



TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid.

Nieves Hernández Romero (Universidad de Alcalá)

Resumen

Este trabajo presenta parte de los resultados de la tesis de la autora, en proceso de redacción, sobre las mujeres en el Conservatorio de Madrid durante el siglo XIX. En ella trata de diseccionar la presencia femenina en el centro, analizando todos los aspectos relacionados con la formación recibida por las alumnas (requisitos de ingreso, asignaturas cursadas, posibles diferencias con los alumnos, convivencia en el centro, etc.), la influencia del Conservatorio en el desarrollo de una carrera profesional, la labor de las profesoras (acceso, derechos y obligaciones, retribución, posibilidades de ascenso, situaciones de igualdad o discriminación respecto a sus compañeros...). En último término, se trata de analizar el papel que jugó la música en la promoción social de las mujeres en el siglo XIX y comprobar hasta qué punto propició un mayor grado de independencia, favoreció su paulatina incorporación al mundo laboral y les otorgó una mayor relevancia social.

Palabras clave

Música y género; Música y mujeres; Educación musical; Conservatorio de Madrid; Música en el siglo XIX.

Abstract

This article presents some of the results of the thesis of the author, in editing process, on women at the Conservatory of Madrid during the nineteenth century. In this thesis, the author attempts to dissect the female presence in that music institution, analyzing all the educational aspects received by the female students (entry requirements, courses taken, any differences between female and male students, life together in the centre, etc.), the influence of the Conservatory in developing a professional career, the female teachers' work (access, rights and obligations, remuneration, promotion, conditions of equality and discrimination against their male fellows ...). To sum it all, it deals with analyzing the role that music played in the social promotion of women in the nineteenth century and check how far this role led women to a greater degree of independence, favoured their gradual integration into the labour market and gave them more social relevance.

Key words

Music and genre; Music and women; Musical education; Conservatory of Madrid; Music in the nineteenth century.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid.

Nieves Hernández Romero (Universidad de Alcalá de Henares)

Cuando se habla de educación musical femenina decimonónica a menudo se evoca la imagen de una jovencita tocando el piano con “graciosa torpeza” (Labajo 1988: 30) o cantando en alguna velada, mostrando sus habilidades (su “educación de adorno”) con el objeto de encontrar un pretendiente apropiado. Al pensar en las estudiantes del Conservatorio no es infrecuente el prejuicio que dibuja a unas estudiantes ociosas, que acuden a un centro “de recreo” y reciben una formación diferente y sensiblemente más incompleta que la de sus compañeros masculinos. Desagraciadamente estas ideas aún están generalizadas en muchos entornos. Uno de nuestros propósitos es averiguar qué parte de verdad tienen estas creencias.

El primer centro oficial de música en España fue el Real Conservatorio de Música de María Cristina, fundado en Madrid en 1830 bajo la protección de ésta, a la sazón esposa de Fernando VII. Se tomaron como referencia los conservatorios de Nápoles, Milán y París. Montes (1997) y Robledo (2002) analizan la influencia de dichos centros en el madrileño. Hasta fechas relativamente recientes apenas existían estudios acerca del establecimiento y sus inicios. Podemos encontrar algunos apuntes, como en Subirá (1969) o Pérez (1993) o *La Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, de Federico Sopeña (1967). Afortunadamente, en los últimos años han aparecido múltiples trabajos sobre diferentes aspectos concernientes al centro, como incidencias acerca de su creación y funcionamiento, su relación con los diversos gobiernos, reglamentos, archivo, biblioteca y fondos conservados, las enseñanzas o los profesores y profesoras (entre otros, Bénard 2000, 2001; Delgado 2003, 2006; Matía 2009; Montes 2008, 2010; Pérez 1993; Pons 2010; Salas 1999; Sarget Ros 2002, 2004; Siemens 2010).

Acerca de las relaciones entre mujeres y música se está generando en España un deseable y necesario interés. De este modo, cada vez son más las publicaciones que abordan dichas relaciones desde diversas perspectivas. Aun así, no se han traducido títulos fundamentales como los de Susan McClary (1991), Ruth Solie (1993) o Marcia Citron (1993). Sí lo ha sido la obra de Lucy Green *Música, género y educación* (2001), un interesantísimo análisis de la práctica musical de las mujeres y la educación musical femenina. En nuestro país hubo algunos acercamientos desde los años 80 del siglo XX, como la emisión del programa “Mujeres en la Música” en 1983, realizado por

Marisa Manchado, Amelia Die Goyanes y Pao Tanarro Escribano en Radio 2 o las aproximaciones de Labajo sobre la educación musical femenina (Labajo 1981, 1988). Una publicación pionera fue la compilación de variados trabajos realizada por Manchado (1998). Para un profundo análisis del estado de la cuestión y las diferentes perspectivas teóricas en España tuvimos que esperar hasta 2003, año en que Pilar Ramos publicó el libro *Feminismo y música* (Ramos 2003). Antes y después encontramos diversos estudios que ayudan a conocer los diversos enfoques y el estado de la cuestión (por ejemplo Digón 2000, 2001; Díaz 2002; Montagut 2002; Lozaiga 2005; Piñero 2001, 2003, 2004, 2008a, 2008b; Cabedo 2009; Campos 2011), la construcción de la invisibilidad en torno a las mujeres en la música y diferentes aspectos históricos (Lorenzo 1998, 2004; Bofill 2001), trabajos encuadrados en la “historia compensatoria” (Ozaita 1995), textos dirigidos a la educación (Arredondo 2003; Aller *et. al.* 2009; Salas 2009; artículos como los de Díaz 2005a, 2005b; González 2005; Llamas 2004, 2005; García-Parrado 2008; García 2010; Velasco 1999), la percepción de los oyentes (Martí 1999; Hernández y Maia 2009, 2010a, 2010b, 2010c), publicaciones que abordan diversos temas (Labajo 1981 y 1988; Álvarez Cabiñano 2008; Picó 2006; Iniesta 2011, publicado durante la realización de este texto) o monográficos en revistas (como en *Scherzo* 1996, *Dossiers Feministes* 2003 o este número de *TRANS*) entre muchas otras aportaciones. Otro buen síntoma es la aparición de asociaciones, proyectos y cursos relacionados con el tema, así como la realización de tesis doctorales sobre mujeres músicas.

La bibliografía sobre las circunstancias, contextos y roles de las mujeres en el siglo XIX y la dedicada a su educación es más abundante. Entre otros muchos, citamos las publicaciones de Capel 1986; Sole 1990; Garrido 1997; Flecha 1998; Sanromán 1998; Jagoe, Blanco y Enríquez 1998; Ballarín 2000, 2001; Flecha y Núñez 2001 o Bolufer 2008. Pero hasta ahora no se ha estudiado en profundidad la relación de las mujeres y la música en el siglo XIX enmarcada en el Conservatorio de Madrid.

Con nuestro trabajo pretendemos conocer cómo era la educación de las niñas, sus derechos y obligaciones, qué requisitos debían cumplir, qué nivel de exigencia se les aplicaba y qué limitaciones les eran impuestas, analizando si había diferencias sustanciales con los alumnos. Por otra parte, también conoceremos cuántas profesoras hubo en el centro durante el siglo XIX, cómo accedían a sus puestos, en qué condiciones y qué derechos y obligaciones tenían, haciendo una comparativa con sus compañeros masculinos. Por último hacemos un somero repaso de las mujeres que pudieron desarrollar una carrera profesional gracias a los estudios recibidos en el Conservatorio.

Para la realización de la investigación las fuentes más relevantes, entre las muchas consultadas, han sido los documentos del propio centro conservados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Archivo General de la Administración y la prensa de la época.

Los principales textos que rigen la vida del Conservatorio durante el siglo XIX son:

- Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina. 9 de enero de 1831.
- Reales órdenes de 29 de agosto y de 1 de octubre de 1838, reformando el Conservatorio¹.
- Proyecto de reglamento de 26 de agosto de 1840. No fue aprobado oficialmente, pero sí aplicado en el centro². Reglamento de 1855. En el mismo caso que el anterior³.
- Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación. 5 de marzo de 1857. Apenas pudo ser puesto en práctica.
- Reglamento Orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. 14 de diciembre de 1857.
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina. 1861.
- Decretos de 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas.
- 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.
- Reglamento de la Escuela Nacional de Música. 2 de julio de 1871.

Esta normativa se complementa con numerosas órdenes y disposiciones que rellenan los vacíos que pudieran dejar los Reglamentos.

1. Las alumnas

¹ Cfr. Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina el que da principio el 5 de septiembre de 1838. 1838-1868, sesiones de 5 y 10 de octubre y 1 de noviembre de 1838.

² Cfr. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid (en adelante RCSM), Leg. 3/48; Leg. 4/35, 27-1-1842. (Los documentos que aparecen como "Leg..." pertenecen a este archivo).

³ Cfr. Leg. 10/87 y Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar...1838-1868, sesiones de noviembre y diciembre de 1855. Además, Leg. 10/99, 1-3-1856; Leg. 10/118, junio 1856.

Ingreso, pensiones, disciplina.

Desde su fundación hubo alumnas en el Conservatorio de Madrid. De hecho, en sus primeros documentos se resalta esta circunstancia:

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

Por tanto uno de los propósitos evidentes del centro era el de formar mujeres profesionales de la música, aunque la formación de adorno, para ambos sexos, también era contemplada. En el mismo documento se manifiesta que se pretendía formar tanto profesores (“para el más perfecto ejercicio de su arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino”) como aficionados (“para ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones”). Hasta mucho tiempo después apenas volveremos a encontrar alusiones a la formación de adorno en la documentación del centro, pero sí son constantes las referidas a la formación profesional, especialmente dirigida a las clases menos favorecidas.

Las edades y requisitos de ingreso varían a lo largo del tiempo, pero en cada caso son los mismos para alumnas y alumnos, existiendo diferencias solamente en las edades para ingresar en canto y en declamación, por las lógicas causas físicas (desarrollo de la voz, etc.).

A lo largo de toda su historia se otorgaron diferentes tipos de pensiones para los alumnos más necesitados. Estos alumnos tenían obligaciones más rigurosas que el resto, tanto durante sus estudios como en los primeros años de su trayectoria profesional⁵. Las pensiones se concedían a estudiantes de canto y/o declamación, en consonancia con el ideal del centro de abastecer la escena lírica de cantantes españoles. A partir de 1868, momento en el que el Conservatorio estuvo

⁴ Exposición del Reglamento de 1831.

⁵ Los primeros alumnos internos del centro eran mantenidos por el gobierno, pero debían dedicarse a la carrera teatral, “para que de algún modo satisfagan los gastos que se han hecho para su enseñanza” teniendo que hacerlo en teatros del país al menos durante seis años (“Instrucciones particulares para los empleados, maestros y alumnos del Real Conservatorio de Música María Cristina. Madrid. 1830”. RCSM. Doc. Bca.1/18). En el Reglamento de marzo de 1857 se contemplan pensiones para alumnos de canto; los merecedores de ellas no podían abandonar el centro sin haber terminado sus estudios, tras lo cual debían ejercer la profesión en uno de los teatros de Madrid durante un año; se puede perder la pensión por diversas razones (conducta reprobable, pérdida de voz, imperfección física visible, inasistencia o desaplicación...). En diciembre de 1857 se conceden pensiones a alumnos de canto y declamación, previa oposición y con las mismas condiciones que se estipulaban en el periodo anterior.

a punto de desaparecer y sufrió una importante transformación (cambió su nombre por el de Escuela Nacional de Música, se eliminó la declamación de sus enseñanzas, se redujo drásticamente su plantilla para reducir gastos, etc.), no se concedieron más pensiones de este tipo. En 1879 se crearon otras de 1500 pesetas anuales durante tres años, con cargo al arrendamiento del Teatro Real, concedidas por el Ministerio de Hacienda. Varios años después, por Real Orden de 19 de mayo de 1882, se otorgaron unas ayudas, dotadas por el Ministerio de Fomento, para que los alumnos y alumnas más sobresalientes y que hubieran obtenido premio en la Escuela pudieran perfeccionar sus estudios en el extranjero. Se obtenían por oposición, en las enseñanzas de canto, piano, violín, violoncello, trompa y declamación. También hubo iniciativas particulares: la célebre cantante Christina Nilsson crea un premio para auxilio de alumnas exclusivamente (probablemente nadie como ella para comprender las dificultades a las que se tenían que enfrentar las mujeres para poder desarrollar sus carreras), que hubieran obtenido premio o nota de sobresaliente en los exámenes oficiales, que fueran pobres y, lo que es más curioso, hijas de artistas músicos. Estas ayudas (de las que las afortunadas disfrutaban durante tres años) no estaban limitadas a las cantantes, presentándose también pianistas e incluso violinistas.

Además, con frecuencia se dispensaba del pago de matrícula a familias necesitadas y se facilitaban diferentes cantidades de dinero a alumnos de ambos sexos para que pudieran continuar sus estudios.

El afán por trabajar y la certeza de poder encontrar colocación empujaban a los alumnos a hacerlo antes de terminar sus estudios. De ahí las numerosas disposiciones prohibiéndoles ejercer su arte sin autorización antes de finalizar su carrera y las medidas tomadas en tal caso, siendo especialmente rigurosas en el caso de los pensionados. Se trataba con ello de evitar el daño que esos tempranos trabajos pudieran causar en el proceso de aprendizaje y la presentación en público con defectos que éste pudiera atribuir a una mala enseñanza en el centro, además de perder jóvenes que más adelante hubieran hecho honor al Conservatorio. Como vemos, se trataba también de una cuestión de imagen del centro⁶. Eso no significaba que no actuaran en público, ya que formaba parte de su aprendizaje (era habitual la presencia de alumnos del Conservatorio en funciones regias, en actos de diferente tipo, en veladas en el establecimiento e incluso formando parte de coros en estrenos de zarzuela, previa conformidad) y se concedieran a menudo los permisos correspondientes, una vez consultados los profesores implicados. De hecho, en 1842,

⁶ Leg. 9/22. 4-8-1853. Borrador. V. también *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar...1838-1868*, sesión de 14-8-1853.

Aranalde, a la sazón director del establecimiento, consciente de la realidad, exponía que no se oponía a que los discípulos buscaran colocación y subsistencia, pero que debían poseer la suficiente instrucción. Por lo tanto, aun cuando estuvieran colocados fuera del Conservatorio debían concurrir puntualmente a sus clases hasta concluir su carrera⁷. Este es el caso de Josefa Mora, que en 1854 pide permiso para actuar durante los meses de verano en teatros extranjeros. El director se lo concede, disponiendo que pasado ese periodo volviera a continuar sus estudios⁸.

Muchas jóvenes solicitaban estas pensiones o cualquier tipo de ayuda para estudiar y poder obtener un trabajo con el que poder sostenerse ellas y sus familias. Hemos encontrado numerosos documentos que muestran el interés en que estas muchachas no abandonaran sus estudios antes de tiempo y pudieran alcanzar una formación completa. Citemos tan sólo un par de ellos. Un caso es el de Ignacia Chollet, alumna de piano y repetidora de su clase⁹. Su madre, viuda, pidió se le dispensara del pago que realizaba al centro por no disponer de medios. Pedro Albéniz (maestro de piano) recomendó que se le ayudara para que pudiera continuar sus estudios, y así se hizo, atendiendo la petición¹⁰. Otro caso ilustrativo es el de Rosario Huete, en situación de extrema pobreza, que pidió permiso para trabajar como corista en el Teatro Real. La Junta le negó la licencia, tanto por contravenir lo dispuesto en el Reglamento como porque perjudicaría su porvenir artístico y “aun sus buenas facultades vocales”, por ser muy joven para corista. Para evitar el daño y ayudar al buen término de sus estudios se le concedió una pensión diaria de seis reales durante ese curso. Vemos en esta situación otra prueba del celo del Conservatorio en el futuro profesional de sus alumnas¹¹. Esta joven llegó a ser una conocida cantante.

Esta situación también afectaba a aquéllos que querían impartir clases. En 1854 se concedió permiso a Pascual Galiana, Teotista Urrutia, Sofía Alegre y Eduardo Compta, todos repetidores de la clase de piano, para que pudieran dar lecciones fuera del Conservatorio¹². Todos ellos fueron profesionales de la música, algunos en el propio centro.

⁷ Disposición del Director Aranalde. En el mismo documento pide nota a los maestros con los nombres de los alumnos que se hallaran en dicha situación (Leg. 4/52, 14-10-1842).

⁸ Leg. 9/58, 30-4-1854 y 13-5-1854. La contrata había sido hecha por el Sr. Malvezzi y la Sra. Gazzaniga, primeros cantantes del Teatro Real.

⁹ Recordamos que los repetidores eran alumnos aventajados que sustituían al profesor si éste faltaba y ayudaban a repasar a los alumnos más atrasados.

¹⁰ Leg. 4/9, 21-1-1841.

¹¹ Solicitud de la alumna al Vice-protector del Conservatorio. Con nota al margen con fecha 17-10-1856, informando la decisión de la Junta Facultativa (Leg. 11/17, 25-9-1856). Cfr. *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar...1838-1868*, sesión de 30-9-1856. En la misma sesión se decide expulsar, para servir de ejemplo, a unas alumnas que habían sido contratadas como coristas en el Teatro Real.

¹² Leg. 9/55, 30-5-1854.

La concesión de pensiones y ayudas a estudiantes de ambos sexos, en igualdad de condiciones, prueba el interés del centro en formar profesionales sin distinción de género. Curiosamente son más numerosas las peticiones de alumnas que de alumnos, y no es infrecuente que ellas reciban cantidades más elevadas que ellos cuando se ofrecen ayudas de diferente cuantía.

Estas solicitudes también muestran la evolución del estatus de la mujer, además de su relación con la música. Mientras en los primeros años siempre se apela a la compasión, ya que la interesada no tiene otro medio de mantener honradamente a su madre viuda (frecuentemente anciana y enferma) y a sí misma, como si sin esta circunstancia no se justificara su interés por estudiar música y desarrollar una carrera profesional, al avanzar los años las solicitudes sólo exponen sus méritos y el deseo de participar en las diversas convocatorias con pleno derecho, mostrando que cumplen los requisitos académicos necesarios y siendo excepcional la alusión a circunstancias personales adversas.

Asignaturas, matrícula, metodología.

Hasta el Reglamento de diciembre de 1857 no se prohíbe de forma expresa la asistencia de las alumnas a ninguna asignatura. Aun así, en esos primeros años, sólo las encontramos en las asignaturas asociadas al mundo femenino (solfeo, piano, canto, arpa) y algún caso excepcional en violín.

También asistían a las clases de composición. A pesar de la tradicional resistencia a confiar en la capacidad de las mujeres para esta disciplina, éstas pudieron acceder a ella durante los primeros años de existencia del centro, siendo pionero en una iniciativa así. No hemos encontrado distinciones en su valoración, en el desarrollo de las clases o los programas por razón de su sexo. Por el contrario, sí existen documentos resaltando las destacadas cualidades de muchas de ellas para el estudio de esta rama¹³.

Sin embargo, en el Reglamento de diciembre de 1857, que divide los estudios en Superiores (para la obtención del Título de maestro Compositor) y de Aplicación (Profesor del Real Conservatorio; engloba los estudios de canto e instrumentos), se especifica que las discípulas sólo podían cursar las asignaturas de historia y literatura del arte dramático y la música, canto,

¹³ Por ejemplo, el dictamen de Carnicer en 1831, en el que con absoluta neutralidad destaca tanto las posibilidades de algunas como las menores disposiciones de otras, en los mismos términos utilizados con los alumnos. Leg. 0/42, 18-9-1831.

declamación, lengua italiana, solfeo general y preparatorio para canto, piano, arpa, acompañamiento elemental y superior. En resumen, las necesarias para obtener los títulos de profesoras de canto, de piano o de arpa, negándoles el acceso a los estudios superiores (en los que se encuadraba el estudio de composición) y a otras materias como armonía superior o los demás instrumentos. Pero en la práctica esto no se cumplió. Ya en 1859 la alumna Virginia Camprobiu solicitó, excepcionalmente, que se le permitiera matricularse en armonía superior, para poder continuar los estudios de composición. Tras el dictamen positivo de los profesores tal gracia le fue concedida, previa autorización del Ministro de Fomento, al cual se dirigió el director en su solicitud para poder hacer esta excepción explicando que “la prohibición del Reglamento es motivada por considerarse estos difíciles estudios demasiado penosos para la generalidad de las alumnas”¹⁴. Realmente esta afirmación refleja una opinión bastante extendida, pero la favorable disposición del director y los halagadores informes de los profesores, reflejando la adecuada capacidad de la alumna sin alusiones a su sexo, muestran que no en todos los ámbitos se imponía este prejuicio. Desgraciadamente, parece que Virginia Camprobiu no continuó sus estudios, pero sí abrió el camino a otras jóvenes: en los años siguientes encontramos alumnas matriculadas en armonía superior y composición. También hubo algunas discípulas en violín y órgano, en contra de lo estipulado en el Reglamento.

Vemos como unas normas dictadas bajo la influencia de unas convenciones sociales (la creencia de que las mujeres estuvieran capacitadas sólo para ciertas disciplinas, o que solamente la dedicación a unas determinadas fuera socialmente aceptable) no impedía que aquéllas que lo desearan pudieran ampliar sus horizontes en el Conservatorio. Esta amplitud de miras la encontramos reflejada en prensa, como en el siguiente comentario, publicado en la *Gaceta Musical* en 1867 con motivo de la obtención del segundo premio de armonía por parte de una alumna:

Y aquí debemos hacer notar la circunstancia de haber tomado parte en el certamen de armonía jóvenes del bello sexo habiéndose distinguido la señorita Carbonell como una prueba de que el estudio serio de la parte científica del arte no está fuera del alcance de la imaginación viva, sutil y delicada de la mujer¹⁵.

Este texto refleja la arraigada creencia en la incapacidad de las mujeres para el estudio de estas materias, ya que son consideradas aptas solamente para las (según algunos) actividades mecánicas, intuitivas, moldeadoras de la sensibilidad y que requieran poco o ningún razonamiento,

¹⁴ Leg. 13/4.

¹⁵ *Gaceta Musical*, Nº 27, 7-7-1867.

como la interpretación, que, según estos criterios, en manos de las mujeres se convierte en una actividad puramente emotiva e irracional. Optamos por no detenernos en las calificaciones dedicadas al “bello sexo”: es imposible, en la época, evitar este tipo de alusiones.

La pregunta que surge es por qué, vista la aparente facilidad con que las alumnas que lo desearon (escasas, realmente) accedieron a esos estudios en principio vetados para ellas, no hubo más jóvenes dispuestas a intentarlo. Probablemente, presionadas por los convencionalismos, muchas no se consideraran capaces, o simplemente, puesto que la mayoría necesitaba ejercer una carrera, se dedicaron a aquella preparación que en principio les garantizaba salidas profesionales.

En el Reglamento de 1871 se permite a las alumnas asistir a todas las clases, en horarios distintos a los alumnos. Pero esta medida no supondrá un cambio sustancial en sus elecciones: habrá algunas más en composición, en violín, en órgano, en armonium cuando se estableció esta asignatura (tenía escasos matriculados, siendo mayoría, casi todos los años, las alumnas), un número anecdótico en violoncello y ninguna en instrumentos de viento, ya que la mayoría optaban por las materias tradicionalmente vinculadas a las mujeres. Aun así, el hecho de que, al menos sobre el papel, no se les limitara el acceso a ninguna disciplina es un avance importante.

En el último tercio del siglo el número de alumnos creció de forma imparable. Aunque dicho incremento fue propiciado y alentado por el director¹⁶, llegó un momento en que se intentó tomar medidas para frenarlo, aunque no parecieron conseguirlo. El propio Arrieta, a través de sus discursos, nos desvela algunas de las claves del problema y los intentos por solucionarlo. Veamos tan sólo un par de ejemplos. En 1876 pidió mayor severidad a los profesores en los exámenes de ingreso, “pues había llegado ya el caso de preferir la calidad sobre la cantidad”¹⁷. En 1889 recordaba sus intenciones de que en el centro se formaran profesionales y no aficionados; pero que la creciente (y por otro lado deseable) afición por la música conllevaba que muchos alumnos sólo estudiaran las obras de concurso, pensando en satisfacer su vanidad más que en consolidar su educación. Lamentaba que el incremento de las dificultades para acceder al centro se veía minimizado por las recomendaciones, que conseguían que ingresaran alumnos sin talento que robaban tiempo a los alumnos buenos. La situación llegó a tal punto (no sólo en el Conservatorio)

¹⁶ *Libro de actas del claustro. Principia el 31 Diciembre de 1868. Termina el 27 Diciembre de 1900. 1868-1900.* Sesión del 26 de mayo de 1872. Ante las sugerencias de algunos profesores para frenar el ya entonces imparable ascenso de alumnos, Arrieta contesta que uno de los argumentos que tiene el centro para defenderse de las críticas es apelar al gran número de alumnos matriculados, lo que, si bien es un obstáculo para los buenos resultados artísticos (sic) es también una defensa del establecimiento.

¹⁷ *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión del 14 de septiembre de 1876. Diez años después el problema persiste; cfr. sesión del 19 de septiembre de 1886.

que ese mismo año se publicó una Real orden prohibiendo las recomendaciones para los tribunales de examen, decisión que el director celebraba en su discurso¹⁸. Insistió en el tema en textos posteriores. El Conservatorio fue víctima de su propio éxito. El afán de Arrieta por elevar la matrícula acabó por saturar el establecimiento de alumnos sin demasiado interés (que apenas estudiaban las obras de concurso para poder lucirse) y anular prácticamente la posibilidad de recibir una enseñanza adecuada, ante las dificultades para atender a tal número de discípulos, perjudicando a una mayoría de estudiantes de ambos sexos que sí deseaban y necesitaban una buena formación con objeto de dedicarse profesionalmente a la música. En un discurso leído en 1892 Arrieta citaba especialmente a las alumnas, acusándolas de preferir “los resplandores que fascinan de un triunfo aparente, al cultivo y posesión de las obras que han de constituir la base de su porvenir artístico”¹⁹. Este comentario no dice mucho en favor de las alumnas ni de la consideración que se tenía hacia muchas de ellas. Pero no debe enmascarar el hecho de que este tipo de críticas eran dirigidas habitualmente a discípulos de ambos sexos.

Como muestra del desarrollo de las matrículas y la especial presencia de las alumnas, veamos la evolución de las clases de canto y piano²⁰.

¹⁸ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1888 a 1889 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal 1889.

¹⁹ *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1891 a 1892 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1892 por su director Don Emilio Arrieta*. Madrid: Imprenta de José Ducazcal, 1892.

²⁰ Datos obtenidos de diferentes listados encontrados en los Legajos del RCSM y en Memorias y Discursos. Se han seleccionado varios años para tener una visión global; se reduce la distancia en los últimos cursos para apreciar con mayor claridad el aumento de matrícula al que ya nos hemos referido.

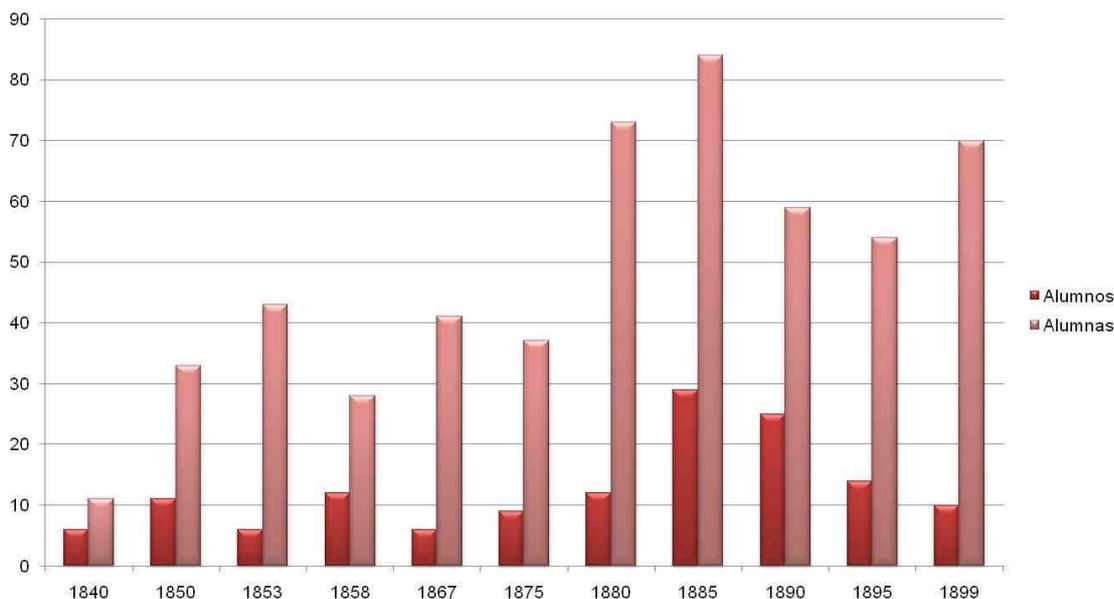


Gráfico 1. Matrícula canto.

La clase de canto, a lo largo de todo el siglo, estuvo dominada por las alumnas. Era este un campo en el que las mujeres siempre habían tenido más posibilidades de desarrollo profesional. Durante el siglo XIX el furor por la ópera y la expansión de la zarzuela, la creación de numerosos teatros y la afición generalizada por el canto propició el interés de las alumnas por esta materia. Como ya hemos visto, además, la formación de cantantes fue siempre uno de los objetivos prioritarios del Conservatorio, dedicando a ello especiales esfuerzos y ayudas a sus estudiantes.

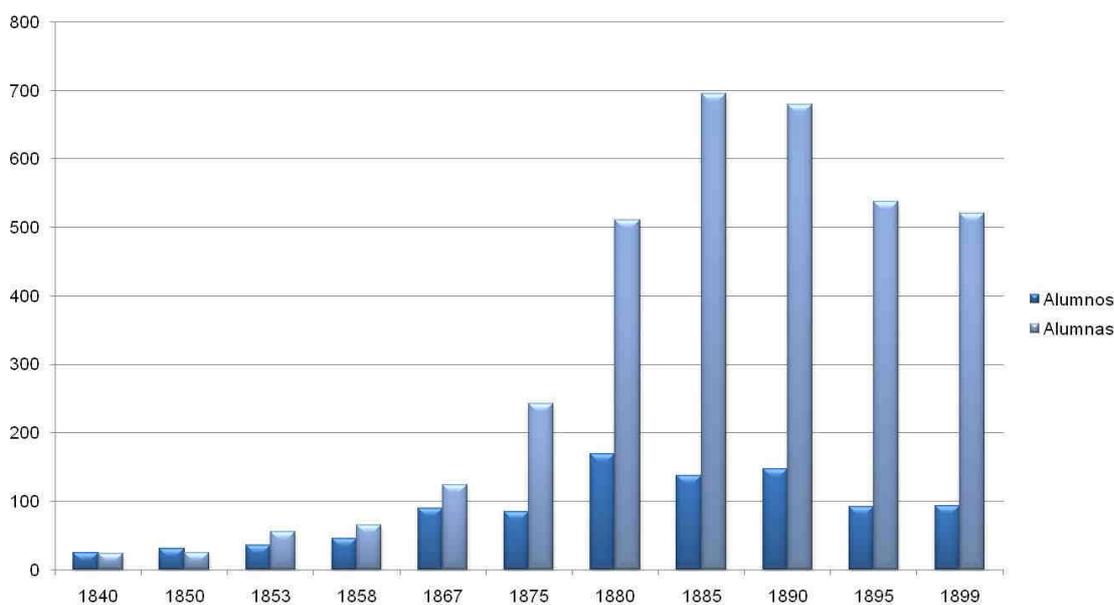


Gráfico 2. Matrícula piano.

Podemos constatar el vertiginoso aumento de la matrícula en general y de las alumnas en particular en la clase de piano. Este hecho se explica por el incremento de la afición por un lado, y la paulatina percepción de la enseñanza de este instrumento como uno de los pocos campos profesionales permitidos a las mujeres (aspectos que, lamentablemente, no podemos desarrollar en este texto). El interés por él era tal que ya en 1846 despertó voces críticas hacia el excesivo número de pianos y pianistas, llegando a tildarlo de “vicio moderno”²¹. Las giras que durante los años cuarenta y cincuenta realizaron famosos pianistas por España pudo ser otra razón que, como apunta Nagore (2010: en prensa), influyera en la expansión de la moda del piano.

Tras la muerte de Arrieta en 1894 sus sucesores trataron de regularizar la docencia, disminuir la matrícula y reforzar las exigencias de ingreso y de la enseñanza, lo cual, aunque tímidamente, se ve reflejado en la evolución numérica del alumnado.

En cuanto a los métodos y programas de las asignaturas no se hacen salvedades ni muestran diferencias para las alumnas. De hecho, a menudo, sobre todo en los primeros años, se especificaba que las instrucciones dictadas servían para los discípulos de ambos sexos. Otro signo de la normalización de la educación musical femenina es que, con los años, en los programas y métodos ni siquiera se hacía este tipo de aclaraciones. Es posible que en su aplicación práctica pudiera haber diferencias en los requisitos exigidos a alumnas o a alumnos. Pero el hecho de no hacer distinciones en los programas nos parece un hecho muy significativo (recordemos lo diferentes que eran los estudios en otros campos permitidos a las mujeres, tanto en la enseñanza primaria como en la formación de maestras, por ejemplo) y rebate la idea, ampliamente extendida, de que, por principio, las alumnas recibían una peor preparación que los alumnos. Por ejemplo, Sarget Ros asegura que “Los alumnos reciben una enseñanza con mayor orientación específicamente musical que la proporcionada a las alumnas” (Sarget Ros 2004: 68), sin justificar dicha afirmación. Sánchez de Andrés, en un excelente trabajo sobre las compositoras del siglo XIX, considera que el Conservatorio “no contemplaba la coeducación y, por lo tanto, las enseñanzas de las mujeres estaban separadas de las de los varones, aplicándose distinto nivel de exigencia y contenidos”, añadiendo que “el rendimiento de las alumnas, además de la moral y la buena conducta, estaba controlado por un equipo conformado por una directora, una subdirectora y una ayudante” (Sánchez de Andrés 2008: 57). Es cierto que estas empleadas se ocupaban de su buen

²¹ Velaz de Medrano y Álava (1846). Reproduce una idea que publicada en un libro en Francia, no estando este “mal” limitado a España.

comportamiento mientras existió el internado, de forma paralela al rector espiritual, que hacía lo propio con los alumnos. Pero el seguimiento de sus avances en las distintas asignaturas era competencia de los profesores correspondientes, que eran los mismos para todos los discípulos independientemente de su sexo. Por otra parte, Bénard también justifica la diferencia entre la formación femenina y masculina en la creación de dos departamentos distintos con reglamentación propia y en la presencia de las mujeres en determinados instrumentos (Bénard 2000: 393). En cuanto a la primera afirmación, hemos constatado que, en esencia, la reglamentación era la misma para ambos departamentos. Con la segunda estamos parcialmente de acuerdo. Como estamos mostrando, ciertamente hubo instrumentos a los que las mujeres no se acercaron, aunque consideramos que esta circunstancia se debía a convenciones sociales y cuestiones prácticas más que a una política propia del centro. De hecho, salvo en el Reglamento de diciembre de 1857, como vimos, no se les prohibía expresamente el acceso a ninguna disciplina.

Sí había diferencias en las obras presentadas a los concursos de piano, aunque no necesariamente en el repertorio que se preparaba durante el curso, debiendo preparar una pieza las alumnas y otra los alumnos. Además concurrían días distintos, de forma que no sólo no competían entre ellos, sino que ni siquiera se les escuchaba a la vez, lo que sí sucedía en las frecuentes veladas realizadas en el Conservatorio, muchas con motivo, precisamente, de la entrega de premios. Este tipo de medidas se obviaban en las clases poco concurridas por alumnas, en cuyo caso no parecía haber problema en que se presentaran con sus compañeros. Parece que en último término la división de días por sexos obedecía a cuestiones meramente prácticas.

Por otra parte, en las actas de exámenes y libros de clase consultados las anotaciones y calificaciones son similares para alumnas y alumnos, sin que se trasluzca especial benevolencia o exigencia en unos u otros casos²².

Convivencia: conflictos, medidas excepcionales.

La asistencia de alumnos de ambos sexos al Conservatorio obligó a dictar estrictas normas para salvaguardar el buen nombre de las alumnas y del propio centro. En los primeros años, durante la existencia del internado, hubo disposiciones especialmente rigurosas, existiendo departamentos separados con personal específico para cada uno de ellos (femenino en el caso de las alumnas) y evitando la convivencia entre éstas y los alumnos. De hecho, una joven fue expulsada en 1833 por

²² Cfr. Actas exámenes, Libros de clase y repasos mensuales (la información sobre estos está dispersa entre los Legajos).

haber mantenido correspondencia con un compañero. Lo que no sabemos es si hubo medidas contra éste²³. Aun así, era inevitable el recelo de algunos, como podemos comprobar a través de un incidente, en el que, durante un paseo de las alumnas en 1831, un individuo las acusó de ser “el serrallo de Piermarini” (director del centro). A decir verdad, revisados los documentos relativos al tema, este ataque parece más bien producto de enfrentamientos personales, pero no deja de ser ilustrativo²⁴.

Hubo otros conflictos similares. Nos detendremos en dos. El primero, en 1855, cuando la alumna Nieves Condado fue expulsada por haber “sido vista en galanteo” con el alumno repetidor Antonio Sos. Aunque en un primer momento se consideró más grave la falta de éste por su condición de repetidor y se determinó la expulsión de ambos, finalmente se castigó sólo a la alumna, tras la intercesión de varios profesores a favor de Sos. Unos meses después fue readmitida, pero el diferente trato que recibieron ambos muestra una vez más la discriminación sufrida por las mujeres²⁵. Otro caso fue en el que se vio implicado el profesor Pinilla en 1878. El padre de una alumna denunció su falta de decoro. La Junta de profesores le dio la razón, decidiendo amonestar al maestro y que sólo tuviera clases de alumnos²⁶. Pero lo cierto es que, con posterioridad, siguió impartiendo clase a niñas.

Este tipo de incidentes eran casi inevitables, a pesar de las medidas tomadas. Entre éstas, alumnos y alumnas debían asistir siempre a clases separadas, y en las de ellas debía estar presente una inspectora de alumnas o, en su defecto, una madre. También son numerosas las órdenes prohibiendo a los alumnos esperar a las jóvenes a la salida del centro y molestarlas o que éstas fueran acompañadas por ningún alumno que no fuera su hermano.

En cuanto a la separación de clases y horarios, cuando era necesario no parecía haber problema en que asistieran juntos, aunque manteniendo la debida distancia y consideración. Además de las clases de canto y declamación, donde, por razones obvias, no eran separados, con la aparición de la clase de conjunto o música de cámara o clases donde la presencia de las jóvenes era escasa no hubo inconveniente en la convivencia. Aunque es innegable la influencia de los prejuicios y convencionalismos de la época, también la separación de las clases, en muchos casos, parece responder a cuestiones puramente organizativas. La asistencia de alumnas y alumnos

²³ RCSM. *Índices alumnos (orden numérico) 1830-1837*. Llamamos la atención sobre el hecho de que la dureza de las medidas en caso del incumplimiento de las normas no se limitaba a los internos: esta alumna era externa gratuita.

²⁴ Cfr. Legs. 0/27 y 0/28.

²⁵ Leg. 10/45.

²⁶ Leg. 23/53 dupl.

simultáneamente a ciertas asignaturas y el trabajo conjunto en ensayos y actuaciones convierte al Conservatorio de Madrid en un centro pionero en la educación mixta en España.

2. Las profesoras.

No podemos negar que durante el siglo XIX las profesoras numerarias en el Conservatorio fueron minoría y, en cualquiera de las categorías que ocuparon, a veces fueron marginadas en favor de sus homólogos masculinos, aunque a menudo no sea fácil discernir entre una verdadera discriminación o la incuestionable realidad de que a menudo ellas reunían menos méritos; pero tampoco que su existencia fue significativa y que, las que hubo, gozaron de los mismos derechos y obligaciones que sus compañeros.

Con los primeros Reglamentos los maestros eran nombrados por Real Orden a propuesta del director del establecimiento. Para ello se tenían en cuenta los méritos de los candidatos: reconocida carrera como intérprete, docente o compositor, la publicación de métodos, etc. Bajo esta premisa era difícil poder nombrar mujeres profesoras. Eran escasas las que tenían la posibilidad de reunir estos requisitos. En España aún no eran frecuentes las mujeres intérpretes profesionales conocidas, salvo en el canto. Acerca de otros méritos, como la composición o la publicación de libros, eran pocas, aparentemente, las que pudieran cumplirlos. Los obstáculos para acceder a unos estudios y a una carrera pública dificultaban que hubiera mujeres con méritos suficientes para poder competir con los hombres. Fue precisamente el Conservatorio de Madrid el que abrió las posibilidades para formar mujeres profesionales (el fragmento de la Exposición que hemos citado expone la realidad de que hasta ese momento no había centros ni medios para ello), aunque parecen ser pocas en proporción al inmenso número de niñas y jóvenes que pasaron por sus clases. Hay que tener en cuenta para ello varios factores: las dificultades para ser consideradas fuera del campo de la enseñanza privada, los prejuicios que impiden que sean reconocidas como intérpretes de valía, más allá de las cantantes, prejuicios aún más acusados en el caso las compositoras, las artistas que comenzaron una carrera profesional que se vio truncada al contraer matrimonio, las que estudiaron sin intención de dedicarse profesionalmente a la música, etc.

Los tipos de profesorado y los requisitos de acceso varían a lo largo del tiempo, predominando en este caso las propuestas de los directores y la Junta Facultativa. Para algunas plazas, según diferentes normativas, se requieren oposiciones o concursos. Para las primeras no es infrecuente que se contemplen excepciones a juicio del director o para premiar a artistas distinguidos; para los

segundos se suele preferir a antiguos alumnos y personas que ya hayan prestado sus servicios en el centro²⁷.

Lo que no cambió a lo largo de todo el periodo que nos ocupa es que las profesoras sólo podían impartir clase a alumnas. Se rechazó en 1860 la petición de una aspirante a la plaza de italiano porque “siempre ha sido práctica en este Establecimiento” que las profesoras desempeñaran clases exclusivamente con alumnas, lo que no sería el caso de la asignatura que solicitaba, donde además los alumnos ya tenían una cierta edad. Lo cierto es que hubo una excepción a esta norma: Teresa Roaldés, profesora de arpa, tuvo un alumno en su clase durante varios años, circunstancia a la que se alude en la misiva anterior sin dar ninguna explicación al respecto²⁸.

Los principios fueron prometedores. Entre los primeros nombramientos, en 1830, se elige a la profesora de arpa por “hallarse [...] con los suficientes conocimientos para su desempeño en la citada plaza”²⁹, con un sueldo superior al de otros profesores. No llegó a ejercer por desavenencias con la dirección, entre ellas su deseo de cobrar lo mismo que los maestros mejor pagados (violín y piano). Para ocupar su puesto se destinó una cantidad a formar, con un maestro de arpa externo al centro, a la alumna (de otras materias) Josefa Jardín, que ya se había mostrado como una excepcional intérprete. Cuando comenzó a impartir clase, en 1832, recibió una retribución menor que su antecesora “para compensar los gastos de su educación”. Esta maestra abandonó el centro en 1845 tras contraer matrimonio³⁰.

Este hecho nos demuestra que, en gran medida, el problema no era tanto el hecho de discriminar a las mujeres en determinados puestos (aunque por supuesto las convenciones de la época tienen un peso importante) sino la dificultad para encontrar a profesoras debidamente preparadas. En realidad nos encontramos en un círculo vicioso, alimentado por varios factores, algunos ya citados: las mujeres encontraban más obstáculos que los hombres para acceder a una buena formación y estaban condicionadas por los prejuicios que limitaban y marginaban los campos donde podían desarrollar sus (frecuentemente cuestionadas) habilidades. En estas circunstancias era difícil que pudieran alcanzar puestos de cierto prestigio. Aún así, en la música tuvieron más posibilidades que en otros terrenos.

²⁷ La descripción detallada de cada tipo de profesor, sus requisitos y variaciones a lo largo del tiempo se explican con precisión en la tesis doctoral de la que es parte este trabajo.

²⁸ Leg. 13/22.

²⁹ RCSM. Libro 160. *Órdenes generales. Registro de entrada y salida 1830-32, 24-8-1830.*

³⁰ Esta información corrige la aparecida en otras fuentes, donde se dice que Jardín ejerció hasta su muerte, en 1857, como en la entrada correspondiente en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Sobre las incidencias relativas a Mme. Boucher y Josefa Jardín, cfr. Libro 160..., Legs. 0/167, 0/401-409, 0/518, 1/8, 1/10, 5/24, 6/20, 0/714-732, Expediente personal de Josefa Jardín, *Eco del comercio*, Nº 685, 15-3-1836.

En el Conservatorio el número de profesoras creció exponencialmente a lo largo del siglo. La mayoría de ellas habían sido alumnas del mismo.

Desde su fundación se contemplaba la posibilidad de que los profesores nombraran repetidores, alumnos aventajados que les apoyaban en sus clases. Este cargo era gratuito, aunque con los años hubo algunas retribuciones o la dispensa del pago de la matrícula o derechos de examen, además del prestigio que suponía, como lo prueban las peticiones por parte de los agraciados de documentos que lo acrediten. Resulta casi imposible reunir los nombres de todos ellos, aunque disponemos de una larga lista, en la que abundan los nombres de mujeres.

Hubo un caso especial durante varios años: la figura de repetidoras con sueldo (sólo ocuparon el puesto alumnas), creada por el director ante la imposibilidad de aumentar el número de profesores titulares, pero necesitando más personal para atender debidamente la enseñanza de canto. Las primeras fueron Encarnación Lama y Amalia Anglés, en 1847, a propuesta del director. Éste sugirió un sueldo de 3500 ó 4000 reales, el mismo que recibían algunos titulares, aunque se concedió la cifra más baja. Estas repetidoras, a diferencia de los otros, asumían mayores responsabilidades: tenían asignadas sus propias alumnas, aparecían en los listados de profesores, recibían las mismas indicaciones que los demás, realizaban los mismos informes sobre las clases, asistencias y notas, sugerían altas y bajas de alumnos, etc.

Encarnación Lama permaneció el resto de su vida como profesora del centro. Según Saldoni fue solicitada para cantar en la *Scala* de Milán, oferta que rechazó por no separarse de su familia, circunstancia que lamenta el maestro “siendo muy sensible que por esta circunstancia dejara de hacer una brillante carrera teatral, que le estaba reservada” (1986, Vol. II: 217). Amalia Anglés, además de este cargo, fue profesora de las hijas de la reina, y en 1852 comienza su trayectoria como *prima donna* internacional, alabada incluso por Rossini. Desagraciadamente su carrera fue intensa pero breve, falleciendo en 1859 por las complicaciones derivadas de un parto.

Otras alumnas que ejercieron este cargo fueron Josefa Angulo, Amalia Ramírez, Josefa Santafé y Elisa Lezama³¹. Todas ellas desarrollaron una relevante carrera como cantantes.

El director mostraba especial interés en que la labor de estas mujeres se recompensara adecuadamente, realizando diversas gestiones para subir su sueldo. Entre ellas llegó a sugerir que se redujera el de un maestro, para destinar ese dinero a las repetidoras y equiparar la retribución

³¹ Sobre estas repetidoras con sueldo, cfr. Expedientes personales de las jóvenes que recibieron el cargo; Legs. 8/57, 8/63, 9/20, 19/85, *Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar...1838-1868*, actas de las sesiones correspondientes a los años 1852 y 1853.

de Encarnación Lama a la de algunos numerarios “como premio del celo, inteligencia y asiduidad con que ha desempeñado el cargo de repetidora desde su creación”. El interés por esta profesora era tal que, al desaparecer su plaza en marzo de 1857, el propio vice-protector pidió al Ministerio que se le concediera una de profesora numeraria, permaneciendo mientras tanto, excepcionalmente, en su puesto³². Efectivamente, en diciembre de ese año, con el nuevo Reglamento, fue nombrada numeraria de solfeo, junto a Teresa Roaldés en la clase de arpa (la cual confirmaba el nombramiento realizado en marzo de ese año).

Entre los Reglamentos sólo encontramos alusiones a las profesoras en el de diciembre de 1857, en el que se limita su actividad a las clases de piano, solfeo y arpa en las clases de alumnas. Resulta sorprendente que no se permitan mujeres en la clase de canto, en la que había mayoría de alumnas y campo en el que había profesionales de reconocido prestigio. De hecho, no hubo maestras numerarias de canto hasta bien avanzado el siglo, aunque sí otro tipo de profesoras. No sabemos si achacarlo a algún tipo de desconfianza hacia ellas (lo cual sería chocante, ya que fueron las cantantes precisamente las profesionales más valoradas y admiradas) o que no había muchas dispuestas a dedicar unas horas al Conservatorio, con pocas expectativas de futuro, como reconocía el propio director en 1851³³.

Aunque en el nombramiento de marzo de 1857 Teresa Roaldés cobra menos que otros profesores de instrumento (flauta, oboe y clarinete, fagot, trompa...) en diciembre del mismo año se igualan los sueldos. Encarnación Lama recibe la misma retribución que sus compañeros de solfeo.

Insistimos en esta cuestión ya que es un hecho relevante que, a igualdad de cargo, estas mujeres cobraran lo mismo o más que sus compañeros. Así será el resto del periodo que nos ocupa; otra cuestión es que ellas tuvieran más dificultades para acceder a las categorías superiores. Recordemos que, por ejemplo, las maestras, en un trabajo que habitualmente se reivindica como uno de los primeros donde las mujeres pueden adquirir cierta independencia, cobraron un tercio menos que los maestros hasta 1883, cuando se equipararon las retribuciones³⁴.

³² Expediente personal de Encarnación Lama.

³³ En comunicación al gobierno el vice-protector (nombre que recibe el director en este periodo) se queja de la dificultad de conseguir profesores, ya que los propios alumnos buscan otros trabajos más ventajosos en cuanto pueden; los profesores del centro no tienen suplentes, ningún artista de reputación dedicaría dos horas diarias al “ingrato trabajo de la enseñanza” sin recompensa ni posibilidad de obtenerla más adelante, además de los pocos derechos que tienen los profesores del centro, que además de un sueldo escaso no tienen derecho a jubilación ni a cesantía “que se concede al último escribiente de la última oficina del estado” (Leg. 8/14).

³⁴ Ley reformando el art. 194 de la Ley de Instrucción pública, a fin de que el sueldo de las Maestras sea igual que el de los Maestros, 6 julio 1883.

Con la reforma de diciembre de 1868 quedan excedentes varios profesores, entre ellos estas dos numerarias, con la tercera parte de su sueldo y la promesa de reincorporarse a su clase cuando quedaran vacantes. Al necesitar un maestro de solfeo, Juan Gil recupera su plaza por delante de Encarnación Lama; cierto es que tenía más antigüedad. Al ser necesario incorporar más personal en 1875 esta profesora fue rehabilitada en su plaza. Teresa Roaldés se reincorporó a su puesto unos meses después.

No encontramos una maestra de piano con plaza en propiedad hasta 1865, cuando Elisa Arenas obtuvo una de supernumeraria. Antes ejerció todos los cargos posibles: en 1860 fue nombrada repetidora de piano elemental, en 1861 repetidora auxiliar con dos gratificaciones anuales de 500 reales cada una; en 1863 solicita la plaza de supernumeraria, pero aunque se le reconocen los méritos se le deniega por no existir vacante; en enero de 1864 es nombrada auxiliar con 3000 reales, en julio del mismo año supernumeraria interina con 4000 y en marzo de 1865 por fin consigue la plaza de supernumeraria, con el mismo sueldo. Lamentablemente en julio de 1866 fue cesada, ya que las plazas de supernumerarios fueron suprimidas. Mientras que sus compañeros en la misma situación (Dámaso Zabalza e Ignacio Ovejero) se reincorporaron más tarde, de Elisa Arenas no volvemos a saber nada³⁵.

Para cubrir las plazas de profesores numerarios sólo eran tenidos en cuenta hombres, aunque Encarnación Lama ocupaba una desde 1857 y la clase de arpa siempre fue regentada por mujeres. A pesar del elevado número de profesoras auxiliares, repetidoras y honorarias, y de las muchas alumnas que habían completado sus estudios en el centro, parece que no existían profesoras suficientemente preparadas para ocupar las cátedras e incluso otras plazas. Se dio una situación que nos ilustra cómo aún en 1882 había posiciones encontradas acerca de este tema. Para cubrir una plaza de auxiliar de solfeo, comprobados los méritos de profesores honorarios y repetidores de ambos sexos, se eligieron sólo candidatos masculinos. El maestro Pinilla hizo notar la conveniencia de elegir a una mujer, ya que había el doble de alumnas que de alumnos; pero Hernando (profesor de armonía y secretario del centro durante largo tiempo) no se mostró de acuerdo en colocar a las mujeres en puestos como el que se trataba, "donde son necesarios conocimientos superiores de armonía y composición unidos a los del instrumento o enseñanza que ha de desempeñar"³⁶. Observación llamativa, ya que en la asignatura de solfeo ya había al menos otra auxiliar (Laura

³⁵ Cfr. Legs. 13/47, 15/56, 15/65, 15/87 y Expediente personal de Elisa Arenas; Archivo General de la Administración, Educación. (05) 16 32/16340. Ant. Leg. 6104: 6-8-1864 y (05) 16 32/16341. Ant. Leg. 6105: 10-9-1867.

³⁶ *Libro de actas del claustro... 1868-1900*, sesión de 7-3-1882.

Romea) y una numeraria (Encarnación Lama). Además las alumnas accedían a las enseñanzas de armonía y composición, como hemos visto, desde hacía tiempo, por lo que era de suponer que existían candidatas debidamente formadas. De hecho, pocos años después, en 1888, Ascensión Martínez (Asunción en algunos documentos) fue nombrada repetidora de armonía, puesto que tan sólo ocupó un año, siendo la primera mujer en impartir esta asignatura en el centro y la única en el siglo XIX. Un año después de la citada controversia, encontramos una situación distinta. Para dotar una plaza de auxiliar de piano, existiendo muchas más alumnas que alumnos y habiéndose cubierto el año anterior dos plazas con dos profesores, “era oportuno y equitativo proponer una de las profesoras de esa Escuela que actualmente desempeñan la clase, y que por sus antecedentes, condiciones y resultados artísticos durante el tiempo que llevan desempeñando su cargo, merezcan mayores consideraciones por parte de la Dirección y del Claustro”³⁷. Parece que la observación hecha en su momento por Hernando no tuvo más consecuencias. Estos incidentes reflejan la preocupación y el interés porque hubiera cierta equidad en los nombramientos entre profesores y profesoras.

Ese mismo año de 1883 Dolores Bernis ganó por oposición la plaza numeraria de arpa. Ya era honoraria desde 1877 y auxiliar con sueldo desde 1878. No había sido alumna del Conservatorio³⁸.

En alguna ocasión se ha acusado al Conservatorio de aprovecharse del afán de las mujeres por trabajar para contratar mano de obra barata o gratuita. Es cierto que a causa del aumento de alumnos se multiplicó el número de profesores auxiliares, repetidores y honorarios con clase, con menor sueldo o sin él. Pero también es cierto que estas plazas las cubrieron tantos hombres como mujeres. Muchas de ellas fueron desempeñadas por relevantes figuras, como Antonio Peña y Goñi.

En realidad hubo muchas profesoras (y profesores) ejerciendo la docencia durante largos años sin recibir retribución alguna. Cabe preguntarse qué les empujaba a aceptar esos cargos que, además, a menudo eran solicitados por ellos mismos. Indudablemente ser profesor del Conservatorio les dotaba de un cierto prestigio, ya que la mayoría de ellos se dedicaban a la enseñanza privada y el hecho de impartir clase en el Conservatorio les servía de recomendación. Además muchos esperaban alcanzar una plaza remunerada o en propiedad, lo cual llevaba a no pocas decepciones. Por ejemplo, Lucila Moltó, profesora repetidora desde 1877, en 1889 escribe al director sorprendida por no tener alumnas ese año y no haber recibido ninguna recompensa tras

³⁷ *Ibíd.*, sesión de 5-7-1883.

³⁸ Cuando Dolores Bernis solicitó el título de profesora honoraria, en Junta del claustro fue consultada la profesora Teresa Roaldés acerca de ella, a falta de más referencias. Durante este periodo frecuentemente bastaba con haber ganado algún premio en el centro para ser nombrado honorario, lo cual no era el caso de la maestra Bernis.

tantos años de dedicación. Aun así permanece en el centro, y en 1894 (¡tras 16 años de servicio!) pide que se le conceda alguna gratificación, que se le niega por no haber presupuesto para ello. Lo intenta de nuevo en 1901, año en que fue cesada al suprimirse las plazas gratuitas. Ciertamente la situación de este profesorado es desoladora. No sólo los interesados reclamaban alguna retribución: la dirección del centro realizó gestiones y peticiones para conseguirlo, sin éxito³⁹.

Como hemos adelantado, era muy frecuente que los profesores del centro, con plaza en propiedad o no, se dedicaran a la enseñanza privada. Esta práctica, habitual entre los maestros de todo tipo de establecimientos públicos, obligó a publicar diversos decretos para evitar irregularidades o tratos de favor en los exámenes libres. La disposición que tuvo más eco en el Conservatorio fue la Real orden del 24 de septiembre de 1886, que ordena pedir autorización para dedicarse a la enseñanza privada. Que ésta era una ocupación habitual lo demuestra el elevado número de solicitudes presentadas por los profesores del centro, pertenecientes a cualquiera de las figuras docentes. Por ejemplo, en 1887 al menos lo hicieron (y les fue concedida) Andrés Monge, Carolina García, Lázaro Puig, Javier Jiménez Delgado, Paula Lorenzo, Agustín Campo, Jesús de Monasterio, Teresa Sarmiento, José Falcó, Mariano Martín, José Pérez Irache, Clemente Santamarina, Pablo Hernández, Laura Romea, Robustiano Montalbán, Saturnino Sainz, José Aranguren, Gloria Sánchez o Jorge Ronconi⁴⁰. En 1898 encontramos, entre los profesores autorizados, a Matilde Valcárcel, Purificación Maciá, Elisa Álvarez Madurga, Adela García Duque, Guadalupe Gallud, Mariana Grelet, Camilo Coll, Melecio Brull, Antonio Cobeña, Luis Morro, José Mondéjar, Agustín Campo, Juan José Rivera, Justo Blasco, Javier Jiménez Delgado, Tomás Fernández Grajal, Valentín Arín, José Tragó, Soledad López de San Román, Carmen Alcaide, Socorro de Otuna, Sagrario Dueñas, Dolores Casanova, Pilar Muñiz, Lucila Moltó, Enriqueta Dutrieu, Laura Romea, María Peñalver, Teresa Sarmiento, Martín Boj, Francisca Samaniego, José Robles, Venancio Monge, Florencio Larrauri, Antonio Sánchez y Pilar Fernández de la Mora⁴¹. La dedicación a la enseñanza privada no era exclusiva de los profesores con menores sueldos o gratuitos: maestros de todas las disciplinas y categorías y de ambos sexos obtenían buena parte de sus ingresos en este campo.

Aunque hubo profesoras en cargos remunerados, hasta 1885 no se presenta ninguna a las oposiciones (salvo la de arpa). *La Correspondencia Musical* resalta que por primera vez pueden

³⁹ Cfr., por ejemplo, Leg. 23/70. Ya en 1878 Arrieta pedía a la Dirección General de Instrucción Pública el aumento de sueldo de los auxiliares y alguna retribución para los honorarios y repetidores que prestaban servicio gratuitamente.

⁴⁰ Leg. 27/87.

⁴¹ Leg. 33/28.

presentarse mujeres a una oposición para una plaza de auxiliar de piano. Imposible no citar la reseña. Tras explicar el programa de los exámenes, se añade:

Una interesante noticia: a dichas oposiciones pueden concurrir las señoras a disputar la plaza al sexo fuerte, siendo de advertir que esta circunstancia ocurre ahora por primera vez en esta clase de certámenes. No se dirá, pues, que la mujer no va ensanchando su esfera de acción y que el hombre la tiene relegada a los cuidados domésticos con menoscabo del progreso científico y artístico de la humanidad⁴².

Este comentario es una muestra del debate, candente en la época, acerca de los límites de la educación y la profesionalización de las mujeres, aunque el tono en que está escrito puede resultar un tanto ambiguo. Justo es decir que en esta publicación se hacen eco de los trabajos de numerosas artistas y aficionadas sin reparar en halagos (o críticas, cuando es necesario), haciendo gala, en general, de una encomiable objetividad dentro, eso sí, de las convenciones de la época. Lo cierto es que hasta ese año las plazas de auxiliares se cubrían a propuesta de la Junta de profesores, habiendo sido nombradas ya varias mujeres (al menos Francisca Samaniego, Adela Ramírez, Rosa Izquierdo y Natalia del Cerro) y siendo esta convocatoria la primera en la que se exige una oposición, según lo dispuesto en Real decreto de 15 de mayo 1884. Recordemos, como hemos citado un poco más arriba, que Dolores Bernis ganó su plaza de profesora numeraria por oposición en 1883⁴³.

En esta convocatoria de 1885 hubo ocho candidatos, entre ellos sólo una mujer, María Peñalver, que no la ganó. La misma se presentó en 1890 a otra oposición para auxiliar de piano, con otros dos aspirantes. Quedó en segundo lugar. Esta profesora era repetidora desde 1884, nombrada honoraria en diciembre de 1887, auxiliar interina el mismo mes sustituyendo a un profesor en excedencia y cobrando 1500 pts., repetidora con gratificación de 1000 pesetas entre 1893 y 1896 y supernumeraria desde este año hasta su jubilación en 1923. María Peñalver debía de gozar del especial aprecio y respeto del director (Jesús de Monasterio), ya que éste, ante una disposición de 1895 que retiraba la retribución que aquélla recibía, concediéndola a otra profesora, criticaba la decisión considerando injusto semejante trato a una profesora “dignísima” y con numerosos méritos, entre ellos haber quedado en los primeros puestos en las dos oposiciones a las que se había presentado⁴⁴.

Hasta 1896 no ganó una mujer una plaza numeraria de piano. La afortunada fue Pilar

⁴² *La Correspondencia Musical*, N° 223, 9-4-1885.

⁴³ No estamos contemplando el caso de las profesoras de Declamación, pero destacamos que Matilde Díaz, reconocida actriz, fue nombrada numeraria sin necesidad de oposición en 1874.

⁴⁴ Expediente personal de Adela Cristóbal Portas, profesora a la que se concede la retribución de Peñalver.

Fernández de la Mora, compitiendo con otros seis candidatos masculinos. Destaca el hecho de que no había estudiado ni ocupado ningún cargo en el centro⁴⁵. No dice mucho en favor del Conservatorio que las dos únicas mujeres que ganaron plaza de numerario por oposición en este periodo no habían realizado sus estudios en él. De hecho, curiosamente no se presentó ninguna antigua alumna a esta convocatoria ni a otras similares que hubo en esta época. Aunque eran frecuentes las solicitudes de plazas por parte de profesoras y su presencia en los concursos, no lo eran tanto en las oposiciones.

Todas las disposiciones relativas a sueldos, ascensos o transformaciones eran cumplidas con rigurosa igualdad en el caso mujeres y hombres.

No compete a este trabajo mostrar el listado completo de profesores y profesoras y sus cargos y el número de alumnos asignados a cada uno⁴⁶, pero sí aportaremos algunos datos que ayudan a comprender la evolución de éstas en el centro.

Hemos elegido el último cuarto de siglo, periodo de expansión del Conservatorio y en el que tanto el número de alumnos y alumnas como el de profesores de ambos sexos crece significativamente. Esta circunstancia provoca la aparición de diversas figuras docentes, a menudo difíciles de rastrear, ya que en los propios documentos del centro los nombres de los cargos a menudo aparecen incompletos, confundidos o entremezclados, además de existir fuentes con informaciones contradictorias, por lo que los datos expuestos son aproximados. Aun así nos permiten valorar las cuestiones que tratamos de dilucidar. Para empezar, veamos el número de profesores y profesoras que ocuparon cada una de las figuras existentes. Hemos recogido datos sólo de las asignaturas en las que ejercían mujeres (piano, canto, solfeo y arpa). Algunos de los numerarios masculinos que aquí aparecen lo fueron de otras materias (como composición o armonium), pero son incluidos ya que alcanzaron dichos puestos tras haber ocupado otros en las clases de solfeo o piano.

Debemos aclarar que hasta los años ochenta no era habitual que los repetidores figuraran en los listados, por lo que no aparecen en los gráficos correspondientes a esos años. La necesidad

⁴⁵ Pilar Fernández de la Mora fue una pianista precoz; fue alumna de Oscar de la Cinna y de Guelbenzu. Estudió en el Conservatorio de París, donde consiguió el primer premio. En cuanto a la oposición para obtener la plaza de numeraria, citemos, como anécdota, que Enrique Granados realizó la solicitud, aunque no se presentó a la oposición. También corregimos la información aparecida en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana que asegura (basándose en otras fuentes), que tuvo como rival en las oposiciones a Albéniz. Consultadas las actas de la oposición, comprobamos que el insigne compositor no aparece. Se presentaron, además de la profesora, Jenaro Vallejos, Emilio Sabater, Javier Jiménez Delgado (que era profesor auxiliar del centro, por oposición, desde 1887), Antonio Puig y Ricardo Alzola. No se presentaron, además de Granados, Mariano Barber y Antonio Picó (Leg. 32/28).

⁴⁶ Sí constará en la tesis en proceso.

de profesores fue tal que a partir de cierto momento se nombran como tales no solo a los alumnos aventajados, sino a muchos que ya habían terminado sus estudios. La situación llegó a ser tan escandalosa que en el Real decreto de 11 de diciembre de 1896 se ordena que sólo serían nombrados repetidores los contemplados en el Reglamento de 1871 (los discípulos adelantados).

Debido a las necesidades docentes se multiplicaron los nombramientos de profesores honorarios, título otorgado a profesionales de reconocido prestigio. Frecuentemente dicho cargo era solicitado por los propios interesados, tanto hombres como mujeres. Se garantizaba así la existencia de más profesores sin gasto alguno, ya que impartir clase gratuitamente era uno de los “privilegios” que conllevaba el cargo. Aun así, hubo retribuciones para algunos repetidores y honorarios de ambos sexos, aunque escasas en proporción al número total de profesores. Para entender mejor todo el proceso hay que destacar que por el citado Real decreto de diciembre de 1896 se reorganiza la plantilla, reapareciendo la figura de los supernumerarios, en la cual se transforman los auxiliares y otros profesores que cumplieran determinados requisitos de antigüedad, sueldo y formación.

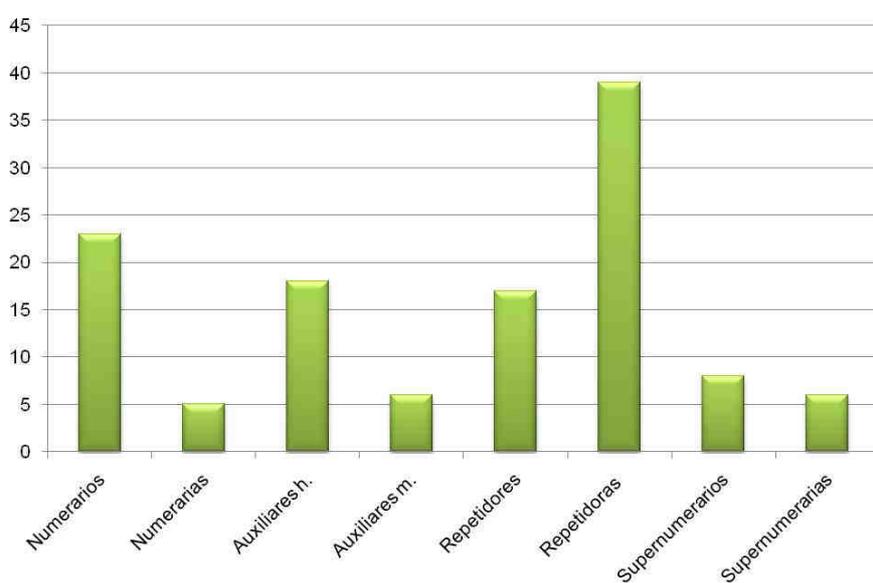


Gráfico 3. Profesores 1871-1900.

En el gráfico se aprecia claramente cómo las mujeres estuvieron en franca desventaja en todas las figuras salvo en la de repetidoras y, en menor medida, en la de supernumerarias. También difería en muchos casos el desarrollo de sus trayectorias en el centro, como observamos en la siguiente tabla:

	Número	Ocuparon otras figuras previamente (entre 1871 y 1900)	Ascendieron
Numerarios	23	13	
Numerarias	6	3	
Auxiliares hombres	19	1	11 num. 2 supernum. y num. 2 supernum.
Auxiliares mujeres	6+2 interinas	2	4 supernum. 1 numeraria 1 supernum. y numeraria
Repetidores	17		1 supernumerario y numerario 3 honorario y supernum. (1 honorario)
Repetidoras	39		1 aux. y supernum. 1 aux., honoraria y supernum. 2 honoraria y supernum. 1 supernum. (2 honorarias)
Supernumerarios	8	7	2
Supernumerarias	6	6	1
Honorarios	10		6 (aux., supernum. y/o num.)
Honorarias	11		5 (aux., supernum. y/o num.)

Tabla 1. Trayectoria profesores y profesoras

Por lo general, los profesores honorarios con clase eran propuestos por el director, nombrados por el gobierno y posteriormente se les adjudicaban los alumnos correspondientes, pero hubo algunos repetidores a los que se concedió tal título como compensación por el trabajo realizado gratuitamente. Algunos obtuvieron plazas remuneradas, como vemos en la tabla.

Además de los casos que hemos citado con anterioridad, las profesoras que consiguieron una plaza estable en el siglo XIX fueron:

Nombre	Enseñanza	Cargo y fecha	Observaciones
Carolina Casanova	Canto	Numeraria. 1892-1907	1891: Interina
Francisca Samaniego	Piano	Supernumeraria. 1896-1903.	1874: Honoraria 1874-1896: Auxiliar.
Natalia del Cerro	Piano	Supernumeraria. 1896-1920.	1873: Honoraria 1876-1896: Auxiliar
Laura Romea	Solfeo	Numeraria. 1900-1918.	1881-1896: Auxiliar. 1896-1900: Supernumeraria.
Teresa Sarmiento	Piano	Supernumeraria.1 896-1914	1883: Auxiliar.
Paula Lorenzo	Piano	Supernumeraria 1896-1898.	1885-1887: Auxiliar interina 1887-¿?: Repetidora con gratificación.
Enriqueta Dutrieu	Piano	Supernumeraria.1 896-1920	1893: Honoraria. 1895- 1896: Repetidora interina con gratificación.
Sofía Salgado	Piano	Supernumeraria. 1897-1933.	
Dolores Casanova	Piano	Supernumeraria. 1902-1929	1888-1893: Repetidora. 1893-1898: Interina 1898-1901: Auxiliar interina.
María Peñalver	Piano	Supernumeraria. 1896-1923.	1887: Honoraria y auxiliar interina 1893-1896: Repetidora con gratificación.

Tabla 2. Profesoras supernumerarias y numerarias.

El aumento del número de alumnas supuso el incremento de profesoras, aunque no tuviera por qué ser una relación necesaria: las alumnas recibían clase de docentes de ambos sexos. Pero ya hemos visto cómo se consideraba conveniente, al ser muy superior el número de niñas, ampliar la plantilla con maestras. Por otra parte, este cambio ilustra otra realidad: en el Conservatorio, tal y como se esperaba en su fundación, se habían formado numerosas profesoras que luchaban por encontrar su hueco en el mundo profesional.

Las asignaturas donde la presencia femenina tuvo más peso, como docentes y como discípulas, fueron piano y solfeo. Hemos elegido algunos cursos para observar la evolución del profesorado en ambas disciplinas y comprobar con mayor claridad la proporción entre los distintos cargos y el sexo:

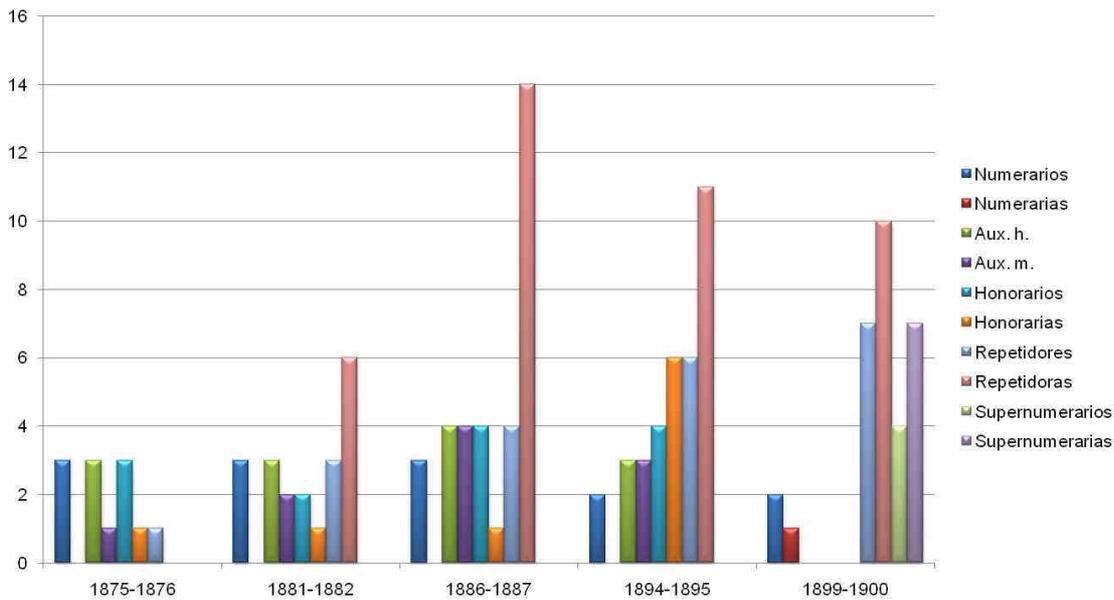


Gráfico 4. Profesores piano.

El número de alumnos y alumnas matriculados estos cursos fue:

	1875-1876	1881-1882	1886-1887	1894-1895	1899-2000
Alumnos	83	131	152	92	109
Alumnas	275	565	714	537	502

Tabla 3. Evolución matrícula piano.

El incremento de alumnos y profesores se produce paralelamente. Pero este hecho no se traduce en la creación de plazas de número: se soluciona con un ligero aumento de los auxiliares y, sobre todo, de los profesores y profesoras gratuitos, especialmente de las segundas. Las mujeres parecían más dispuestas a aceptar estas condiciones con la esperanza de que les permitiera acceder a una mejor posición.

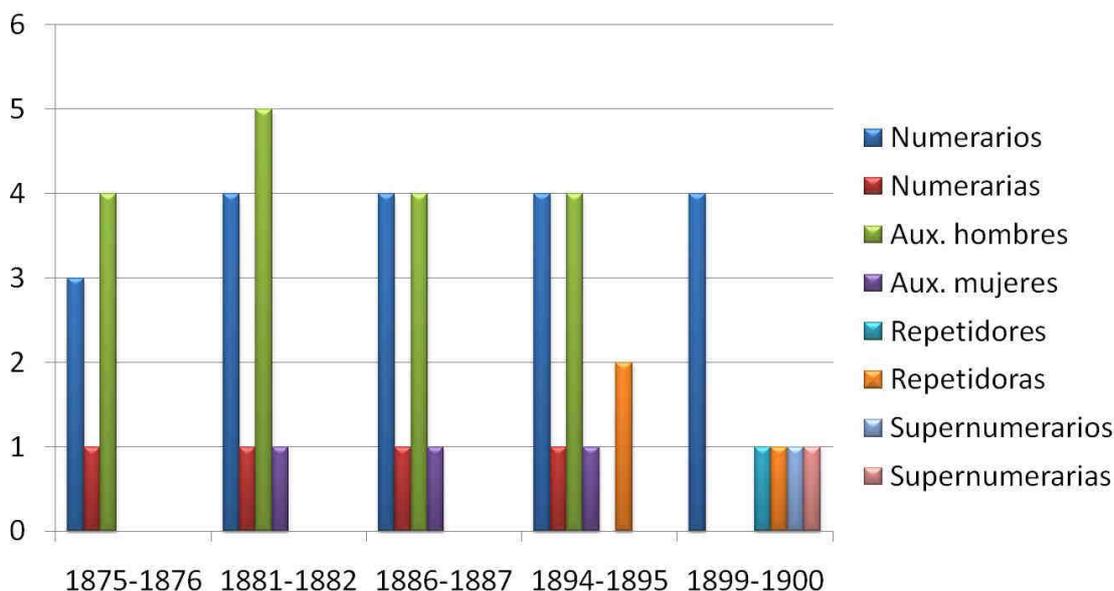


Gráfico 5. Profesores solfeo.

Mostramos la evolución de la matrícula en la siguiente tabla:

	1875-1876	1881-1882	1886-1887	1894-1895	1899-2000
Alumnos	147	141	143	112	103
Alumnas	350	364	280	234	270

Tabla 4. Alumnos solfeo.

Curiosamente el número de alumnos de solfeo desciende a lo largo del tiempo, sin que hasta el momento hayamos encontrado una explicación a este fenómeno. Puede deberse a la expansión de la enseñanza privada, donde los jóvenes adquirirían las primeras nociones, ingresando en el centro directamente en las clases de instrumento. En justa correspondencia, el profesorado de solfeo sufre menos altibajos.

En conclusión, comprobamos que la presencia de las mujeres en la plantilla de profesorado es significativa, aunque pocas alcanzaron plazas titulares. Los derechos y obligaciones en igualdad de condiciones eran los mismos, lo cual es un hecho destacable, pero desgraciadamente las profesoras se quedan a la zaga en la promoción de sus carreras. Desde el Conservatorio se muestra interés por las mejoras laborales y salariales de sus maestras, las mujeres pueden presentarse a oposiciones en igualdad de condiciones, ganando una profesora en al menos una ocasión en competencia con varios varones (Pilar Fernández de la Mora), así como ser nombradas sin

necesidad de más pruebas que su reconocido prestigio profesional, pero no consiguen una muestra significativa en los puestos más relevantes. Aun así, el Conservatorio de Madrid se presenta también en este aspecto como pionero, permitiendo a muchas mujeres el desarrollo de una carrera profesional con unas condiciones laborales, responsabilidades y derechos equiparables a los de sus compañeros masculinos, algo impensable en cualquier otro ámbito en la época.

3. Proyección profesional⁴⁷.

Sería una labor inabarcable realizar un seguimiento exhaustivo del camino que siguieron las alumnas del Conservatorio. Bien en Madrid o bien en otras provincias muchas se dedicaron a la enseñanza privada, casi imposible de rastrear. Algunas ingresaron como profesoras en colegios femeninos. Más fácil es encontrar información acerca de las cantantes contratadas por diferentes teatros. Pero debemos incluir algunos datos que nos den una idea del número de mujeres que consiguieron un trabajo remunerado gracias a sus estudios en el Conservatorio.

La primera opción, la docencia en el mismo centro, ya la hemos analizado.

Acerca de otros destinos, las primeras informaciones nos las aporta el propio establecimiento a través de diversos documentos, especialmente los dos estados de alumnos que habían encontrado colocación gracias a las enseñanzas allí recibidas, realizados en 1841 y 1866⁴⁸. En 1841 figura que de 151 antiguos alumnos trabajando 32 eran mujeres, más del veinte por ciento. No nos parece un porcentaje desdeñable en la época. De ellas, once están escrituradas como cantantes, una es la maestra de arpa del Conservatorio, trece han estudiado declamación y trabajan en diversos teatros, y siete están bajo el epígrafe "Alumnos que ejercen eventualmente en lecciones, funciones, etc.". En el propio documento se reconocen posibles carencias por falta de datos, especialmente difíciles de recopilar en el caso de la enseñanza privada. A las cifras anteriores se añaden, en 1866, cuarenta y siete cantantes femeninas (frente a cincuenta masculinos) y veintidós pianistas (junto a cuarenta y nueve hombres). En el apartado de instrumentistas aparecen cuatro mujeres (dos nos consta que eran arpistas; las otras dos, de las cuales no tenemos más información actualmente, probablemente también) y ciento veintinueve

⁴⁷ Los datos de este apartado los hemos extraído de diferentes documentos del Conservatorio, fuentes hemerográficas, los *Diccionarios* de Saldoni, Lacal y Casares y Casares (2000).

⁴⁸ *Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación, desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela.* Madrid: Imprenta del centro general de administración, 1866. Incluye el listado de 1841.

hombres, datos nada sorprendentes teniendo en cuenta la escasa presencia de alumnas en las enseñanzas de otros instrumentos aparte del piano y el arpa.

Ya hemos visto cómo la mayoría de los profesores y profesoras del Conservatorio impartían clases particulares. Así lo prueban los permisos solicitados (en número similar mujeres y hombres) cuando se hizo obligatorio ese requerimiento⁴⁹. Como apuntamos anteriormente, entre las profesoras encontramos los nombres de Carolina García, Paula Lorenzo, Teresa Sarmiento, Laura Romea, Gloria Sánchez, Carolina Casanova de Cepeda, Concepción Garriga, Matilde Valcárcel, Elisa Álvarez Madurga, Adela García Duque, Purificación Maciá, Mariana Grelet, Emilia Palma, Guadalupe Gallud, Dolores Bernis, Clotilde Lombía, Natalia del Cerro, Soledad López San Román, Pilar Fernández de la Mora, Socorro de Otuna, Sagrario Dueñas, Dolores Casanova, Pilar Muñiz, Lucila Moltó, Enriqueta Dutrieu, Laura Romea, María Peñalver, Teresa Sarmiento, Francisca Samaniego, Carmen Alcaide o Sofía Salgado⁵⁰.

Otras profesoras dedicadas a la enseñanza privada fueron Ramona Silvestre, Sofía Alegre, Adelaida Ramírez, Trinidad Bonald, Teotiste Urrutia o Teresa Viñas. Josefa Pieri, una de las primeras alumnas pensionadas internas, fue la celebrada profesora de música del *Instituto Español*⁵¹. María Landi, profesora de arpa, impartió clase en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer⁵² y dirigió un colegio para niñas, actividad ésta que también ejerció, entre otras, Manuela Checa⁵³. Josefina Lloret, además de profesora de piano del *Ateneo de Madrid*, publicó un método para este instrumento en 1901⁵⁴. Dolores Recio era maestra de solfeo y piano en *El Fomento de las Artes*.

Algunas de las docentes que se instalaron fuera de Madrid fueron Lorenza Palacios que consiguió una plaza de profesora de piano en un colegio de Bilbao⁵⁵, Carmen Torres, en la Escuela de Música de Zaragoza⁵⁶, o Carmen Yepes, que fundó un Centro de Instrucción Musical en Valladolid⁵⁷.

⁴⁹ Aunque había órdenes al respecto al menos desde 1875, y se obliga de nuevo por la Real orden del 24 de septiembre de 1886, hasta 1887 no hemos encontrado estas solicitudes. Probablemente estas disposiciones no se cumplieron rigurosamente. Además del permiso, los profesores se comprometían a no formar parte de los tribunales de exámenes libres si sus alumnos particulares se presentaban a ellos.

⁵⁰ Cfr. entre otros, Legs. 33/7, 33/9, 32/28.

⁵¹ *Gaceta Literaria y Musical de España*, Nº 6, 12-11-1843; *La Iberia Musical y Literaria*, Año IV, Nº 18, 2-3-1845.

⁵² *La Correspondencia Musical*, Nº 206, 11-12-1884.

⁵³ *Boletín de Estadística de la Villa de Madrid*. 1888. Madrid: Imprenta y litografía municipal.

⁵⁴ Cit. en Vega Toscano (1998:143).

⁵⁵ *La Correspondencia Musical*, Nº 93, 11-10-1882.

⁵⁶ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Nº 69, 30-11-1890.

⁵⁷ RCSM, Doc. Bca. 1/6. Caja 1.

Entre las pianistas encontramos a Isabel Echevarría, Pilar Gallego⁵⁸ o Blanca Llisó. Otro caso es el de Encarnación Medina, arpista en el Teatro Real⁵⁹. La propia Teresa Roaldés tocaba también en el Teatro Real y en la Sociedad de Conciertos.

Entre las cantantes encontramos numerosos nombres, que alcanzaron mayor o menor fortuna, como las ya citadas Amalia Anglés, Josefa Angulo, Amalia Ramírez, Josefa Santafé, Elisa Lezama y Nieves Condado. Manuela Oreiro de Lema fue una de las más celebradas y también interna al fundarse el Conservatorio. Otras fueron Eladia Aparicio, Cecilia Cárdenas, Josefa Chimeno, Estefanía Corona, Carmen Espejo, Matilde Esteban, Dolores Franco (que se retiró para casarse con su maestro Saldoni, circunstancia que no deja de ser paradójica, visto cómo lamenta el maestro algunas carreras truncadas por las obligaciones familiares en su *Diccionario...*), Ramona García, Antonia G. Isturiz, Adelaida Ibarra, Adelaida Latorre, Josefa Mora, Trinidad Ramos, Pilar Sola, Plácida Tablares, Enriqueta Toda, Manuela Checa, Manuela (con el nombre de Cristina) y Micaela (con el de Carlota) Villó, Mariana Aguado, María Jesús Boluda, Dolores Buireo, Florentina Campos, Fausta Compagni, Luisa Fons, Asunción García, Luisa Lesén, Filomena Llanes, Romualda Moriones, Emilia Moscoso, Mercedes Ortiz, Antonia Plañiol, Amalia Ramírez, Emilia Reynel, Gabriela Roca, Enriqueta Toda, Dolores Trillo, Carolina Uriondo, Concepción Valero, Arsenia Velasco, Elisa Zamacois y un largo etcétera.

Entre las compositoras, menos conocidas pero no por ello inexistentes, podemos citar a Teresa Rodajo, una de cuyas obras se interpretó en la apertura del *Museo Lírico, Literario y Artístico de Madrid*, a cuya sección de música pertenecía, en mayo de 1842; María Luisa Chevallier, también pianista, de la que se conservan algunas partituras en el Archivo del Conservatorio⁶⁰; Dolores González⁶¹, Blanca Llisó⁶², Ascensión Martínez, primer premio de composición en 1876 y sobre la que ya hemos hablado; Gloria Melgar y Sáez, Eloísa de la Parra Gil, Isabel Prota y Carmona⁶³, Laura Romea, una de las profesoras del Conservatorio y Cesárea Zafra y Mora, primer premio de órgano⁶⁴.

⁵⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Nº 16, 15-9-1888.

⁵⁹ Cit. en *el Almanaque musical y de teatros*. Primer año, 1868. 1867:72.

⁶⁰ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Nº 45, 22-11-1889; *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Nº 60, 15-7-1890. Hay algunas partituras editadas en 1963 en el RCSM con la signatura RCSM 4/1155.

⁶¹ En el Conservatorio existe al menos una partitura, también publicada en *La Correspondencia Musical*, Nº 189, 14-8-1884.

⁶² *La Correspondencia Musical* publicó una de sus piezas entre marzo y abril de 1886.

⁶³ También se conservan algunas de sus partituras en el Conservatorio. *La Correspondencia Musical*, Nº 207, 18-12-1884, le dedica un largo artículo.

⁶⁴ *Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del conservatorio de Madrid*. 1981. Madrid.

Desgraciadamente, no nos queda espacio para detenernos en las aficionadas, a menudo comparables al mejor profesional. Dedicaremos a ello otros trabajos, ya en proceso.

Conclusión.

En este necesariamente breve e insuficiente texto se han intentado clarificar algunas cuestiones relativas a la relación entre la música y las mujeres en el siglo XIX centrándonos en el Conservatorio de Madrid. Indudablemente, como en todos los demás ámbitos, las mujeres estaban limitadas y constreñidas por las normas sociales. Pero estos datos nos muestran un entorno algo más abierto, en el que las mujeres tenían más opciones educativas y profesionales, en el que sus capacidades, esfuerzos y méritos eran más valorados que en otros contextos y en el que llegaron a ser consideradas por muchos hombres de igual a igual.

Evidentemente, aún quedaba un largo camino por recorrer hacia la equidad y la ruptura de unos estereotipos fuertemente arraigados, meta que aún hoy no hemos alcanzado, pero estas mujeres y muchos de los hombres que las rodearon realizaron un importante avance. Es necesario recuperar sus nombres, sus trabajos y sus circunstancias.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 2003. "No me arrepiento de nada: mujeres y música". *Dossiers Feministes* (7).
- AA. VV. 1998. "Mujeres y música". *Scherzo* (109).
- Aller, Blanca *et al.* 2009. *Creadoras de Música*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Álvarez Cabiñano Antonio *et. al.* 2008. *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- Arredondo Pérez, Herminia: "Género y educación musical". *Cuadernos de pedagogía* (328): 59-61.
- Ballarín Domingo, Pilar. 2000. *La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica"*. En *Historia de las Mujeres*, vol. 4: *El siglo XIX*, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot, 624-639. Madrid: Taurus Ediciones.
- 2001. *La educación de la mujer en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bénard, Hélène. 2000. "Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de M^a Cristina de Madrid". *Arenal* 7 (2): 383-450.
- 2002. *El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX*. En *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Vol. I, ed. Begoña Lolo, 377-393. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001.
- Berrocal de Luna, Emilio; Gutiérrez Pérez, José. 2002. "Los roles sociales y el género en las canciones populares". *Eufonía. Didáctica de la Música* (25): 100-108.
- Bofill, Anna. 2000-2001. "Las compositoras. Apuntes para una reflexión". *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical* (4): 53-66.
- Bolufer Peruga, Mónica (dir.). 2008. *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de la Igualdad).
- Cabedo Mas, Alberto. 2009. "Música, género y paz: anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas". *Tiempo de paz* (95): 86-92.
- Campos, Susan. 2011. "La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos". *Música y Educación* (85): 216-224.
- Capel Martínez, Rosa (coord.). 1986. *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la mujer.

Casares Rodicio, Emilio (Dir.). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

----- 2000. *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU.

Catálogo de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del conservatorio de Madrid. 1981. Madrid.

Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delgado García, Fernando. 2003. *Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social.

----- 2006. "La construcción del sistema nacional de conservatorios en España (1892-1942)", *Cuadernos de música iberoamericana* 12: 109-134.

Díaz Fernández, M^a Dolores. 2002. "Discriminación e importancia de la mujer en la historia de la música". En *Violencia doméstica y coeducación, un enfoque multidisciplinar*, eds. Fernando Trujillo Sáez, y M^a Remedios Fortes Ruiz, 105-115. Barcelona: Octaedro.

Díaz Mohedo, M^a Teresa. 2005a. "La perspectiva de género en la formación del profesorado de música". REICE: Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación 3 (1): 570-577.

-----2005b. "La formación del profesorado de Música ante la Convergencia Europea". REIFOP 8 (6) <<http://www.aufop.com/aufop/home/>> [Última consulta: 20 de septiembre de 2010].

Digón Regueiro, Patricia. 2000. "Género y música". *Música y educación* (41): 29-54.

_____ 2001. "Sociología y música". *Música y educación* (47): 15-36.

Flecha García, Consuelo. 1998. *Textos y documentos sobre educación de las mujeres*. Sevilla, Editorial Kronos.

Flecha García, Consuelo y Núñez Gil, Marina (eds.). 2001. *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

García Carvajal, Elisabet. 2010. "Estudio sobre música y género en el ámbito de la Educación Secundaria". *El Lapicero* <http://ellapicero.net/node/3962>- [Consulta: julio de 2010].

García-Parrado Corrales, Lidia. 2008. "Músicas invisibles". *Revista ECO* (4) <http://www.cepazahar.org/eco/n4/spip.php?article15>- [Consulta: junio 2010].

Garrido, Elisa (ed.) et al. 1997. *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Ed. Síntesis, 1997.

González Canalejo, M^a Dolores. 2005. "Las canciones españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)". *Revista de Musicología* 28(1): 588-607.

Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.

Hernández Romero, Nieves y Maia, Ari Fernando. 2009. "Relaciones entre música y género y su percepción por los jóvenes: un análisis empírico". En *Formación del ciudadano en un mundo global. Una mirada desde los contextos español y brasileño*, coords. Eladio Sebastián Heredero y Mario Martín Bris, 287-299. Alcalá de Henares: Ed. Universidad de Alcalá.

_____. 2010a. "Compreensão das questões de gênero na música pelos jovens e espanhóis e brasileiros". En *Desafios educacionais para o século XXI: contribuições dos contextos espanhol e brasileiro*. Orgs. Cláudio Benedito Gomide de Souza y Paulo Rennes Marçal Ribeiro, 129-141. Araraquara (Brasil): FCL-UNESP.

_____. 2010b. "Estereotipos de género en la música popular urbana según estudiantes universitarios de España y Brasil". INGURUAK, *Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política. Monográfico especial: Sociedad e innovación en el siglo XXI*. 210-230.

_____. 2010c. "Estereótipos e preconceitos na música popular: gênero e indústria cultural". En *Sexualidade e Educação Sexual: Políticas Educativas, Investigação e Práticas*, 1^a edição – ebook, 53-58. Braga (Portugal): Edições CIEd – Centro de Investigação em Educação, Universidade do Minho.

Iniesta, Rosa (ed.). 2011. *Mujeres versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia: Rivera Editores.

Jagoe, Catherine; Blanco, Alda y Enríquez de Salamanca, Cristina. 1998. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria.

Labajo, Joaquina. 1981. "Música y mujer. Vida de sociedad en la España de 1900". *Ritmo* (516): 23-25.

_____. 1988. *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: Ediciones Endymión.

Lacal, Luisa. 1900. *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Segunda Edición. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales.

Llamas, Julio César. 2004. "Las mujeres en la música culta. Breve introducción didáctica para el tercer ciclo de educación primaria". *Eufonía. Didáctica de la Música* (30): 95-101.

_____. 2005. "La violencia contra las mujeres en las canciones populares. Propuesta didáctica para el tercer ciclo de educación primaria". *Eufonía. Didáctica de la Música*, (34): 111-122.

Loizaga Cano, María. 2005. "Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión Crítica". *Musiker* (14): 159-172.

Lorenzo Arribas, Josemi. 1998. *Las mujeres y la música: una relación disonante*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

_____. 2004. *La música y las mujeres en la Edad Media Europea: relaciones y significados*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

Manchado Torres, Marisa (comp.). 1998. *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas, 1998.

Matía Polo, Inmaculada. 2009. "El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 17: 79-100.

McClary, Susan. 1991. *Feminine endings. Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.

Montagut, M^a Cinta. 2002. "Las mujeres en la historia de la música: una aproximación". *Eufonía. Didáctica de la Música* (25): 6-14.

Montes, Beatriz. 1997. "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología* 20 (1) (Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, La investigación musical en España (I)): 467-478.

_____. 2008. "El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840). En *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, coords. José Martínez Millán, Maria Paula Marçal Lourenço, 1911-1924. Madrid: Ediciones Polifemo, 2008.

_____. 2009-2010. "El primer libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina". *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid* (16-17): 39-113.

Nagore, María (En prensa). "El lenguaje pianístico de los compositores pianísticos anteriores a Albéniz (1830-1868)".

Ozaita, María Luisa. 1995. "Las compositoras españolas". En *Las mujeres en la música*, Patricia Adkins Chiti, 397-434. Madrid: Alianza Editorial.

Pérez Gutiérrez, Mariano. 1993. "Los Conservatorios Españoles: historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado". *Música y Educación* (15): 17-48.

Picó Pascual, Miguel Ángel. 2006. *Sonidos en silencio. Música y mujeres en la España del siglo XIX*. Valencia: Ediciones M. Chelcoip.

Piñero, Carmen Cecilia. 2001. *Los estudios de género en la música*. Cuadernos de Historia, Universidad de Oviedo.

_____. 2003. "La transgresión de Euterpe: música y género". *Dossiers feministes* (7).

_____. 2004. "Mujer y música clásica: el largo camino hacia la plena participación". En *La mujer en la*

España actual: ¿evolución o involución?, eds. Jaqueline Cruz y Barbara Zecchi, 397-411. Madrid: Icaria.

____ 2008a. "Música y Mujeres, género y poder. Diez años después". *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte* (1).

____ 2008b. "Los estudios sobre las mujeres y de género en la música: su presencia en la Universidad". En *Actas del I Congreso educación e investigación musical* (Universidad Autónoma de Madrid), 419-429.

Pons Casas, Assumpta. 2009-2010. "Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid". *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid* (16-17): 115-131.

Ramos López, Pilar. (2003). *Feminismo y música*, Madrid: Narcea.

Robledo Estaire, Luis. 2002. "La creación del Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología* XXIV (1-2): 187-238.

Salas, Gemma. 1999. "Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*, XXII (1): 209-246.

____ 2009. *Música y Músicas, Materiales didácticos de Aula*. Gijón: Conserjería de Educación y Ciencia, Centro de Profesorado y Recursos de Gijón.

Saldoni, Baltasar. 1986. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. (1868-1881)*. Madrid: Centro de Documentación Musical. Edición facsímil, Jacinto Torres.

Sanromán, Sonsoles. 1998. *Las primeras maestras. Los orígenes del proceso de feminización docente en España*. Barcelona: Ariel.

Sarget Ros, M^a Ángeles. 2002. *Los Conservatorios de Música en Castilla-La Mancha*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Servicio de publicaciones.

____ 2004. "La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los conservatorios de música". *Música y educación* (59): 59-113.

Sánchez de Andrés, Leticia. 2008. "Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por los espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico". En *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Antonio Álvarez Cabiñano et. al., 55-72. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

Siemens Hernández, Lothar. 2009-2010. "Diario del canario Agustín Millares Torres (Las Palmas de G. C., 1826-1896) como estudiante del Conservatorio de Madrid, 1846-1848". *Música: Revista de Real Conservatorio de Música de Madrid* (16-17): 133-154.

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

Solie, Ruth. 1993. *Musicology and Difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press.

Subirá, José. 1969. "Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldés". *Anales del instituto de Estudios Madrileños*, Tomo IV: 365-372.

Velasco Pérez, Irma. 1999. "Igualdad de oportunidades entre ambos sexos en la educación musical". *Música y educación* (39): 57-62.

Vega Toscano, Ana. 1998. "Métodos españoles de piano en el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, (5): 129-145.

OTRAS FUENTES

Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Legajos 0-34.

Expedientes personales de profesoras.

Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. Año 1. 1830-1835.

Libro de Actas de la Junta facultativa auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina el que da principio el 5 de septiembre de 1838. 1838-1868.

Libro de actas del claustro. Principia el 31 Diciembre de 1868. Termina el 27 Diciembre de 1900. 1868-1900.

Anuarios y Discursos, 1875-1899.

Actas exámenes 1855-1901.

Doc. Bca. 1/6. Caja 1.

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

Índices alumnos (orden numérico) 1830-1837.

Libro del parte mensual que dan los señores Maestros del Real conservatorio de Música María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases. Año de 1831.

Libro 160. *Órdenes generales. Registro de entrada y salida 1830-32.*

Libro 161. *Libro de las órdenes dadas por la dirección de la escuela de declamación española del Real Conservatorio de Música de María Cristina, año 1831*

Libro 162. *Memoria de las disposiciones dadas por la Dirección para el régimen interior.*

Libros clases 1888-1889.

Parte mensual 1842-1844.

Reglamento Interior aprobado por el Rey para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina. 1931. Madrid: Imprenta Real.

“Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación, aprobado por S. M. 5 de marzo de 1857”. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, 47-55. Madrid: Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

Reglamento Orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. 14 de diciembre de 1857. Madrid: Imprenta Nacional.

Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación. 1861. Madrid: Imprenta Ducazcal.

“Decretos publicados el 15 y 17 de junio de 1868 reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas”. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, 69-74. Madrid: Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

“Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”. En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, 75-81. Madrid: Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

Ley reformando el art. 194 de la Ley de Instrucción pública, a fin de que el sueldo de las Maestras sea igual que el de los Maestros, 6 julio 1883.

Real decreto de 12 de diciembre de 1896 reorganizando el profesorado de la Escuela Nacional de Música.

“Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871”, En *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, 83-91. Madrid: Ministerio de Fomento. Instrucción Pública, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892.

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

Archivo General de la Administración.

Educación. (05) 16 32/16340. Ant. Leg. 6104.

Educación. (05) 16 32/16341. Ant. Leg. 6105.

Prensa siglo XIX.

Almanaque musical y de teatros. Primer año, 1868. 1867. Madrid: Imp. de J. A. García Almirante

Eco del comercio, Nº 685, 15-3-1836

Gaceta Literaria y Musical de España, Nº 6, 12-11-1843.

Gaceta Musical, Nº 27, 7-7-1867.

Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº 16, 15-9-1888.

Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº 45, 22-11-1889.

Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº 60, 15-7-1890.

Ilustración Musical Hispano-Americana, Nº 69, 30-11-1890.

La Correspondencia Musical, Nº 93, 11-10-1882.

La Correspondencia Musical, Nº 189, 14-8-1884.

La Correspondencia Musical, Nº 206, 11-12-1884.

La Correspondencia Musical, Nº 207, 18-12-1884.

La Correspondencia Musical, Nº 223, 9-4-1885.

La Iberia Musical y Literaria. Año IV, Nº 18, 2-3-1845.

Velaz de Medrano y Álava, Eduardo. "Tres vicios modernos: el tabaco, el champagne y el piano". *El Español*, Nº 490, 22-1-1846.

Nieves Hernández Romero

Profesora Superior de Piano; Profesora Superior de Música de Cámara; Profesora de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento; Licenciada en Filología Inglesa. Profesor colaborador, Área de Música, Departamento de Didáctica, Universidad de Alcalá (UAH). Líneas de investigación: música y educación, música y género, música e industria cultural, música española en los siglos XIX y XX, innovación docente y nuevas metodologías, siendo miembro de varios grupos de investigación relacionados con dichos temas.

Cita recomendada

Hernández Romero, Nieves. 2011. "Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]