó sobre la mesa en la sesión anterior para estudio del Claustro, y que copiado a la letra es como sigue:

“Ilmo. Señor:

Recibido de V.I. el expediente incoado por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla en el que solicita sea declarado oficial un Conservatorio que allí se proyecta, mediante la incorporación de sus enseñanzas al de Música y Declamación de esta Corte y con arreglo a lo que preceptúa el Real decreto de 16 de Junio de 1905; examinado el referido expediente por la Comisión que tiene el honor de dirigirse a V.I. resulta: que en la certificación expedida por el Secretario accidental del Cabildo de referencia se justifican las condiciones de probada competencia del personal docente patrocinado por el Ayuntamiento según preceptúa el Real decreto mencionado, pero no así la justificación de los sueldos del Profesorado y en consecuencia, estima este Conservatorio que no debe acceder a la petición del referido Ayuntamiento sino acreditando previamente ante el Ministerio el acuerdo de consignar en sus presupuestos de gastos los sueldos legales.

El espíritu de compañerismo y el amor filial (puesto que todos los Profesores que figuran en tal certificación se han educado en este Conservatorio y en él han obtenido los brillantes premios que ostentan) obligan a este Claustro a emitir este dictamen; pues que la forma con que el Ayuntamiento de Sevilla trata de pagar los gastos de este Conservatorio son inseguros y movedizos y no pueden admitirse en buena lógica.

En lo que a Sevilla atañe, este Conservatorio se permite recordar al Ministerio que existe una Real orden de 19 de Febrero de 1887 autorizando a su Escuela de Bellas Artes (hoy se denomina Escuela Superior de Artes e Industrias) para que se cursen en ella los estudios de Música, y aquel pensamiento confirmado y ampliado por el Real decreto de 16 de Junio de 1905 que nos ocupa conspiran de consuno al anhelado fin del

¹⁰¹² Tomados del acta de 18 de febrero de 1908, *Libro de Actas del Claustro de Profesores (Conservatorio de Madrid)*, libro 4º, año 1901 a 1910, en el archivo del RCSMM.

Ayuntamiento; también se permite este Conservatorio hacer notar a la Superioridad que el reglamento que aparece en tal expediente lo cree insuficiente aunque en esta materia confía en que se cumpla el artículo 4º. de dicho Real decreto que aún permanece incumplido pues dispone que –por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se dictarán las disposiciones necesarias para el cumplimiento del presente Decreto- y el Excmo. Señor Ministro que lo refrendó prometió, al efecto, a una Comisión de este Claustro que tal artículo implicaba un reglamento ad hoc en el cual se explicasen, ampliases y hasta se corrigiesen las vaguedades y deficiencias que tal Comisión le hizo notar, prometiendo que cuando llegase el caso, pediría al Conservatorio su opinión sobre tal asunto.

Multitud de observaciones ocurren a este Claustro sobre esta materia pero las suprime para evitar prolijidad y por entender que tendrán su natural explicación en el cumplimiento del citado artículo 4º. y mientras tal artículo no se cumpla por el Ministerio no es posible un informe completo y acabado; sin embargo no puede prescindir el Conservatorio de hacer notar lo siguiente que lo cree de capitalísima importancia: en el preámbulo del Real decreto y en su articulado aparecen las palabras asimilación e incorporación; ambas tienen sentidos antitéticos y perfectamente definidos en las disposiciones ministeriales presentes y pasadas, y el Conservatorio de Madrid cree no están deslindadas con la conveniente claridad para poder formar juicio acabado de tal asunto. Por lo expuesto, los Profesores que forman esta ponencia ruegan al Claustro se sirva declarar que aceptan el personal docente que propone el Ayuntamiento de Sevilla por reunir las condiciones que preceptúa el Real decreto de 16 de Junio de 1905, pero que no acepta la justificación de los sueldos del Profesorado en la forma que se presentan, y por tanto que no procede la apertura de tal centro mientras no acredite previamente ante el Ministerio el acuerdo de consignar en sus presupuesto de gastos los sueldos legales, rogando al mismo tiempo al Sr. Ministro dé las órdenes oportunas para el cumplimiento de dicho artículo 4º .

Dios guarde a V.I. muchos años. Madrid 10 de diciembre de 1906.

Emilio Serrano. Pedro Fontanilla. Javier Jiménez Delgado. Antonio Fernández Bordas.
Vocal: José María Fernández de Valderrama.”

Terminada la lectura el Señor Comisario Regio declaró abierta la discusión sobre el expresado dictamen y no habiendo ningún Señor Profesor que quisiera usar de la palabra preguntó si se aprobaba el dictamen y sin discusión fue aprobado. (...)

INFORME SOBRE VALIDEZ DE ESTUDIOS SUPERIORES EN VALENCIA (1916)¹⁰¹³

Acta del día 3 de febrero de 1916

(...) Acto continuo se da lectura por el que suscribe del informe presentado Claustro de Profesores por la ponencia encargada de dictaminar sobre la pretensión del Profesorado del Conservatorio de Valencia que pide al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes la validez académica de los estudios superiores que se cursan en aquel Centro de enseñanza. El dictamen es aprobado por unanimidad acordándose elevarlo a la Superioridad. Dice así:

“Al estudiar la comisión por este Claustro designada, la instancia de los señores Profesores del Conservatorio de Valencia en que solicitan que los alumnos del mismo puedan cursar en dicho Centro el grado superior de sus enseñanzas, así como al presente verifican el estudio elemental de las mismas y que a estos estudios les sea concedida validez académica; como quiera que esta validez que dichos señores profesores mencionan, los alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación no obtienen de ella otra cosa que el prestigio moral que le imprime la autoridad técnica y el prestigio artístico de esta entidad, pues en la práctica, no obtienen los beneficios positivos que el Estado reconoce a aquellos que por haber adquirido un título académico están capacitados para aspirar a las Cátedras, destinos técnicos, etc. que en Universidades, Institutos y Escuelas de las diferentes disciplinas constituyen la enseñanza oficial; esta comisión ha determinado proponer al Claustro, para que a subes pueda someterlo a la Superioridad, si es que así lo acuerda, lo siguiente:

Para estimular los estudios artísticos que verifican los alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación, único Centro oficial de España, donde se cursan exclusivamente todos los referentes a la música y para que la acción tutelar del Estado alcance en forma positiva a aquellos alumnos en paridad de circunstancias a la que hoy disfrutan los que habiendo cursado sus estudios en las Universidades y demás Escuelas oficiales obtienen un título académico o profesional, todas las vacantes que resulten en lo sucesivo en las Catedrales, Colegiatas y Basílicas de Maestros de Capilla, Organistas y Cantores; en las Bandas del Ejército y Municipales de Directores y músicos de primera; en las Normales y Escuelas de diferentes denominaciones de

¹⁰¹³ Tomados del acta de 3 de febrero de 1916, *Libro de Actas del Claustro de Profesores (Conservatorio de Madrid)*, libro 5º, año 1911 a 1921, p. 115-117, en el archivo del RCSMM.

Profesores de Música, así como en las orquestas o cualquiera otra entidad sostenida o subvencionada por el Estado, Diputaciones provinciales y Municipios, se proveerán en la forma que las disposiciones vigentes señalen por oposición, concurso de méritos, etc.; pero ha de ser circunstancia indispensable que todos los aspirantes presenten el Título o certificado que acredite haber revalidado sus estudios musicales (en relación con el objeto de la vacante que se trate de proveer) en el Real Conservatorio de Música y Declamación.

Este Título o certificado deberá ser:

Para los Maestros de Capilla y Músicos Mayores: el de Maestro Compositor.- Para los organistas el de todos los que comprende la asignatura de órgano y tres cursos de la de Composición. Para los Cantores de Catedral los de la asignatura de Canto y el Canto Litúrgico que se estudian en la de Órgano. Para los Directores de Bandas Civiles los que comprende el programa de Armonía. Para los músicos de primera de las Bandas Militares y Civiles todos los del instrumento objeto de la oposición, lo mismo que para los profesores de orquesta y para los de las Normales los estudios que comprende la enseñanza de Piano en su grado elemental y los de Armonía en toda su extensión.

A este objeto, debe solicitarse de la Superioridad la reforma de lo concordado con la Santa Sede en lo que se refiere a que los Maestros de Capilla, Organistas y Cantores de las Catedrales, Colegiatas, etc. hayan de ser precisamente Sacerdotes por la grave dificultad que en la práctica se ofrece de que en un mismo individuo concurren aptitudes tan distintas como el genio artístico y el espíritu de la gracia divina.

En el caso de que el respetable Claustro, estimase que las consideraciones apuntadas en este modesto trabajo merecían ser tomadas en consideración para ser elevadas a los altos poderes del Estado, la petición de los señores profesores del Conservatorio de Valencia quedaba subordinada, por este solo hecho, a la resolución de la Superioridad puesto que si se concedía lo solicitado por este Claustro, es decir: la validez académica, en la práctica, para los estudios revalidados en el Real Conservatorio de Música y Declamación y los alumnos que estudiasen en Valencia, tendrían que revalidar en Madrid los alumnos allí cursados, de hecho, estos alumnos obtendrían las mismas ventajas que los de nuestro Centro.

Entre tanto, mientras para los discípulos de nuestro Conservatorio la validez académica esté limitada al prestigio y autoridad moral que el mismo les presta, este Claustro ha de contraerse a recabar para sus alumnos las preminencias concedidas a las demás carreras.”(...)

6. DICTADURA Y REPÚBLICA

Intereses de la música española.

El Gobierno provisional de la República tiene el propósito, que mediatamente va cumpliendo, de renovar y revitalizar la actividad española en aquellas porciones, no pocas, que las más viejas prácticas, menosprecios e incomprensión la tenían anquilosada, casi muerta. Para la música sinfónica ha habido siempre un desdén y olvidos suicidas. Llegado el momento de subsanar pretéritos errores, para activar su eficacia y desarrollo, nos parecía justo y conveniente que se pusieran al frente de los cargos oficiales, que por su misión deben contribuir a estructurar las actividades pedagógicas musicales y, en general, toda la vida de ella, a los espíritus que por su labor y posición social en el mundo representan los más altos valores líricos y también por su madurez de pensamiento y capacidad mental, por su cultura, son aptos para infundir nuevos bríos y sangre nueva en las instituciones oficiales, a las que no sabemos por qué ley fatal les acompaña de antaño, un gesto caduco, que vive en pugna manifiesta o explícita con toda ansia juvenil y renovadora.

¿Cómo hasta ahora no se ha recurrido, por ejemplo, a dos músicos que han dado y siguen dando, vigías en su puesto de avanzada, claras muestras de su capacidad y madurez? Los nombres de Manuel de Falla y de Óscar Esplá se nos aparecen, entre otros, como los más significativos y convincentes. Ninguno de ellos ha actuado oficialmente en la vida musical española; sus energías organizadoras permanecen inéditas, pero su actuación en la producción musical contemporánea es de tal modo significativa e importante, que nos autoriza a pedir para ellos un sitio desde donde puedan ayudar a la estructuración del nuevo estado social de la música.

Otros muchos compositores y músicos de significación acuden a nuestra memoria, pero casi todos disponen de órganos públicos adecuados para los fines coadyuvantes a la función social directora: orquestas, cátedras, tribuna crítica diaria...

Cuide el Gobierno de la República de que los nuevos hombres que hayan de informar la vida espiritual de España representen la máxima garantía de probidad e inteligencia. De ellos dependerá el porvenir de la República española. Todos tenemos la obligación moral inexcusable de ayudar en la medida que podamos la labor de los que, llenos de buena voluntad e inteligencia, rigen nuestros destinos actuales. Hágalo cada

¹⁰¹⁴ “Intereses de la música española”, *El Sol*, 7 de mayo de 1931.

uno dentro de la esfera propia de sus actividades. Como parte integrante de este gran negociado de la música patria, y respondiendo a un anhelo, en el que nos acompaña el deseo explícito de toda la juventud, hacemos con todo respeto y afecto esta llamada.

Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa G. Ascot, Juan José Mantecón.

La Gran Duda Pedagógica. Un ensayo curioso en Italia.

Dentro de poco se planteará la Gran Duda Pedagógica (escribámoslo con iniciales mayúsculas para dar más solemnidad al vaticinio). Se preguntará si una de las causas de la actual superproducción y de la calidad inferior de lo superproducido, si la universal crisis del trabajo y la progresiva abstención del consumidor no consiste en la dirección equivocada que se ha dado a la enseñanza orientada en un sentido de exclusividad técnica, de inmediata eficiencia para producir, sin haber enseñado de paso a consumir en progresión equivalente. No sé hasta que punto esto puede ser cierto en múltiples órdenes de la actividad humana; pero a lo menos en el arte y desde luego en la música, es un hecho incontrovertible que toda la enseñanza del siglo XIX, por lo menos a partir de su segunda mitad, ha procurado exclusivamente la creación de productores, es decir, de técnicos ejecutantes y compositores mientras que ha desdeñado la producción de auditores, de “consumidores” de música, como Félix Arteta, el fundador de la Sociedad Filarmónica de Madrid, se titulaba a sí mismo y a sus consocios.

Las escuelas de música, preocupadas, o mejor dicho obsesionadas por la idea, tan siglo XIX, de la técnica, desdeñaban al “aficionado”. No creían interesante ocuparse de él. Lo miraban todo lo más como un amable parásito y relegaban su educación a las clases “de adorno” en los colegios. Más perspicaces, otros “aficionados” de buen sentido y seguro talento procuraban cultivar la afición, crear público, aumentar la capacidad de consumo. Así en España, varias personas, entre las que pongo en primer lugar a los fundadores de las Sociedades Filarmónicas, o en Inglaterra, donde la “musical appreciation” ha sido materia de abundantes escritos. Inglaterra es, probablemente, el país donde se ha llevado a cabo de un modo más tenaz, esa educación del auditor: no diría hasta que punto con éxito feliz, porque conozco mal su público.

En España y en otros muchos países, el sistema pedagógico de la técnica por la técnica, ha producido un resultado nefasto. Una superproducción agravada por el progresivo empeoramiento de la calidad, y, a pesar de los ensayos para educar al público por parte de fundadores de sociedades y de críticos de buena fe, un paulatino decrecimiento de aquél, hasta llegar a la actual crisis de auditores, mucho más grave que la crisis de trabajo. Mucho más grave para el arte porque, lo que éste necesita para

¹⁰¹⁵ SALAZAR, A. (1931): “La Gran Duda Pedagógica. Un ensayo curioso en Italia”, *El Sol*, 12 de octubre.

regenerarse es precisamente una limitación inmediata, un encauzamiento, una poda de todas las ramas estériles que perjudican al crecimiento normal. En una palabra: sobran músicos y faltan auditores.

Como no es fácil hacer que desaparezcan los músicos sin trabajo, es necesario, como fórmula de momento, intensificar la afición, a fin de que el empleo que se les procure no sea una carga estéril para el Estado y una rémora para el avance de la cultura. Mas aparte de las soluciones inmediatas de un problema pasajero como el de la crisis de trabajo, hay que atacar el mal por sus raíces. Primeramente, limitar la creación de nuevos “profesionales”, medianamente preparados, que producen un arte deleznable y que estorban a los profesionales de categoría. Segundo, aumentar la cultura y la afición del público de auditores.

Lo primero se consigue mediante regímenes de severidad en los estudios, intensificándolos, aumentando la extensión y la profundidad de las asignaturas, procediendo a una mayor rigidez en los exámenes y no concediendo patentes de profesional mas que después de ahondar en las enseñanzas y de reiterar las pruebas. Junto a ello es menester difundir la cultura musical en tanto como sea posible y por cuantos medios factibles haya, a fin de crear “consumidores”, mejor dicho, auditores inteligentes, lo cual sólo se consigue extendiendo la enseñanza elemental y media y aumentando las audiciones, cuyos programas han de estar integrados por cuanto música de alta categoría existe, hábilmente explicada y mezclada inteligentemente en los programas con las obras ya aceptadas por el auditorio.

Se sabe hasta qué punto los directores de Sociedades y organizadores de conciertos cambiaron su plan primitivo de educadores del auditorio para dedicarse a cazarlo, halagándole en sus gustos tan pronto se observó su tendencia a escapar de las salas de conciertos. Esta complacencia ha sido el complemento pernicioso del desdén al “aficionado”, característicos del espíritu profesoral, que sólo quería crear técnicos. El nuevo criterio consiste en invertir los términos. Pocos profesionales y buenos, Muchos aficionados lo más cultos posibles.

Si la Junta Nacional de Música logra llevar a cabo sus proyectos, merced a los créditos presupuestarios consiguientes, se habrá dado un gran paso si limita a la Escuela Superior de Música la facultad de expedir títulos profesionales, mientras que las Escuelas Nacionales extienden la cultura artística por toda la nación. Muchos intereses creados hay y cómodas privanzas contra las que las gentes independientes y de larga capacitación tendrán que luchar. Pero el interés general está en hacer vivir al Arte. Si el

Arte muere, ¿cómo van a vivir los artistas? Pero es menester que éstos se convenzan de que el Arte no se ha inventado para provecho y alimento suyo. Es una invención de la humanidad, y a la humanidad es a quien debe aprovechar en todo caso.

* * *

El problema fundamental de la pedagogía consiste en saber realmente “cómo se enseña”. Esto es, cómo el que ignora aprovecha mejor las enseñanzas que se le dan. En la lucha por aprender pronto, aunque sea mal, y poder ganarse en seguida sustento o gloria, mil pedagogos se han esforzado por encontrar piedras filosofales. Sobre todo en los Estados Unidos se han puesto en práctica procedimientos más o menos ingeniosos. Con ninguno de ellos se ha llegado a otra cosa sino a aumentar el número de profesionales mediocres. Cuando llegue el momento de las grandes soluciones, quizá habrá que pedir que se vuelva al viejo sistema de discipulado familiar, como en los tiempos que precedieron a la creación de las academias, en los cuales el discípulo era un pupilo del maestro, de quien aprendía no sólo el arte, sino que frecuentemente heredaba su puesto público. Cada maestro formaba un solo discípulo o muy pocos más; pero éstos, sólidamente preparados, “continuaban” además su tradición. El sistema de las “escolanías” sigue después, con el mismo resultado de afirmar una tradición y un concepto casi religioso del arte. Se hacía al músico y al hombre, y el arte se enriquecía con personalidades fuertes, aunque escasas en número, y si no se renovaba gran cosa en cada generación, se afianzaba cada vez más y ganaba en robustez y prestigio. Como todo organismo, un día llegaba en que comenzaba a decaer. Envejecía. Moría por fin. Comenzaba otra época. Pero cada “época” encerraba dentro de sí los más altos valores y las magnas producciones. La moda, la veleidad, la huida del auditorio no obligaba a cambiarse de traje a cada minuto ni a tener que salir a la plaza pública a pregonar los títeres a golpe de tambor y de trompeta.

Entre los nuevos ensayos pedagógicos que se están llevando a cabo, encuentro uno cuya eficacia desconozco, pero que interesa señalar por su espíritu antiprofesional. Consiste en elegir como maestro a un coetáneo de los discípulos, según la teoría que parece gozar de reputación entre los pedagogos de que un niño enseña mejor a otro niño que un viejo, porque le estimula, aviva su emulación, y porque sabe hablarle en un idioma que le es comprensible y cuya viveza le penetra más hondamente. Ese ensayo ha sido puesto en práctica en Italia, en la Academia Juvenil de Música de Roma. Un violinista de doce años, Willi Cornides von Kreinrach, ha sido nombrado profesor de la clase de violín a instigación de Mussolini. La revista norteamericana donde leo la

noticia, y de la que recorto el retrato del joven maestro, encomia el buen resultado del ensayo. Observémoslo a título de tal mientras pensamos seriamente en la proximidad de la Gran Duda Pedagógica.

OPINIONES DE SALAZAR II (1931)¹⁰¹⁶

El caso Vázquez Díaz.- Una consecuencia musical.

Se ha visto que los firmantes de sendas protestas contra el resultado de la oposición a cátedra de ropaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando pertenecen a dos clases distintas: una son los propios escolares, que, atentos a la marcha del mundo, se quejan de que se les aplique sistemas caducos y les dan enseñanzas insuficientes y de precaria vigencia. Los otros son artistas ya hechos, que saben, por propia experiencia, de qué modo hay que comenzar a estudiar y a procurarse un indispensable suplemento de cultura para salir del montón anónimo de artistas que la enseñanza oficial solamente consigue. El problema, pues, se enuncia claramente: la enseñanza oficial de las escuelas de arte es, por lo pronto, insuficiente, y si no es que, además, es mala, anticuada y contraproducente.

He hablado en plural de las escuelas de arte porque creo necesaria extender el pleito levantado en la Escuela de San Fernando a nuestras escuelas de música. En gran parte, la enseñanza que en éstas se suministra al alumno no es mala en sí; pero, a más de ser insuficiente, es inactual. Salvo las excepciones honrosas que todos sabemos, y que, precisamente, sólo a casos excepcionales se aplican, otros músicos en ciernes, como nuestros pintores en hierba, aprenden sistemas de arte que fueron buenos hace por lo menos medio siglo. Con ellos hicieron una música buena o pasable músicos de otra época, que tenían otra cosa que decir, y cuyo modo de expresarse es absolutamente incongruo con la necesidad de los artistas jóvenes. Tales procedimientos se vaciaron pronto de contenido, se convirtieron en simple rutina, y desde hace muchos años son sólo el repertorio de los artistas de jornal, de los antiartistas que practican un antiarte; es decir, un falso arte de repeticiones, calcos y vaciados.

Este pleito pedagógico es viejo ya también. Pero ¿qué puede esperarse de una escuela de arte cuyos profesores jamás practicaron ni tuvieron conocimiento del menor sistema pedagógico? En España, como se sabe, las escuelas especiales de arte acreditan con sus certificados de fin de curso el hecho material de que el alumno tenga cursada la asignatura con mayor o menor aprovechamiento. Pero, al final de la carrera, sus certificados no dicen más que eso. En modo alguno capacitan para la enseñanza de la asignatura. Y, entre nosotros, siempre se ha entendido por “profesor”, o sea como

¹⁰¹⁶ SALAZAR, A. (1931): “El caso Vázquez Díaz. Una consecuencia musical”, *El Sol*, 28 de noviembre.

“maestro”, mejor dicho como “catedrático”(ya que en rigor ni profesor ni maestro significa esto otro) presunto a todo el que tiene en su casa varios aprobados o varios sobresalientes. Si el Estado no lo reconoce en ciertos casos más que previa oposición, en cambio, los concursos dejan abierta la puerta, y, en tercer lugar, los nombramientos hechos por la libre voluntad de los ministros lo confirman.

En el estado actual de cosas no es posible proceder de otra manera. Depende todo de la buena o de la mala elección ministerial y de que la persona nombrada por elección del ministro sea en realidad competente o no. En tiempos de la Monarquía, los ministros, los jueces de oposición, los electores de concurso se equivocaban en el 90 por ciento de las veces. Se enseña mal porque no se sabe enseñar, o porque no se sabe la asignatura, o porque el profesor es un distinguido fiambre. Iba a decir cavernícola; pero ¿no se alegraría poco los alumnos de la Escuela de San Fernando de que sus profesores fueran quienes pintaron bisontes en la Cueva de Altamira! Y, del mismo modo, si el maestro de música fuera Joanequin (sic), Dufay o Després, no sería menuda la ventaja. Lo peor en arte es que lo viejo es de una vejez inmediata. Las momias no huelen mal. Lo que hiede son los cadáveres putrefactos: los procedimientos de escribir música a cincuenta años fecha.

Con motivo de lo ocurrido en la mencionada Escuela, un grupo de pintores jóvenes vino a verme. Les dije que traían equivocada la dirección, y que no era yo quien en este caso podía servirles. Pero mientras les encomendaba a la dirección exacta, su visita me sirvió sobremanera. Esos muchachos son pintores que no pertenecen a la Escuela ni a academia alguna determinada. Son gentes independientes que se nutren de revistas extranjeras y que van ávidamente a ver cuántas cosas nuevas se exponen en alguna parte. En música tienen compañeros de las mismas aulas: las calles y las plazas o el cuarto de trabajo casero. Son los músicos que buscan las partituras nuevas, las noticias acerca de lo que pasa en el mundo y de cómo se trabaja más allá de los Pirineos. Y en todo lo demás existe, igualmente, esa clase: es la clase de que Carlyle hablaba: los universitarios por la Universidad privada de una colección de libros.

Esos muchachos me respondieron: “Entonces, ¿usted cree que debemos resignarnos a que el Estado no nos proporcione los medios de instruirnos y de llegar a ser artistas? En las Facultades especiales, en Medicina, en Cirugía, las cátedras procuran dar a conocer los inventos del día. Las escuelas de pintura ignoran de Manet a Picasso. Las de música, desde Debussy a Strawinsky.” En primer lugar, yo los contesté que no creo mucho en la eficacia de la pedagogía artística del Estado; pero que, como el Estado

existe, es menester intervenir, cada cual a su manera, para mejorar aquéllas en dos sentidos: en sentido de que los beneficios se extiendan a un área cada vez mayor, pero, desde luego, en el sentido de elevación, de excelstitud, de continua marcha hacia los niveles que la Humanidad ha considerado superiores. “Pero –me respondieron ellos- ¿cómo se consigue eso si las instituciones pedagógicas actualmente establecidas cierran sus puertas a los artistas mejores y practican una selección a la inversa? ¿Cómo, si las revoluciones y cambios de Estado no llegan a afectar a los espíritus dormilones, apegados al pasado, de sensibilidades caducas, feroces defensores de sus intereses particulares, de sus derechos creados, irreductibles en sus ridículas vanidades y en sus egoísmos de menor cuantía?”

Esas preguntas me parecieron tener una contestación difícil. Pensaba en los ambientes en donde tengo algún acceso, y vi que también en ellos esos problemas se plantean en formas análogas. Mas, acordándome de algunas señales de vida dadas recientemente por el Conservatorio, al aspirar a la creación de nuevas cátedras superiores, a los proyectos de la Junta Nacional de Música y a los decretos cuya realización encomienda la “Gaceta” a esa Junta, me pareció que, a lo menos en música, cabe esperar algo de los actuales gobernantes y de las gentes de buena voluntad que integran ese organismo. Verdad es que los intereses creados son en este arte poderosos, y que la enemiga que levantan las más ruines pasiones tienen en él caracteres tempestuosos. El “sus Minervam”, el cerdo que reprocha a Minerva, tiene en el arte musical más rabiosas acritudes que en ninguna parte; pero ¿a quién puede sorprender, ni quien puede para mientes en eso? ¿Los gobernantes? ¿Las personas en quienes los hombres de gobierno han puesto su confianza para llevar a cabo esa empresa difícil? Ni éstos, ni aquéllos. En unos sería flaqueza de opinión; en los otros flaqueza de ánimo.

Qué pueden hacer los jóvenes pintores para conseguir que el Estado les suministre una enseñanza a tono con los tiempos actuales, a lo que tienen pleno derecho, es cosa que no conozco. No puedo aconsejarles más que estén dispuestos a librar batallas violentas si no quieren ver cómo España da un salto atrás de treinta años antes de que nadie se haya percatado. En momentos de cambios tan radicales de vida como los que estamos presenciando y los que parecen han de venir en breve, el arte sólo ha de salir perdiendo. Gentes de inmejorable deseo y de segura orientación como el actual ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, son los menos, y, después de éste, no sabemos quien puede venir. Mientras tanto, el eterno enemigo, que ayer era lacayo de coronas, ahora se hace mastín fiel del gorro frigio y hace como que ladra asustado,

cuando lo que quiere es asustar a los nuevos inquilinos, gentes de buena fe y de no mucha información. El eterno enemigo, la eterna rémora, la estulta obcecación sale de su embosque y comienza a dar grandes aspavientos para atraerse la atención de los incautos. Esa gente, que en el régimen anterior se resentían al ver que sus zalamerías no surtían efecto, se dispone a practicarlas ahora, cambiada la librea por la blusa. Poco tiempo puede durar el engaño; pero mientras dura, la villanía disfrazada de inocencia mortificada puede causar daños que habrá que reparar más tarde. Que esos jóvenes artistas formen un frente único y que no se dejen engañar por el zorro metido a fraile, ahora metido a obrero. Dispónganse a dar batalla a la vejez, que parecía vencida, y que ahora va a reaparecer por un milagro lourdesco arrojando las muletas a que le había obligado para andar derecho un mínimo de buen sentido, y luciendo sin empacho su obcecación, su egoísmo, su fatuidad y sus intereses creados al calor de otros valimientos.

Hacia un futuro mejor. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República.

III La enseñanza

Bien entendida, la Pedagogía se extiende tanto a los individuos como a los pueblos. Si la Dirección de Primera Enseñanza procura la máxima difusión de los conocimientos generales, el ministerio de Instrucción pública atiende enseguida a la difusión de los conocimientos superiores en Escuelas especiales; pero un sistema de extensión de la cultura en las masas populares a tono con las ideas modernas no se ha intentado hasta ahora. En este sentido, la creación de las Misiones pedagógicas es un hecho tan trascendente como la de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, y veo claro cómo ambas entidades pueden ir del brazo en muchos casos.

Refiriéndome de un modo concreto a la enseñanza de la Música, me es necesario comenzar diciendo que toda ella se dedica a la parte técnica, nada a la científica; es decir, que sólo se suministran en España enseñanzas elementales, mientras que no existe el menor rastro de enseñanzas superiores. Forzoso será señalar las excepciones individuales. En nuestros Conservatorios existen profesores excelentes capaces de proveer a sus alumnos más exigentes de cuanto pueda enseñarse en la mejor cátedra extranjera. Pero esto no hace más que acentuar el matiz individual. La iniciativa privada en el profesor y en el discípulo. El hecho de que cada individuo aislado pueda proporcionarse por sí solo una cultura superior no quiere decir que hay que cerrar las Universidades y las Escuelas especiales. Mas, en todo caso, aún las enseñanzas privadas más avanzadas se fundan en métodos extranjeros. Es, pues, un movimiento natural, el éxodo de nuestros mejores estudiantes quienes, después de agotar lo que aquí se les ofrece, van a continuar una extensión de la asignatura allí donde aquélla es una enseñanza normal. Tras de cien años de existencia, nuestro Conservatorio Nacional (y lo pongo como ejemplo por ser la entidad pedagógica más eminente) ha demostrado que, mientras puede crear buenos instrumentistas, ningún compositor que aspire a cierto grado de notabilidad puede pasarse sin ir a otros países donde la música y su enseñanza son funciones normales y espontáneas. Nuestras escuelas son como farmacias donde se expende embotellada cierta agua mineral Vichy o Carlabad, el paciente termina yendo a

¹⁰¹⁷ SALAZAR, A. (1932): “Hacia un futuro mejor. El estado de la música en España al terminar el primer año de la República”, *El Sol*, 1 de enero.

la fuente natural. ¿No existen en España establecimientos termales?, se dirá. Sí; pero hay que confesarlo, son demasiado pueblerinos.

Ni en el terreno instrumental ni en el de la composición, existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a lo que los del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. Un método supone la asimilación de una cultura. En Eslava era italiana. Después, lo alemán, lo francés, lo ruso, ha entrado atropelladamente. No ha habido tiempo de que sedimenten esos aluviones. Existen manualitos, ensayos didácticos. Nada personal que acredite una escuela. Ni un tratado original de Armonía, ni, naturalmente, de Contrapunto ni de Fuga, ya que lo que se ofrece en algunas escuelas no pasa de ser como los apuntes que se suministran en Institutos o Universidades. Nuestros profesores con muy buen deseo, procuran incorporarse novedades didácticas de aquí y allá; pero ninguno ha logrado dar en un método propio una visión de conjunto. Nuestra primera escuela musical, ya centenaria, carece enteramente de personalidad, y no ha logrado presentar una serie de músicos que acrediten su común entronque en ella, seguramente, porque, apenas aprendidas allí las enseñanzas elementales y de gran medio, marcharon cada cual a donde le pareció mejor. O bien emigraron al reino de las partituras, bebiendo en ellas lo que sus medios económicos no les permitieron beber al natural.

La dispersión en el modo de adquirir sus conocimientos es la causa de este fragmentarismo y de esta falta de personalidad de nuestra pedagogía musical. Nuestros mejores músicos, bien enterados en tal o cual materia del oficio, carecen, casi normalmente, de un concepto científico o histórico de su arte (siempre en el sentido de “musikwissenschaft”). El arte entero de la música, en lo histórico, en lo especulativo, en lo técnico, en lo estético, no se les aparece como un conjunto unido y orgánico. Al contrario, cada uno de esos aspectos del gran todo, se les presenta como cosas aisladas, más o menos sin importancia y todos los casos en los que no se trata de enseñanzas estrictamente técnicas les parecen, con inmensas posibilidades, como pasatiempos propios para aficionados. Es muy probable que cuando la Junta Nacional de Música intente en un día próximo la creación de una Escuela superior de Música, los propios músicos, y entre ellos muchos destacados hoy, sean los primeros asombrados, y aun que los aspectos más elevados de la ciencia musical no despierten en ellos más que sonrisas desconfiadas. Si no se atreven a tildarlos de “camelo” es porque un buen sentido intuitivo les advierte que semejante opinión es propia de un igorrote, y no de un hombre civilizado. Todavía se asombrarían más si se les dijera que esa Escuela no comenzaría

abriendo “ipso facto” sus puertas al estudiante de la calle, sino que convertiría en estudiantes a los hoy maestros para capacitarlos mejor en las disciplinas superiores.

Ni un buen manual de historia de la Música en España, ni un tratado de técnica armónica que derive sus procedimientos tanto de la observación personal y directa del fenómeno armónico como que oriente a los compositores hacia un estilo nacional por el examen interno de nuestra música popular (el famoso folklore). Pero ¿cómo?, ¿si ya el “fenómeno armónico” parece una cosa rara, y si no se tiene una idea remota de la evolución “interna” de la música, como causa de los estilos exteriores! No hace falta ir tan lejos. En el mejor aspecto de nuestras escuelas, en el de la enseñanza instrumental, no se ha conseguido crear una escuela española para ninguna de sus ramas: el piano o la flauta, el violín o la trompa. El Conservatorio de Leipzig, el de Milán, el de París, el de Bruselas inclusive, han creado estilos propios en distintos aspectos de su actividad. ¿Y en España?.

OPINIÓN DE JOSÉ FORNS SOBRE EL SISTEMA DE CONSERVATORIOS (1931)¹⁰¹⁸

El porvenir de la música española

Los Conservatorios provinciales.- Un R. D. nefasto.- La enseñanza elemental se convierte automáticamente en superior.- Creación de Conservatorios de R. O.- De tener aprobada una carrera a ser profesor de la misma no hay más distancia que la influencia política.- Hay que abrir camino a los jóvenes que trabajan.

En la actualidad figuran en los presupuestos generales del Estado cuatro Conservatorios. El Conservatorio Nacional de Madrid –al apuntar este nombre en nuestro artículo anterior no sabíamos haber coincidido con la nueva designación oficial-, el de Valencia, el de Córdoba y el de Cádiz. De ellos, sólo el Nacional tiene escalafón de profesores; los demás cuentan con una consignación global para determinado número de profesores, con un sueldo único de cuatro mil pesetas.

Conservatorios con validez académica para el estudio en ellos cursado existen además en Málaga, Murcia, Bilbao, Cartagena, Valladolid y Oviedo, siquiera no se hallen incorporados al Estado.

Veamos cómo se han convertido en Conservatorios oficiales unos y otros.

El 16 de junio de 1905 publicó el entonces ministro de Instrucción Pública D. Carlos María Cortezo un decreto en virtud del cual se fijaban normas para dar validez a los “estudios elementales” de los Conservatorios y Escuelas de Música provinciales y municipales, siempre “como incorporados al Conservatorio de Madrid”.

Para conceder esa validez académica a los “estudios elementales” se exigía: 1º Solicitarlo del ministerio, que resolvería por real orden. 2º Acompañar un cuadro de profesores y asignaturas, y una Memoria con el extracto del expediente personal de cada profesor. 3º Que todo el profesorado “tuviese aprobados en el Conservatorio de Madrid los estudios de su especialidad” o hubiese demostrado su suficiencia en oposición especial u obteniendo premios en concursos del Conservatorio Nacional o de otros de autoridad universalmente reconocida. 4º Que en los presupuestos provinciales o municipales se asignase una retribución no inferior a 2.000 pesetas para los profesores numerarios, y 1.000 para el profesorado auxiliar. 5º Que los programas de enseñanza se ajustasen a los oficiales del Conservatorio de Madrid. 6º Que en esas escuelas

¹⁰¹⁸ FORNS, J. (1931): “El porvenir de la música española”, *Ritmo*, año III, núm. 36, 15 de julio.

elementales se diesen la enseñanza completa del Solfeo y la elemental de piano y Violín (hasta quinto año de los ocho de que consta cada carrera); y 7º Que informase el Conservatorio y se oyese el Consejo de Instrucción Pública en la tramitación de los expedientes.

Como se ve, el espíritu y letra del real decreto estaban clarísimos: se trataba exclusivamente de dar validez a la “enseñanza elemental de los centros provinciales y municipales y siempre “como incorporados al Conservatorio de Madrid”. No se trataba de crear verdaderos Conservatorios oficiales en las diferentes provincias. Sólo así se explica que el mero hecho de “tener aprobados los estudios de la especialidad en el Conservatorio” fuese suficiente para afianzar un nombramiento.

Mas este real decreto se ha interpretado con tal amplitud, violando su espíritu y su letra, que en cuantas provincias se ha fundado un Conservatorio particular y han tenido influencia para obtener o hacer que figurase la necesaria consignación provincial o municipal, y más tarde un ministro propicio, se han convertido en verdaderos Conservatorios oficiales. La mayoría de tales abusos ha tenido lugar durante la dictadura. Así el Conservatorio de Málaga obtuvo validez elemental –éste se halla, por ahora, dentro del real decreto- en 20 de mayo de 1926; el de Bilbao logró dar oficialidad a todos los estudios –elementales y superiores, sin ninguna fuente legal para ello- en 30 de agosto de 1927; el de Valladolid, también elemental, en 4 de junio de 1928, y de de Málaga –elemental y superior- en 5 de septiembre de 1930.

Acogiéndose a ese mismo real decreto han logrado ingresar en presupuestos los Conservatorios de Córdoba y Cádiz –después de pasar por la validez de estudios, primero elemental y luego superior, como trámites previos-, y si no se evita irán ingresando todos los demás ya existentes. Y todas esas concesiones de validez a estudios superiores se hicieron por real orden y sin ninguna ley en que fundamentarlas.

Cierto que se pedía informe al Conservatorio; pero cierto también que el claustro ha protestado reiteradamente a la superioridad contra la vigencia de esos derechos solicitando su derogación. No podía negar el hecho concreto de que “el Profesorado tuviese aprobado sus estudios”, y por lo tanto tenía que dictaminar que se hallaban dentro de las condiciones por él exigidas. Pero a la vez se condolía de que aquí se multiplicasen Centros docentes musicales, sin más garantías en el Profesorado que la simple aprobación de una carrera. Y eso que sólo se trataba de “la enseñanza elemental”, pues para conceder validez a los estudios superiores nunca consultaron los ministros, limitándose a autorizarlo por real orden.

Nos parece un acto de justicia hacer una salvedad con respecto al Conservatorio de Valencia, creado en 1879 por maestros tan ilustres como Giner, Úbeda, Segura y Goñi. Este Conservatorio deseoso de conservar el prestigio que proclaman nombres de discípulos tan sancionados como las cantantes Lucrecia Lori y María Llacer, los pianistas Iturbi y Querol y el compositor Manuel Palau, seleccionó su profesorado por medio de oposiciones o riguroso concurso.

Así la validez de sus estudios no data de la época de la dictadura, sino que se halla concedida por real decreto de 16 de noviembre de 1917, o sea el mismo en que se aprobó el Reglamento vigente del Conservatorio Nacional.

Creemos que deben multiplicarse los Conservatorios en España; pero creemos también que para ello es preciso fijar condiciones de entrada al Profesorado, por oposición o concurso, y con todas las garantías al uso en los demás centros docentes. Todo menos que de un modo automático y sólo por sucesivas influencias puedan surgir espontáneamente Conservatorios oficiales a la sombra de un real decreto censurable como principio y cuya aplicación práctica ha dado lugar a tantos abusos.

Sin contar que al crear verdaderos Conservatorios se ofrecerían horizontes a toda una juventud competente y preparada, que ve con disgusto cómo la influencia política ofrece a otros sin ningún esfuerzo lo que ellos desean obtener en noble lid y con fehacientes pruebas de aptitud.

EL CONSERVATORIO DE MADRID CONTRA LA JUNTA REPUBLICANA (1931)¹⁰¹⁹

Para el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos

El claustro del Conservatorio ha dirigido al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes un escrito protestando la forma y atribuciones que se conceden a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

Excelentísimo señor ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: El Conservatorio Nacional de Música y Declamación reunido en Claustro ha acordado dirigirse a V. E. con todo respeto y subordinación para darle a conocer el profundo sentimiento con que se ha enterado del proyecto de derecho para crear una Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

El Conservatorio es la primera Escuela Superior de Música de la nación; tiene un brillante pasado, que avalan nombres de gloriosos en nuestro arte, tanto en su profesorado como entre los alumnos que de sus aulas han salido; y cuenta en la actualidad dentro de su seno con profesores que, además de su concepción oficial, gozan de sólido prestigio en todas las especialidades de la música, no sólo en España sino en el extranjero. Dada esta innegable realidad, estima el Conservatorio que su colaboración hubiera sido eficaz y brillante al participar como entidad y con lucida representación en la Junta Nacional de Música y Teatros que pretende crearse.

Somos los primeros en conocer las deficiencias de que nuestro centro adolece; pero también nos creemos en el deber de proclamar que muchas de ellas se deben a la falta de apoyo que todas nuestras iniciativas han encontrado en los Gobiernos anteriores. El problema de local sigue sin resolverse, a pesar de los seis años transcurridos desde que el Teatro de la Ópera fue declarado ruinoso: carecemos de toda clase de elementos de material docente –pianos, instrumentos, gabinete de Física, archivo de discos- completamente imprescindibles para una enseñanza todo lo práctica que exigen las modernas tendencias, y nuestra labor lejos de ser ayudada por el Estado ha tropezado siempre con la indiferencia y casi diríamos con la incomprensión, de los Poderes públicos. No por ello decae nuestro entusiasmo, y precisamente a partir del advenimiento de la República, se han preparado una serie de reformas y mejoras de

¹⁰¹⁹ “Para el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos”, *Ritmo*, año III, núm. 37, 1 de agosto.

enseñanza sin perjuicio de trabajar con toda actividad en la elaboración de un proyecto de nuevo Reglamento que responda a las verdaderas necesidades del primer Centro superior de enseñanza musical de la nación.

En tales circunstancias, y cuando el Claustro, guiado por su experiencia, procura modernizar cuanto sea necesario su vida, para lo cual solicita la atención y el amparo de este ministerio, nos produce hondo pesar el que “la organización y administración de las Escuelas Nacionales de Música” puedan entregarse a una Junta en la cual el Conservatorio no tenga intervención directa ni activa. Prueba de que el Conservatorio representa un valor positivo dentro de la música patria es que no ha podido prescindirse de sus componentes, ya que un Comité formado por diez vocales, cinco de ellos –los maestros Del Campo, Vives, Pérez Casas, Arbós y Saco del Valle- forman parte de su Claustro, y otro –el maestro Turina- se halla propuesto para una cátedra de este Centro. Mas estos maestros no han sido llamados a esa Junta como profesores del Conservatorio, sino como artistas competentes para formar parte de un Comité consultivo, de otro Comité ejecutivo, único al que corresponder actuar en definitiva. Y para este último Comité ejecutivo, que ha de decidir los destinos de la música patria, se nombran como presidente y secretario, respectivamente, sin más condiciones que la simpatía o predilección artística, un compositor de gran talento y un crítico de buena cultura, pero que sólo representan ambos una única tendencia demasiado acusada y extremista dentro de la realidad musical española.

No negamos la fuerza y reflejo que los artistas de vanguardia deben tener en la vida estética de una nación; pero aún no conocemos país alguno donde la máxima autoridad y la organización total de la música –incluso la enseñanza- se hallen sometidas a un grupo de vanguardia, muy interesante si se quiere, pero que no representa, ni puede representar el presente, ni siquiera el porvenir, de la música española. Por ello nos resistimos a creer que no incurriesen en errores tanto o más graves que a los que nosotros puedan atribuirse, máxime si se tiene en cuenta que el saber escribir buena música o el ser crítico distinguido ni demuestran competencia técnico-docente ni implican acierto y capacidad en cuestiones tan complejas como es reconstruir en todos sus aspectos la organización de la música española.

Nuestro deseo, que como disciplinada súplica elevamos a la consideración de vuestro poder, es que ese decreto no llegue a firmarse, y que la Junta proyectada se convierta en un organismo amplio, abierto a todas las tendencias, a todas las innovaciones y a todos los credos estéticos –sin predominio absoluto de ninguno de

ellos-, pues así respondería a su verdadera orientación y finalidad y no caería en el peligro de convertirse en órgano burocrático al que al poco tiempo pudiera imputarse defectos mucho más graves que los que hoy se achacan a este Conservatorio verdadera Cenicienta del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Saludos a V. E. con toda subordinación y respeto.

Madrid 30 de junio de 1931

CRÍTICAS DE JULIO GÓMEZ AL CONSERVATORIO (1933)¹⁰²⁰

Por la ética a la estética. ¿Por qué el Conservatorio no es una Escuela Superior de Música?

Cuando la Junta nacional de Música enunció sus propósitos, figuraba entre ellos la creación de un Escuela Superior de Música, que hubiera de ser el establecimiento en el cual los conocimientos musicales llegasen a un grado universitario y se formasen los doctores que nos hayan de sacar de la postración en que actualmente se hallan entre nosotros los estudios que se elevan algún tanto sobre las cotidianas disciplinas profesionales.

No es ahora nuestra intención juzgar la eficacia del procedimiento, aunque desde luego reconocemos que todo cuanto se haga, hasta lo equivocado, para intensificar la cultura de nuestros músicos, es plausible y ha de merecer la aprobación de todos los artistas de buena voluntad. Pero tampoco hemos de callar que de todos los medios para fortalecer la vida artística de un país, el medio pedagógico en el más lento, el más caro y el de más dudosa eficacia. Fundar escuelas y conservatorios donde los teatros y los conciertos llevan una vida lánguida, nos hace la misma impresión que si para mejorar la raza, empobrecida por la deficiente alimentación de las madres lactantes, en vez de acudir urgentemente a alimentarlas mejor, se fundasen escuelas de maternología y puericultura. La ciencia tal vez ganase mucho; pero los pobrecitos niños se seguirían muriendo de hambre.

No había pasado mucho tiempo, y entre los músicos de Madrid circuló un proyecto de la citada Junta, que no se limitaba a la fundación de esa Escuela superior, sino que pretendía relacionar los diversos establecimientos de enseñanza de España, para coordinar y unificar sus esfuerzos, con intenciones de establecer grados sucesivos, completamente necesarios para deslindar los fines que en cada uno de los establecimientos, según sus medios, hayan de conseguirse.

Parece ser que en este proyecto se lastimaban, siquiera fuese levemente, varios intereses particulares del actual profesorado, y el proyecto falleció antes de nacer. Como consecuencia, parece que ha nacido un Congreso de los conservatorios españoles, que ha de celebrarse en estos días. No sería discreto esperar grandes cosas de este Congreso,

¹⁰²⁰ GÓMEZ, J. (1933): "Por la ética a la estética. ¿Por qué el Conservatorio no es una Escuela Superior de Música?", *El Liberal*, 22 de Julio, p. 2.

que, como casi todos los de su especie, se convertirá en junta, para procurar algunas mejoras materiales de urgencia, y no intentará siquiera la revolución completa que es necesaria en la enseñanza musical.

Al tomar posesión de su cargo el actual subdirector del Conservatorio, Sr. Rivas Cherif, dijo, en declaraciones publicadas en un periódico, que sus intenciones, invirtiendo los términos de una frase del ministro que le nombró, eran las de ir por la ética a la estética. En esas palabras está la clave de lo que habría que hacer para realizar la saludable y necesaria renovación del Conservatorio.

Para ello, todos los llamados a hacerla, y en primer lugar los muchos profesores excelentes que honran la casa, deben empezar por ser sinceros con ellos mismos y no oír la voz de los intereses creados, que todo lo empequeñecen y lo ensucian. Cuando se dice, por ejemplo, que no hay necesidad de crear una Escuela superior de Música, porque ya lo es el conservatorio, se comete un error inicial, que no puede conducirnos a nada bueno. Hay que consultar con valentía y sinceridad a la propia conciencia, en primer lugar para tener idea clara de la actual realidad. Si esto se consigue, serán más claros y fáciles los medios que hayan de ponerse en práctica para corregir deficiencias.

Si de la categoría del establecimiento se hubiera de juzgar por la del profesorado, es indudable que hay en el Conservatorio personalidades de la más alta excelencia en la música española actual, insuperadas en sus respectivas especialidades y que hasta sus mayores enemigos habrán de reconocer la justicia con que ocupan sus puestos. ¿Quién puede negar que Fernández Arbós, Pérez Casas, Conrado del Campo, Turina, Larregla, Cubiles, Bordas, Alberdi y otros muchos que sería prolijo enumerar, deben ser profesores del Conservatorio, por sus máximos merecimientos dentro del nivel que hoy alcanza la vida musical entre nosotros?

Pero junto a estos profesores nadie puede negar tampoco que hay otros de quien nadie sabe que posean ni hayan ejercido jamás, ni como compositores, ni cómo intérpretes, el arte musical. De algunos sabemos que su competencia se limita a entender los signos con que la música se escribe. El enseñar a leer es indudablemente la primera misión de los maestros de escuela. Pero, ¿no reputaríamos de loco rematado a quien sostuviese que para ser maestro de enseñanza primaria basta con saber leer?

Pero si consideramos los hechos desapasionadamente, habremos de reconocer que la labor de los profesores dignos de serlo no es en el Conservatorio la que debiera y pudiera, unas veces por falta de acomodación de la persona a la función en que sería más útil, y siempre por la ausencia total de dirección y espíritu colectivos. Tal como

funciona el Conservatorio no es otra cosa que una especie de hotel amueblado, muy mal por cierto, para dar lecciones particulares de música. Profesores y alumnos se dan cita en un local público para hacer lo mismo que pudieran en sus respectivas casas.

Las clases de conjunto, o no existen, o son una calamidad para el arte. Cada profesor dentro de las paredes de su clase es absolutamente libre, para no enseñar, o lo que es peor, para enseñar las cosas más disparatadas y absurdas. No hay cuidado que nadie le vaya a la mano. Ni el director, ni el claustro de profesores, ni el director de Bellas Artes, ni el ministro, ni el Consejo de Cultura, ¡nadie!, le impedirá hacer lo que le venga en gana, aunque sea público y notorio, que lo que hace sea inútil o perjudicial. ¡Lo contrario sería atentar a la sagrada libertad de enseñanza!

Y aun en la enseñanza oficial se podrá decir que faltan muchas cosas por hacer. Pero, en general, lo que se hace es discreto y moral. En donde está lo inmoral y lo atentatorio, no sólo al arte, sino al más elemental sentido común, es en esa farsa estúpida y grotesca que se llama enseñanza libre. Por un imbécil respeto a los intereses de una multitud de estafadores inconscientes, que con nombre de profesores de música pueblan el territorio nacional, la lenidad en los exámenes ha llegado a tal extremo, que basta con balbucear ocho compases de un estudio de Clementi, con tres o cuatro tropezones, para aprobar la enseñanza elemental de piano. Y cada año el conservatorio produce varias docenas de esos llamados profesores de música, que cada vez rebajan más y más el nivel de la enseñanza, hasta llegar a límites vergonzosos e inconcebibles.

Para que el Conservatorio pueda llegar a ser una escuela superior de música, lo primero que hay que hacer es suprimir de raíz esa lepra de la enseñanza libre, tal como hoy se halla organizada.

Y después hacer que la enseñanza oficial funcione como debe y como puede, con los mismos elementos que hoy figuran en el profesorado. Basta con que cada uno haga aquello que mejor sepa en lógica coordinación con los demás.

Otro día, con hechos, demostraremos cómo funciona una Escuela superior de Música en los países civilizados.

7. NUEVO ESTADO

NOTAS DE NEMESIO OTAÑO SOBRE UN BORRADOR DEL DECRETO DE REORGANIZACIÓN DE CONSERVATORIOS (¿1941?)¹⁰²¹

OBSERVACIONES Y EXPLICACIÓN DE LAS ENMIENDAS QUE INTRODUCO EN LA REDACCIÓN DEL DECRETO

1º.- En la Introducción del decreto, último párrafo del Preámbulo, que empieza: “Se implanta asimismo, el Profesorado auxiliar.....” hay una confusión.

Lo acordado es que, en Madrid, se establezca un grupo de enseñanzas de última categoría, convenientes, desde luego, en razón de su perfeccionamiento en grado superior, y para que el Conservatorio de Madrid se distinga de los Profesionales por esa ampliación de materias a él reservadas.

Ahora bien, las materias que en ese concepto se añaden, no han de darse simplemente como cursillos. Han de tener carácter permanente de cursos y han de ser desempeñados por catedráticos de número a fortiori; porque si siempre las asignaturas de grado superior de la carrera corren a cargo de catedráticos numerarios, con mayor motivo este grupo de último perfeccionamiento.

Los cursillos, propiamente tales, tienen carácter transitorio. Se refieren a cualquier materia relacionada con las enseñanzas generales del Conservatorio, pero en sentido especialista. Así por ejemplo, en el grupo de Solfeo, convienen que conozcan los alumnos los sistemas de pedagogía musical y la rítmica escolar; en el grupo de Piano, los diversos métodos de enseñanza pianística y la analítica de las obras; en Armonía, los sistemas armónicos que nunca se explican en las clases; en Composición, lo relacionado con las formas etc.

Además, se puede aprovechar el paso de buenas artistas, directores etc. para que puedan dar alguna lección en el Conservatorio.

Bien se comprende que estos cursillos han de ser generalmente cortos y de variada índole. Son el mejor complemento a las enseñanzas generales.

Yo desearía que se concediese por el Ministerio una cantidad global suficiente, destinada sólo para ellos. No se puede determinar previamente qué se ha de dar al

¹⁰²¹ OTAÑO, N. (1941?): “Observaciones y explicación de las enmiendas que introduzco en la redacción del decreto”, sin inventariar, en el archivo del RCSMM.

profesor cursillista, porque depende eso de la mayor o menor extensión del cursillo y de la importancia del encargado.

En este concepto de cursillo incluyo también las conferencias ocasionales.

El plan en este sentido es proporcionar al Conservatorio no sólo toda clase de elementos de formación eficaz, mas también hacer patente la vida del Conservatorio, invitando a estos cursillos y conferencias a músicos y aficionados. Me interesa una vez que el Conservatorio esté en regla, organizar estas cosas de cultura con la frecuencia posible.

Por fin, no veo inconveniente alguno en que algunas materias de mayor amplitud como la pedagogía musical, la rítmica escolar etc. se encomienden a encargados de curso. La dificultad estará en disponer aquí de encargados de curso, bien enterados. Los elementos que yo conozco en Madrid no tienen preparación suficiente para este empeño. En general, no hacen falta encargados de curso, tal como se entiende esto en otros centros de Enseñanza. Los Encargados de quienes pudiera echarse mano, no sé si podrían traerse, en todo caso, sino las materias de las clases y para eso ahí están los profesores. Dado el número de profesores que en el Conservatorio hay para las enseñanzas, huelga añadir encargados de curso, como no sea para materia de ampliación y perfeccionamiento. Éstas pueden tratarse en cursillos y conferencias, sin necesidad de confiarlas a encargados de curso, como no sea en algún caso muy particular de algún especialista.

Así, por ejemplo, es muy interesante el estudio de la rítmica escolar, que hoy tiene aplicación en todas las organizaciones juveniles.

Sólo tenemos en Barcelona, un gran especialista de esta materia, el Sr. Llongueras, quien vendría a dar este curso en dos veces. En este caso podría considerársele como encargado de curso, dada la gran utilidad de esa materia.

Para aclarar, pues, la distinción que ha de ver entre los cursos permanentes de grado superior y los cursillos periódicos y eventuales, he corregido la redacción del párrafo correspondiente del Preámbulo, señalándolo con lápiz rojo.

2ª.- En el artículo 3º he puesto las cátedras en otro orden: por grupos.

Entre las cátedras numerarias se ponen tres de canto en el Decreto.

- 1.- Canto (Escuela General)
- 2.- Canto de Concierto (mejor : DE SALÓN)
- 3.- Canto de declamación Lírica (mejor: CANTO LÍRICO Y DRAMÁTICO)

En el no 2, CANTO DE SALÓN, (que se refiere al LIEDER en todos los aspectos), se creó esta clase después de la guerra, para dar un puesto interinamente a las Sta. Lolita Rodríguez de Aragón.

Sé que hay empeño en que sea Cátedra numeraria. Si así conviene bien está.

Habiendo dos cátedras de canto, la de Canto general y la de Canto lírico dramático que siempre fueron numerarias, y siendo complementaria, nada más, la de canto de Salón pensamos ponerla en clases especiales, pero sin empeño alguno que así sea.

El Sr. Ministro decidirá lo que convenga de tenerse en cuenta. A mí, personalmente, me interesa atenderlas.

Al fin de las “CÁTEDRAS NUMERARIAS” hay un párrafo:

“En el Real Conservatorio de Madrid en su calidad de Escuela Superior”...

Me parece que está de más, porque anteriormente se ha establecido eso.

En el mismo Artículo Tercero, en DECLAMACIÓN, he suprimido lo referente al Cinematógrafo.

Debe suprimirse también lo que sigue, porque la DIRECCIÓN, REALIZACIÓN y PRESENTACIÓN TEATRAL, conviene que entre en el grupo de enseñanzas superiores de último grado.

3º) B) CLASES ESPECIALES

He ordenado las materias.

3ª.- LA HIGIENE PRÁCTICA Y FISIOLOGÍA DE LA VOZ tiene su importancia, pero no como para una clase fija.

Esta materia cae muy bien para un encargado de curso o para un cursillo.

4ª.- EN EL ARTÍCULO 4º.- No se debe incluir el piano porque ya de suyo están establecidos en esta enseñanza los grados elemental y superior.

5ª.- En el ARTÍCULO QUINTO introduzco:

“Sólo se darán en el grado elemental”, porque si bien se sobreentiende que en los Conservatorios Elementales no hay más que enseñanzas elementales, conviene cerrarles la puerta para que con unos y otros pretextos pretendan, como sucede actualmente en varios de ellos, meterse en enseñanzas que sólo corresponden a los Conservatorios Profesionales.

6ª.- En los Artículos 5º y 6º nada hay que observar.

7ª.- En el ARTÍCULO OCTAVO.- El SECRETARIO debe ser Catedrático Numerario, porque según una Orden Ministerial, que está muy bien pensada, el Director, los dos Subdirectores y el Secretario forman la Junta de Gobierno y de Estudios POR DERECHO DEL CARGO. Ahora bien, el Secretario además de su competencia como tal, ha de tener la de un Catedrático Numerario por lo que se refiere a los estudios y a la autoridad que en el Conservatorio se concede a un Catedrático Numerario.

8ª.- En el ARTÍCULO NOVENO, si es que interesa que conste en el decreto la categoría de Encargados de Curso, ¿no sería mejor intercalarlos en este artículo?

Yo lo redactaría así:

ARTÍCULO NOVENO.- Además del Cuerpo de Catedráticos Numerarios, se establece para los Conservatorios de Madrid y los Profesionales, el de profesores especiales y Auxiliares, y para cuando las necesidades de las Enseñanzas lo requieran, el de Encargados de Curso. Se suprime la categoría de supernumerario.

Los Conservatorios elementales sólo tendrán profesores especiales y auxiliares.

Los Profesores Especiales y Auxiliares percibirán sus haberes en concepto de sueldo o gratificación.

9ª.- Los ARTÍCULOS DIEZ Y ONCE son para mí los más trascendentales de todo el Decreto.

Tal como esta redactado se cierra la puerta para reorganizar los Conservatorios, sobre todo el de Madrid, como es debido.

Hay que persuadirse de esta verdad, que es una evidencia en el actual estado de cosas.

PRIMERO.- Que en el Profesorado de provincias no hay más que una media docena, a lo sumo, de profesores de reconocida competencia. La mayoría son del montón por no decir incompetentes, en sentido técnico. Conozco a todos numéricamente y el que más sabe no pasa de una medianía vulgar. Las excepciones se pueden contar con los dedos de la mano.

SEGUNDO.- En el mismo Conservatorio de Madrid hay entre los que desempeñan las clases interinamente, varios que son incompetentes y un verdadero y pesado lastre. Los hay, eso sí, entre los últimamente elegidos, alguno de toda competencia. Ahora bien sin un buen profesorado, inútil es pensar en levantar el nivel y el prestigio.

En todos, pero en el Conservatorio de Madrid, sobre todo, ésta es la hora para poder hacernos con un buen profesorado, porque la mayor parte de las clases están servidas por interinos y se han de proveer ahora efectivamente.

Si se anuncian los concursos y oposiciones tal como en el Decreto se dispone, yo preveo una catástrofe irremediable.

No vale argüir por lo que se hace en Institutos y Universidades. No hay paridad ninguna de facto.

Todos sabemos de sobra el desastre de los Conservatorios, que obedece a la nulidad del profesorado.

Si se dispone que los actuales profesores, de la categoría que sean, son los que han de concurrir a las vacantes, y se les concede el derecho de traslado, el resultado será catastrófico. Todo continuará como estaba: en completa ruina.

Y digo y repito e insisto con la mayor persuasión que la inmensa mayoría del profesorado de provincias y una parte de los interinos de Madrid, no reúnen condiciones para venir al Conservatorio de Madrid o a los Conservatorios Profesionales.

¿No estamos todos bien persuadidos del bajísimo nivel de los Conservatorios, debido a que se han dado las cátedras a voleo, sin aquilatar competencias?

Yo he podido estudiar este problema a fondo, y dos años de incesantes informaciones sobre los cuadros actuales. He sacado en conclusión ese tristísimo resultado.

Admito que no todo se puede arreglar de golpe. Pero me parece indiscutible que miremos, ante todo, por tener en el Conservatorio de Madrid un profesorado digno y competente, cerrando la puerta a esa turba de indocumentados.

Hay fuera de los Conservatorios gente, no mucha, pero bien preparada, a la que deberíamos abrir la puerta para los concursos-oposiciones.

Yo preferiría, como me decía un día el Señor Ministro, que todo se proveyera por oposición, sobre todo, en el Conservatorio de Madrid. El primero en acudir a la oposición de la Cátedra de Folklore que interinamente desempeño, sería yo mismo, sin pretender que se me confiara la cátedra por concepto de eminencia.

Pero no está mal que hay concurso-oposición y oposición libre, porque hay algunos profesores (cito, como ejemplo, en el de Madrid a Guridi y Laviña) de cuya competencia nadie duda y que se les podrá dar la cátedra por concurso.

Si por seguir los trámites establecidos en otros centros docentes, parece conveniente respetar esa costumbre que deja paso a numerarios, especiales, interinos, etc., debe hacerse de modo que suenen las palabras en ese sentido, pero recordando o limitando de hecho la posibilidad de obligarnos a una tal elección, elección que sería fatal.

Decir “Se admitirá a los numerarios etc.”, tal como está en el Decreto, supone que sólo a ellos se admitirá, con lo cual quedamos obligados a recibirlos.

Debe a todo trance buscarse una fórmula que nos permite hacer una elección buena y seria mirando sólo el interés de la Enseñanza y la dignificación de los Conservatorios.

Yo he redactado una fórmula vaga y condicional, así:

“Podrá darse preferencia, siempre que reúnan la competencia exigida, a los

En fin, algo así que deje al tribunal la posibilidad de hacer buena elección, sin obligarse a dar la plaza a los señalados en el Decreto.

Repito que este Artículo es vital en mi concepto y yo suplico a los Superiores que me ayuden a implantar la reorganización deseada que con tan gran empeño me ha sido encargada.

Yo respondo del Conservatorio si logro un profesorado digno y eficiente.

10ª.- Del ARTÍCULO DOCE no hay observación que hacer.

11ª.- El ARTÍCULO TRECE resuelve (y me alegro mucho de ello) el caso de Querol.

La dificultad estará en darle una materia adecuada en el último grupo de enseñanzas de perfeccionamiento que es dónde debe entrar por su categoría artística.

El virtuosismo de piano le corresponde a Cubiles por antigüedad y competencia. Dos catedráticos en esa especialidad ni conviene (para evitar choques) ni habría alumnos para los dos, porque se supone que al virtuosismo sólo irán dos o tres de especial actitud para el virtuosismo. Pero puede darse al señor Querol una enseñanza afín que responda a su categoría de pianista y a su cultura general.

12ª.- ARTÍCULO CATORCE.- Me dice el Sr. Sánchez Puerta que debe evitar el nombramiento de Inspectores a favor de sujetos que no tengan muy reconocida competencia en música y declamación.

Por eso sería mejor –y se evitaría que en adelante pudiera darse la inspección por otras miras- que se añadiera “por dos inspectores, CATEDRÁTICOS NUMERARIOS”.

13ª.- Nada hay que observar sobre los artículos 15, 16 y 17.

DISPOSICIONES TRANSITORIAS

14.- PRIMERA.- En el segundo párrafo, las palabras “para anunciar los concursos previos de traslado” se presentan a la misma fatal interpretación que he observado en la provisión de Cátedras del ARTÍCULO ONCE. ¿Para qué trasladar a profesores que ciertamente no reúnen condiciones?

Harto concederles es que sigan en sus puestos mientras vivan.

Hay que procurar por lo menos, que la gente nueva, entre como es debido.

Yo dejaría este párrafo así:

“El Ministerio de Educación Nacional determinará el momento oportuno para anunciar los concursos-oposiciones y para exigir los títulos que en este decreto se establecen.”

15.- SEGUNDA.-.... “Se considerarán como profesionales los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla, Valencia, Bilbao, Zaragoza que tienen dotaciones generales o especiales en la Ley Económica.

Se eleva a categoría de Profesional el Conservatorio de La Coruña.

Los subvencionados o con validez académica a Cádiz, Salamanca, Oviedo, Baleares, Tenerife, Cartagena, Ceuta, San Sebastián, Santander, Vitoria y Valladolid, conservarán hasta nueva orden, su actual situación y cuadro de Enseñanzas.”

Conviene dejarlo así, porque hay un barullo muy grande en ellos sobre los cuadros de enseñanzas.

¿Habría que añadir para el Conservatorio de Coruña una disposición transitoria?

El Sr. Larra cree que la única manera de resolver la creación del Conservatorio de Coruña a Profesional es añadiendo esta disposición (son palabras que él me ha dictado):

“Por el Ministerio de Hacienda se arbitrarán los créditos necesario para el establecimiento de las nuevas enseñanzas que se determinen en esta ley”

Las demás disposiciones transitorias están bien.

LA FORMACIÓN DEL MÚSICO EN EL MARCO GENERAL DE LA POLÍTICA MUSICAL DEL NUEVO ESTADO (1943)¹⁰²²

Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación

En la ingente tarea restauradora de los valores espirituales de España, que orienta y dirige nuestro egregio Caudillo, había de ocupar la Música puesto de honor. El problema se planteaba al Ministro de Educación en dos aspectos diferentes, a los que había que atender con igual eficacia y firmeza. Por una parte se imponía recoger cuantos elementos musicales se hallaban dispersos, y ordenar, por otra, con criterio de severa exigencia, su actividad, encaminándola a lograr el máximo esplendor de nuestro arte musical. Con esta finalidad fue creado el Consejo Nacional de Música, presidido por el insigne Director de Conservatorio, Rvdo. P. Nemesio Otaño S.J., y como instrumento ejecutivo de dicho organismo, la Comisaría de Música, que había de llevar a la realidad los propósitos de aquél. Consecuencia de la labor realizada por estos dos excelentes instrumentos de acción del Ministerio, fue la creación de la Orquesta Nacional y de la Agrupación de Música de Cámara. La primera, tras ímprobo esfuerzo, incesante desvelo e incansable actividad, a pasado a ser una realidad magnífica, susceptible aún de posterior perfeccionamiento. Prueba de su valor, de su importancia y de su capacidad, ha sido el éxito extraordinario logrado en la reciente excursión a Lisboa, donde en los conciertos celebrados en los mejores locales de la capital lusitana, cubrió de gloria el nombre de España. Idéntico éxito acompañó a la Agrupación de Música de Cámara en su viaje a Alemania, corazón del sentimiento musical europeo, donde alcanzó un triunfo sin precedentes que, en definitiva, era también un canto a la gloria de nuestra patria.

Pero el Ministerio no se contentó con ayudar a estas dos poderosas entidades. Ha llevado también su aliento y protección a todos los lugares de España donde exista un orfeón, una orquesta o una modesta entidad que persiga con eficacia el cultivo de nuestra música. Hacia ellos se orienta la política de subvenciones del Departamento, que a todos compensa del abandono que sufrían en regímenes anteriores.

Era necesario además de perfeccionar, modificando totalmente su estructura y sus fines, los órganos de formación de nuestra juventud estudiosa en el orden musical.

¹⁰²² IBÁÑEZ MARTÍN, J. (1943): “Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, *Ritmo*, año XIV, núm. 165, mayo, p. 3-4. Pronunciado en la inauguración de la nueva sede del Conservatorio de Madrid.

Los Conservatorios debían ser reformados en cuanto a sus planes de estudio, a sus medios de trabajo, a sus edificios e instalaciones y a las dotaciones de su personal. Y así, en junio de 1942 firmó el Caudillo un Decreto que reorganizaba los Conservatorios de España, de acuerdo con los modernos avances de la enseñanza musical en los mejores centros del Mundo. Con ello el de Madrid, por su prestigio histórico, por haber sido durante todo el siglo XIX el núcleo generador del movimiento musical hispánico, alcanzaría la categoría de centro superior y orientaría a su vez las actividades de los demás Conservatorios. Los de provincias, dignificado su personal, dotados todos sus servicios, conseguirían por vez primera ser auténticos centros de enseñanza musical.

Para establecer decorosamente el de Madrid, se adquirió el actual palacio, que con celo inigualado, el P. Otaño, quien a sus condiciones de músico insigne une las de un organizador extraordinario, ha convertido en albergue digno y magnífico el primer centro de cultura musical de la nación, desterrando para siempre la vergüenza de que un centro de esta categoría arrastrara una vida precaria en locales impropios de la dignidad de la función docente. Para honra del régimen que preside el Caudillo, es hoy motivo de honda satisfacción incorporar una obra tan llena de posibilidades a las muchas que en el ámbito de las Bellas Artes lleva realizadas esta Ministerio.

Esta preocupación del Estado por los estudios musicales ha llegado a la zona superior de la investigación científica, y así, dentro del Instituto de Arte y Arqueología Diego de Velázquez, en la sección de Musicología, se ha publicado la magna obra de Inglés *La Música en el reinado de los Reyes Católicos*, ímprobo esfuerzo de carácter histórico que cubre una ruta llena de sorpresas para nuestra musicología.

Pero con ser esto importante, no es más que el comienzo de una segunda etapa, en la que el Ministerio deberá extender su acción a todos los Conservatorios de España, con igual preocupación de convertirlos en centros de plena eficacia para desenvolver su importante cometido.

Un aspecto de trascendental interés dentro de las enseñanzas musicales habrá de ser vitalizar y valorar en su grado máximo las disciplinas de declamación. Es preciso que nuestros Conservatorios se den exacta cuenta de la importancia que tales estudios significan en a formación del espíritu nacional. Porque los estudios de declamación influyen en la renovación del teatro. Y gran verdad es que todos los pueblos que han alcanzado momentos cumbre en su vida nacional supieron crear un teatro característico, en el que se retrataron las virtudes de la raza y del que salieron ejemplares lecciones para la formación del pueblo. En este camino, el Ministerio estudia con todo celo las

medidas que puedan ayudar al resurgimiento de nuestro teatro lírico y a conseguir la restauración plena de nuestro Teatro Real, a la par que continuar en el iniciado esfuerzo de estimular el teatro, amparando a los artistas y salvando de la actual crisis a la producción escénica con un periodo de esplendor que enlace con la gloriosa tradición teatral española.

No puede, por otra parte, el Ministerio permanecer al margen de la imperiosa necesidad de restaurar en España nuestra Música sagrada, que en los siglos imperiales gozó de tan eximio predicamento en las egregias figuras universales de nuestro Salinas, que inspiró el estro de Fray Luis; de nuestro Cabezón, que hizo posible, con sus armonías, hechizando el alma de Felipe II, la construcción del Escorial; o de nuestro gran Victoria, cuyo centenario celebró solemnemente el Ministerio, y que representa la más alta cumbre de la música hispánica sagrada en el cenit de su grandeza mística y espiritual. Por ello, en los momentos actuales, se prepara la creación, de acuerdo con la jerarquía eclesiástica, de una Escuela de Música sagrada que reanude la tradición española y lleve a todos los ámbitos de la vida nacional, el hálito cristiano de la nueva España.

Finalmente el Estado de Franco estima que la educación musical es factor importante de la formación de nuestro pueblo, y que es a la par elemento esencial de la unidad, puesto que, impregnado el espíritu colectivo del sentimiento de la Música, las masas populares disponen mejor su alma para sentir la unidad de la Patria y el amor a su grandeza espiritual. Y así, es propósito del Ministerio, siguiendo las consignas del Caudillo, llevar la educación musical a todos los centros de enseñanza, proteger con la máxima generosidad a los artistas que entregan su vida entera al cultivo de la Música y extender por toda España el amor y la emoción de este arte, en el que también se trabaje con ardimiento por la unidad, la libertad y la grandeza de la Patria.

TRANSFORMACIONES DE LA VIDA MUSICAL EN LA SOCIEDAD DE MASAS
(1948)¹⁰²³



¹⁰²³ PICAZO (1948): “Música en solfa”, *Ritmo*, núm. 209, p.2.

PROGRAMA MUSICAL DEL MINISTERIO RUIZ-GIMÉNEZ (1952)¹⁰²⁴

Conservatorios. Discurso del Padre Sopena. Discurso del Excmo. Sr. Don Joaquín Ruiz-Giménez, Ministro de Educación Nacional. Importancia de un decreto

(...) Hubiera sido más sencillo, al comenzar esta labor de la música española, caer en este doble pecado tan frecuente en todas las cosas españolas: en esta mezcla única de orgullo y de pereza, es decir, de planear cosas tan grandes, tan perfectas, tan hechas, tan rotundas y tan imposibles...., que el proyecto se queda siempre como en el puro ensueño. Cuando yo tomaba posesión en el Conservatorio de Madrid no quería empezar a soñar en que de estos Conservatorios iban a salir grandes artistas, grandes genios. No quería tampoco soñar en que de estos Conservatorios fuera a salir una serie de generaciones completas de compositores geniales. Yo soñaba cosas más modestas en apariencia, más sencillas también en la superficie, pero en el fondo más difíciles. Yo soñaba con que esta etapa pudiera caracterizarse por la entrada de verdad de la música en la vida cotidiana del hombre español; yo soñaba en lo que podría ser esta música de verdad inserta en la educación primaria, esta música de verdad iluminando los años infantiles, esta música en las escuelas que, hasta ahora, salvo excepciones, ha sido casi siempre pura fórmula; yo soñaba lo que podría ser esta música en la enseñanza media, la necesidad de que el muchacho de trece, de catorce, de doce, de quince años tuviera en el día una o dos horas de ocio, de auténtico ocio para el arte, y especialmente para la música. Que este muchacho español aprendiera a llevar los años más decisivos y más difíciles de la vida, aprendiera esta música vivamente, supiera cantar él, aprendiera la geografía, la entraña del corazón de España a través de las canciones populares. Pudiera cantar incluso música religiosa, que el día de mañana pudiera darnos esta música en el templo, tan necesaria en su doble aspecto litúrgico y privado. Yo soñaba en lo que podría ser sobre todo la música en la Universidad, no sólo como factor de formación, no sólo como ayuda para que esta formación cultural fuera completa sino sobre todo y ante todo por esa preocupación por el hombre que ayer señalaba el ministro. Esta preocupación por la formación humana; esta preocupación por hacer del universitario un hombre completo; esta preocupación sacerdotal, pastoral, de que la música en estos años tan difíciles, tan decisivos, tan tremendos a veces, pudiera funcionar, y de hecho

¹⁰²⁴ SOPEÑA, F. (1952): "Discurso del Padre Sopena", *Música*, año I, n. 2, octubre-diciembre, p. 119-131. En la inauguración del curso escolar 1952-1953 del conservatorio de Barcelona, Sopena, delegado ministerial en los Conservatorios, expone su plan de trabajo. Documento extractado.

funcionase, como garantía de ensueño, de ternura, de sensibilidad. Estos sueños, poco a poco se han ido encarnando y sólo pueden encarnarse y sólo pueden empezar a no ser sueños, a ser realidad, si esta política musical se hace a través de los Conservatorios. Esta enseñanza de la música, por ejemplo, en la enseñanza media, sólo será posible si este Conservatorio, especialmente los Conservatorios de Madrid y Barcelona, hacen posible la formación de un equipo, de un grupo de hombres, de un grupo de músicos, capaces no sólo de enseñar música, sino de enseñar todo lo que la música lleva consigo. Estos sueños en lo que respecta en la Universidad los hemos dejado encarnar en la Universidad de Madrid con esa cátedra que no es sólo una cátedra de Musicología, que no es simplemente una cátedra de la Historia de la Música, que no es nada más que una asignatura doctoral, que es todo eso, pero que quiere ser mucho más, que quiere ser como un organismo dentro de la Universidad, que junto con el teatro, que junto con las excursiones, que junto con los viajes, ayude a formar al hombre completo. Pero digo que todo esto es absolutamente inseparable de lo que los Conservatorios tienen que cumplir. El Conservatorio no ha de vivir con la esperanza de sacar unos genios. Los genios nacen y salen cuando Dios quiere.

El Conservatorio tiene como misión especial dos cosas: una primera, la formación del profesional; la formación del hombre que después en su vida práctica, en su vida cotidiana, escoge esta música como medio de vida, canaliza su vocación a través de una profesión exclusivamente musical. Y es obligación nuestra, obligación urgentísima, dotar a este profesional de todas las ayudas, de todas las garantías, de todos los impulsos, de todo lo que pueda hacer de él un hombre completo. Desgraciadamente, muchísimas veces nos encontramos con que este profesional que está todo el día jugando con formas sublimes, que hace su vida diaria a basa de esas formas sublimes, después, en su vida personal, en su vida social, en su vida de lecturas, esta vida nada tiene que ver con esta altísima función que cumple todos los días en el atril de una orquesta. Y han de ser precisamente los Conservatorios con la máxima y absoluta exigencia, pero también con la máxima y absoluta proliferación de medios, lo que hagan posible esta, digámoslo así, dignificación del profesional de la música. pero hay más todavía. Los Conservatorios tienen necesidad de formar no sólo al artista, no sólo al profesional, tienen que formar al muchacho o a la muchacha que no va a hacer después de esa música profesión, pero que va a necesitar esta música necesariamente como apoyo, como ayuda para vivir mejor. Estamos en una situación de la música europea y de la música española en la cual cada vez sentimos más el cansancio de la música en los

que tiene de manifestación pública. Cada vez creemos más urgente la necesidad de que haya mejor música en las iglesias, de que haya más música en las casas, de que haya más música haciendo compañía a esta vida cotidiana del hombre. He aquí la gran misión de los Conservatorios. Que no ocurra esto que al terminar la carrera, al recibir el título, la ilusión de la música no se acabe; que no haya esta desproporción inmensa, terrible, entre los títulos que se dan y el número de gentes que de verdad tiene afición, este cariño por la música. Para cumplir esta misión en los Conservatorios no hay más remedio que el acento fundamental de esta política musical sea puesto precisamente en esos profesores del Conservatorio: en cuidar, en mimar, hasta el máximo, al esos profesores del Conservatorio. El exigirles el máximo rendimiento; pero el saber que se les entrega nada menos que el jugar y el hacer y formar el corazón de las gentes en lo que puede tener de más tierno, de más suave, de más bello y de más sensible.

Coincide esto, además, con una situación especialísima de la música europea y de la música española.

Ustedes saben cómo en pocos meses se ha dado un paso de gigante en lo que se refiere a la aceptación, al diálogo, al tomar como normal las expresiones fundamentales de arte contemporáneo. Pero hay un peligro en esto. Hay un peligro en que esta polémica tan eficaz, tan importante, tan necesaria, se plantee mal: se plantee entre los que defienden un arte puramente tradicional y los que tal vez sin darse cuenta defienden un arte de anteaer, un arte que aún también en Europa está totalmente pasado. Porque si algo importa hoy en la vida artística es dar por cerrado un periodo en el cual el arte, y concretamente la música, vivía en el exilio del corazón de los hombres. Creía que su misión era de pura forma, de puro ingenio, de puro juego. Vivía aparte de esas masas, de esas multitudes, vivía un solitario orgullo, vivía con el pecado de este orgullo solitario. Precisamente por esto la misión fundamental hoy, la misión que atañe de una manera especialísima a los Conservatorios es la formación del auténtico artista cristiano. De este artista que no reniega ni se asusta, ni se espante de ninguna forma de expresión; pero sabe esencialmente que esa forma de expresión está al servicio, primero, del acercarse un poco, de descubrir un poco, de desvelar un poco, lo que es el misterio de la belleza de Dios. Está después necesariamente al servicio de que este descubrimiento, de esa cercanía de la belleza de Dios, pueda hacer mejores, más tiernos, más verdaderos, más sensibles a los hombres. He aquí por qué al hablar de la situación de la música española centro el tema en esta visión del artista cristiano; porque, afortunadamente, España puede presentar en su música este ejemplo de doble servicio.

No voy a hacer ni una historia, ni un panorama, de la música española contemporánea; pero sí voy a recordar lo que ha significado para esta música española, lo que ha significado para la música europea, una figura como la de Manuel de Falla. Cuando Europa está viviendo precisamente los años más amargos, más desolados, más en el fondo triste de este arte de pura minoría, de este arte en el exilio del corazón de los hombres, Manuel de Falla proclama que el arte hay que recogerlo de rodillas, que la belleza es cuestión esencial de inspiración, y que éste arte y que esta belleza y que esta música están al servicio del mejoramiento de la sensibilidad de los hombres. Y esto se está diciendo el año 17. La música española tiene con Manuel de Falla, aparte de ese pentagrama genial, aparte de esa función primera y capital de su música en la música española, tiene además ante el mundo el ejemplo rotundo, completo, de lo que es un artista cristiano, lo que es la soledad creadora de un artista cristiano, lo que es el recoger esta belleza después de la Comunión diaria, de lo que es además plenamente en su tiempo: no tener nunca miedo al avance, a la nueva forma, a la nueva adquisición; no tener miedo porque sabía que esa nueva forma, que ese nuevo mundo, que esa música nueva, él podía ponerla al servicio de ese descubrimiento de la belleza de Dios y de ese servicio, y de esas belleza para los hombres. Esto es lo que importa esencialmente hoy en la música española, porque hoy, cuando la música europea está pidiendo a toda costa una música a la medida del corazón del hombre; hoy cuando esta vuelta a las humanidades en la música puede tener, tiene de hecho, el terrible peligro de un neorromanticismo, hoy el ejemplo de esta música española es decisivo, tan importante, tan único, que por poco de trabajo, con un poco de ilusión, con un poco de sentido de equipo y de escuela, éste puede convertirse en que esta música española sea de verdad protagonista de la música europea.

(...) El músico español ha tenido que sufrir mucho, una serie de soledades, la soledad de los intelectuales españoles, sordos ante la música. La ausencia de esa música en la Universidad, el mismo desprecio muchas veces de esa Universidad a las formas más altas de la investigación musicológica. Pero ha sufrido sobre todo el músico español de la más terrible, de la más trágica, y en consecuencia, la soledad, la soledad de los políticos, la absoluta falta de interés en los políticos españoles por la música. por esto yo quiero terminar dando las gracias al señor Ministro porque al fin hemos encontrado en él y en su grupo este apoyo de ilusión, y este comprender que en esta labor por la música española no hacemos labor gratuita. Yo he de repetir lo que repito siempre como tema y como lema de esta política musical: que con política musical nos

jugamos y llevamos adelante lo más importante que hay en la vida del hombre: su forma de amar. He dicho.

El actual Conservatorio de Madrid. Es de apremiante necesidad su total reforma

Ya han transcurrido unos cuantos años desde que entré por primera vez en el Conservatorio y aún sigue produciéndome la inicial mala impresión. Parece como si el señor Bauer –antiguo propietario-, a la usanza romana, hubiese sembrado de sal todo el solar, con la idea de que allí no floreciese nada, ni siquiera un ambiente agradable.

En sus destartaladas aulas y oscuros pasillos, podemos retroceder, y acercarnos a un pasado más activo del Conservatorio descifrando las dedicatorias y autógrafos que figuran al pie de las amarillas fotografías de un Joachim, el incondicional amigo de Schumann y Brahms; de Fauré, el “simbolista” músico; del modesto Saint-Saens; Gounod; de virtuosos como Cortot, Rubinstein, Sauer, Ysaye, etc.

Existe, sin embargo, y en una de las alas del edificio, un lugar acogedor, silencioso, “vacío”, que habla muy elocuentemente del *poco interés que los alumnos tienen por lo musical, por la cultura*. Nos referimos a la dotada y bien atendida Biblioteca. A su lado, un patio con pretensiones de jardín, que nos agrada por su sencillez. En el centro el busto que amigos y admiradores erigieron a Turina. Junto a él, un pozo sin agua, como invitándole a un suicidio de piedra. Incapaz de seguir esperando lo que “no ocurre” en el Conservatorio: *su total reforma*.

Hasta ahora hemos hablado de lo externo, lo material, pero lo verdaderamente desolador de nuestro Conservatorio, es lo íntimo, su vida misma; sistemas pedagógicos rutinarios, anticuados y unos alumnos –con las excepciones que por otra parte no desvían nuestra opinión- faltos de entusiasmo, vocación, y la mayoría de las veces carentes de una elemental cultura que dignifique un poco su profesión.

La necesidad de una reforma tiene su mejor prueba en la escasez que padecemos de buenos intérpretes, no ya de virtuosos solistas, sino de elementos con que sustituir las vacantes de nuestras agrupaciones orquestales.

Fijemos nuestra atención en las asignaturas de mayor éxito: el solfeo y el piano.

Solfeo: tal y como hay se exige, es un obstáculo en el que se quedan muchas veces los buenos músicos, dada la aridez y la falta de musicalidad del programa. Creemos que las Cantatas de Bach o canciones de nuestro olvidado folklore, por

¹⁰²⁵ AIJÓN, Alfonso G. (1956): “El actual Conservatorio de Madrid. Es de apremiante necesidad su total reforma”, *Aria*, Año I, n. 4, Septiembre-Octubre, p. 27. Las cursivas y negritas viene en el original.

ejemplo, son más valiosas en arte y pedagogía que las monótonas lecciones de la “Didáctica”.

Piano: sucede otro tanto. Estudios de talentudos y famosos pedagogos cuyas posiciones técnicas –sólo algunas- se repartirán durante los ocho cursos, descuidándose, no obstante, otras, necesarias para la interpretación de música contemporánea.

Tampoco se exigirá que el alumno lea también a primera vista, aptitud que es necesaria excitar, por su utilidad profesional. Esto, aparentemente, no tiene importancia, pero es, sin duda, la causa original del fracaso de muchos “premios” otorgados –mejor, regalados- por el Conservatorio de Madrid.

Reconocemos que el prestigio de cualquier entidad docente se asienta en la categoría de sus alumnos. La inexistencia de esta cualidad en los del conservatorio disculpa al Centro de casi todo lo más arriba expuesto.

Sus actividades están presididas por la apatía. Aparte del reducido grupo de alumnos que va y asiste a todo, los demás, la aplastante mayoría, está ausente, desconocida. ¿Qué hubiese sido de los Seminarios de Música Contemporánea, de los conciertos –de difícil repetición- del cuarteto Vegh, del húngaro, de Dallapicolla (sic) con Casadó (sic), Demus, Levy y tantos otros, si no hubiesen respondido los aficionados universitarios y los melómanos extraños al Conservatorio?

Asimismo, desconozco el hecho de que los estudiantes se reúnan para hacer música de cámara, satisfaciendo una necesidad espiritual. Sin embargo, finalizando el curso y para cumplir con la asignatura “Música de Cámara”, vertiginosamente leen una sonata –y muy mal, como lo demuestran los exámenes-, siendo lo más desagradable que los acompañantes de estos ejercicios –casi siempre inexpertos violinistas- exigen dinero por la desafinada colaboración, cuando esta intervención supone una provechosa ayuda para su formación; este matiz de profesionalismo que, desgraciadamente, se acusa endémicamente en la vida musical de nuestra Patria, empieza aquí, en el Conservatorio. Es este prematuro deseo de lucro el que impide la creación de un coro, un cuarteto, de una orquesta formada por alumnos. Mientras prevalezca esta falta de desprendimiento, de interés por todo lo que signifique aumento de conocimientos, auguramos poca trascendencia a la que debiera ser la primera institución de enseñanza musical de España.

Alfonso G. Aijón