

Alumnas, maestras y cantantes: La formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España

Female students, teachers, and singers: The formation of vocal training for women vocal in nineteenth-century Spain

María del Coral Morales-Villar
coralmv@ugr.es

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Universidad de Granada
Granada, España

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1786-6148>

doi: 10.7203/LEEME.44.15675

Recibido: 27-07-2019 Aceptado: 08-11-2019. Contacto y correspondencia: María del Coral Morales-Villar, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias de la Educación Universidad de Granada, Campus Universitario de La Cartuja, s/n, C.P. 18071 Granada. España.

Resumen

La profesión de cantante en el siglo XIX permitía a las mujeres optar a una realidad social distinta al ideal doméstico femenino. Aquellas que destacaban por sus dotes vocales o querían desarrollar su sensibilidad artística, podían acceder a la enseñanza oficial o privada del canto. El objetivo de este estudio es destacar la importancia de la actividad que desempeñaron las mujeres en el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto en el siglo XIX en España, pese a las limitaciones de la época. Para ello, nos centramos en dos instituciones representativas de la formación vocal: el Conservatorio de Madrid en el sistema público y la Escuela Lírico-Dramática de ámbito privado. Esta investigación se basa en la revisión y análisis de documentación, en su mayoría histórica, a través de la que se ha reconstruido el tipo de enseñanza vocal al que tenían acceso las mujeres, su papel dentro del sistema educativo y las salidas profesionales de estos estudios. Aunque durante el periodo formativo existían pocas diferencias entre ambos sexos, la escasa presencia de maestras de canto en los claustros docentes, la limitación para impartir clase a los cantantes masculinos o para publicar sus métodos didácticos, evidencian el largo camino que quedaba por recorrer hacia la igualdad de género.

Palabras clave: Educación musical, mujeres, canto, siglo XIX.

Abstract

The singing profession in the nineteenth century allowed women to opt for a social reality that differed from the household model. Those who stood out for their vocal styling or those who wanted to develop their artistic sensitivity could have access to official or private singing education. The aim of this paper is to highlight the importance of the activity carried out by women in the process of teaching-learning of singing during the nineteenth century in Spain, despite of limitations of the time. For that purpose, the focus will be on two representative vocal training institutions: the Conservatory in the public system in Madrid and the Lyric-dramatic school in the private sphere. This research is based on the review and analysis of documentation, mostly historical, through which several aspects have been recreated: the type of vocal instruction that women had access to, their role within the education system and the professional careers of those studies. Even though there were few differences between both genders during the training period, the low presence of female singing teachers in teachers' staff meetings, the limited opportunities to teach male singers, and relative paucity of places in which to publish their didactic methods demonstrate the long way that still lied ahead in achieving gender equality.

Key words: Music Education, Women, Singing, nineteenth-century.

1. Introducción

En el siglo XIX, el canto lírico era una de las manifestaciones artísticas más apreciadas en los diferentes niveles sociales. Aprender a cantar reflejaba la cara y la cruz de diferentes realidades vitales. El canto constituía una parte destacada de la formación de las mujeres de la alta sociedad, la aristocracia y la realeza, aunque también se podía convertir en la profesión y el modo de sobrevivir de aquellas que pertenecían a un estrato social más deprimido. El siglo XIX fue testigo de la historia de mujeres de diferentes procedencias y con diversos niveles de formación vocal, que hicieron del aprendizaje del canto parte de su vida personal, profesional y de sus manifestaciones artísticas. Como afirma Susan Rutherford (2006, p.1)

“el término cantante femenina sugiere una gran variedad de personajes: una escolar de clase obrera, una diletante de la sociedad, una estudiante de clase media en un conservatorio, una integrante de un coro operístico, una esforzada *seconda donna*, o una *prima donna assoluta*”.

La consideración de *prima donna* como una importante figura de la cultura musical, aunaba los conceptos de feminidad, vocalidad e interpretación (Cowgill y Poriss, 2012, p.xliii).

Dependiendo del estatus social, las mujeres podían o no desarrollarse profesionalmente como cantantes. Pertenecer a un estamento social elevado resultaba incompatible con la escena lírica, en especial para las mujeres, por lo que podía suceder que potenciales cantantes líricos vieran frustrada su carrera artística, limitándose a lucir sus habilidades vocales en recitales celebrados en salones privados. Esta clase de aficionados era la más numerosa, “pues se encuentran con frecuencia en conciertos particulares aficionados de ambos sexos que pueden rivalizar con los profesores más acreditados” (Melcior, 1859, p.25). El ideal femenino doméstico no armonizaba con la profesión de cantante, que dotaba a la mujer de cierta libertad, independencia y realización artística. Algunas de las cantantes que comenzaban una carrera exitosa terminaban abandonándola al contraer matrimonio. Aquellas que dedicaban su vida a cantar sobre los escenarios y gozaban de prestigio, tras retirarse solían ejercer la docencia, lo que les permitía transmitir al alumnado su experiencia y conocimientos prácticos (Rutherford, 2006, p.203).

Pese a todo lo expuesto, la presencia de las mujeres en el canto y en la pedagogía vocal en el siglo XIX no se puede entender sin conocer el proceso de enseñanza-aprendizaje al que tenían acceso en la educación oficial o privada y que constituye el germen de las actuales metodologías y sistemas pedagógicos. En España marcó un hito la creación en 1830 del Conservatorio María Cristina de Madrid, donde la disciplina del canto ocupó un puesto importante. En el sector privado, la Escuela Lírico-Dramática fundada en 1866 por el maestro de

canto Antonio Cordero¹ contó con una gran popularidad entre los jóvenes cantantes que querían educar su voz (Morales-Villar y Soria Tomás, 2015).

2. Objetivos y Método

El objetivo principal de este estudio es analizar la importancia de la actividad que desempeñaron las mujeres en el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto en la España del siglo XIX en el contexto oficial y privado.

Esta investigación basada en el método descriptivo parte de una revisión de documentación histórica procedente de los fondos de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid, de la Hemeroteca Digital y Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Santa Cecilia (Roma). Las estancias en estos centros de investigación han permitido la consulta de las fuentes empleadas en este estudio, en su mayoría primarias: tratados de canto, reseñas en prensa, revistas especializadas y reglamentos organizativos. A través del análisis documental de los datos se ha reconstruido el tipo de enseñanza al que tenían acceso las mujeres, su papel dentro del sistema educativo y las salidas profesionales de estos estudios, como profesora o como artista lírico.

El estudio se ha estructurado en dos apartados, el primero expone el modelo pedagógico de la enseñanza del canto seguido en el Conservatorio de Madrid desde su creación en 1830 hasta finales del siglo XIX. Esta sección finaliza con una mención a algunas de las alumnas que formaron parte de la historia lírica tras salir del Conservatorio, así como a las primeras profesoras de canto de esta institución. En el segundo apartado, se describe el funcionamiento de la Escuela Lírico-Dramática fundada en 1866 por los maestros Antonio Cordero y Juan Jiménez, cuyo primer objetivo era elevar la calidad vocal e interpretativa de los cantantes españoles. En este centro privado de enseñanza del canto y la interpretación escénica se formaron alumnas que despuntaron en la lírica nacional e internacional.

3. El canto en el Conservatorio de Madrid: salidas profesionales para la mujer

La historia del Conservatorio de Madrid comienza con la llegada a España en 1829 de una mujer: la reina María Cristina de Borbón², hija de Francisco I, Rey de Nápoles y cuarta esposa de Fernando VII. Su amplia formación musical y vocal estuvo a cargo de los mejores maestros italianos de la época. Sus cualidades para el canto eran notables (Saldoni, 1868-81, vol.II, p.320):

¹ 1832–1882.

² 1806–1878.

“cantaba y tocaba el piano como artista verdaderamente consumada, y su manera de expresar y de sentir podría servir de modelo a muchos artistas notables. Su voz, de mezzo soprano, era de una pastosidad y dulzura incomparables: su discernimiento o criterio musical, extraordinario”.

La enseñanza del canto fue el principal objetivo de la creación en 1830 del Conservatorio madrileño y para ello se tomaron como modelo los métodos de las instituciones de Nápoles y Milán (Mitjana, 1920). Además de las influencias italianas también hubo presencia de los modelos educativos franceses (Montes, 1997). En sus aulas, se formaron destacados cantantes de ópera y zarzuela que dotaron a los teatros líricos nacionales e internacionales de artistas de nivel. Peña y Goñi (1881, p.105) afirmó que el Conservatorio de María Cristina “no fue, pues, sino una vasta escuela de canto italiano y propagador activo de la música italiana”.

El Preámbulo del *Reglamento Interior del Conservatorio* (1831, p.21) establece la estructura y finalidad de esta institución, que desde el principio habla sin distinción de la educación de hombres y mujeres profesionales y aficionados: “además de los internos alumnos y alumnas de Real nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general de externos, así profesores como aficionados”. Y especifica que las mujeres al finalizar los estudios, además de poder ser cantantes y *clavicordistas*, podrán ejercer la enseñanza, de manera 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” (p.21). Además de esta salida docente, las mujeres al término de sus estudios también podrán dedicarse a la escena en los teatros nacionales y extranjeros “donde siempre se han apreciado tanto las voces españolas, por su incomparable timbre y singular afinación” (p.21).

La reina María Cristina nombró al tenor italiano Francesco Piermarini³ director y maestro de canto. Las primeras asignaturas que se impartieron en el Conservatorio fueron: canto y declamación, composición, piano y acompañamiento, solfeo, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, octavín, clarinete, oboe, corno inglés, fagot, trombón, trompa, arpa, lengua española, lengua italiana y baile. En el *Reglamento Interior* del Conservatorio se establecía una separación entre el departamento de alumnos y el de alumnas. Para este último, se nombró como directora a la signora Clélia Piermarini (esposa del director), subdirectora, a doña María Teresa Lafont y ayudanta a doña Susana Porta (Peña y Goñi. 188, p.112). Las funciones de la directora eran “instruir a las alumnas en la buena moral, modales urbanos, y demás requisitos propios del sexo y de facilitarlas con la lectura y el uso la buena pronunciación de la lengua italiana” (*Reglamento Interior*, 1831, p.37).

En el Conservatorio madrileño se impartían dos clases de enseñanzas: estudios superiores y estudios de aplicación. Los estudios superiores correspondían a la carrera de Maestro compositor y se cursaban en cinco años. Los estudios de aplicación comprendían las siguientes

³ Finales del S.XVIII – ca.1853.

especialidades: canto, declamación, órgano, armonía elemental y superior, piano y acompañamiento elemental y superior, solfeo preparatorio para el canto, solfeo general, lengua italiana, piano, instrumental de cuerda e instrumental de viento. De forma específica, el estudio del canto se podía realizar como máximo en seis años.

En las aulas de canto, predominaba en número el alumnado femenino (Hernández Romero, 2011, p.12). El acceso al estudio del canto en las primeras décadas no presentaba distinciones sustanciales entre hombres y mujeres, a excepción de la separación de horarios. Aunque más adelante, el *Reglamento orgánico del Real Conservatorio* de 1857, en el artículo 35 establecía que la edad de ingreso a los estudios de canto sería en el caso de las mujeres desde los catorce a los dieciocho años y para los hombres desde los dieciséis a los veintiún años. No obstante, se podían hacer excepciones respecto a la edad y época de admisión con los aspirantes que reunieran aptitudes idóneas para el canto o quisieran realizar estudios de perfeccionamiento (*Reglamento*, 1857, p.17). A principios del siglo XX, el *Reglamento* de 1901 estipuló la edad mínima de ingreso para el estudio del canto para las alumnas en quince años y en el caso de los alumnos no podían ser admitidos hasta que hubieran cambiado la voz. Esto se debe a que el proceso de desarrollo fisiológico vocal entre niños y niñas adolescentes es diferente. En la actualidad, encontramos investigaciones centradas en la voz adolescente femenina, a la que se ha prestado poca atención en comparación con la masculina (Gackle, 2019).

Las tipologías de alumnado determinadas por el Conservatorio de Madrid tampoco contenían diferencias por razón de sexo. Se distinguían seis categorías:

Tabla 1. Categorías del alumnado del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX

| ALUMNADO INTERNO | ALUMNADO EXTERNO |
|--|--|
| Gratuitos de ambos sexos | Auxiliados de ambos sexos |
| Pensionistas o contribuyentes de ambos sexos. Toda educación | Gratuitos de ambos sexos. Sólo educación facultativa |
| Medios pensionistas de ambos sexos. Toda educación, que sólo pagan alimento y equipo | |
| Contribuyentes de ambos sexos | |

Fuente: Bases generales del *Reglamento Interior* (1831, pp. 66-67)

El único requisito para matricularse en los estudios de canto era haber aprobado previamente un examen de solfeo. Sin embargo, el *Reglamento* de 1901 establecía que para el ingreso en esta especialidad el aspirante debía cantar un fragmento musical a su elección, así como una lectura a primera vista de una pieza manuscrita (1901, p.11). Para la obtención del título de Profesor de canto, se requería además aprobar el examen de acompañamiento superior, lengua italiana, literatura e historia del arte (*Reglamento* 1858, p.5).

El contenido y metodología de la enseñanza del canto en el Conservatorio madrileño era el mismo para mujeres y hombres. En 1861, se publicaron las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. En el capítulo III (artículos 13 a 24), denominado “Enseñanza del canto”, se

especificaban las características curriculares de esta disciplina, que estaba estructurada en tres partes: “mecanismo, inteligencia y expresión”. El estudio del *mecanismo* integraba los siguientes aspectos técnicos: posición corporal, de boca y rostro, emisión de la voz, respiración, igualdad de los sonidos, unión de los registros y timbres, trabajo de tesitura en cada alumno, práctica de los matices, articulación, notas filadas y de *portamento*, agilidad y pronunciación correcta del idioma en que se canta. La parte de la *inteligencia* correspondía al fraseo, color y adecuación de las respiraciones en la ejecución de una pieza vocal concreta, según su estilo. Por último, el estudio de la *expresión* equivalía al concepto de “buen gusto” esencial en la enseñanza y crítica vocal de principios del siglo XIX, como herencia dieciochesca, y al carácter y personaje que se representa. En esta última parte era donde la declamación adoptaba un papel decisivo. El artículo 19 especificaba que los alumnos solo podían cantar las piezas vocales que correspondían a su sexo. Respecto a los métodos y tratados que se debían emplear, el centro recomendaba los siguientes: *École de Garcia* (1847) de García⁴, *Vocalizaciones* (s.f.) de Bordogni⁵, *L'Art du Chant* (1845) de Duprez⁶, *Méthode complète de chant* (1840) de Lablache⁷, *Breve metodo pratico per canto* (1851) de Bona⁸, *Méthode élémentaire de Chant* (s.f) de Bordese⁹ y *Cours de Chant* (1843) de Piermarini, tanto para voces masculinas como femeninas.

Los alumnos y alumnas, tras finalizar la carrera de canto en “formal acto de oposición”, adquirirían el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio (*Reglamento Interior*, 1831, p.5). En el caso del alumnado pensionista, una vez obtenido el título, estaban obligados a ejercer la profesión artística en uno de los teatros de Madrid durante la temporada siguiente.

A finales del siglo XIX, la prensa se hacía eco de la dudosa calidad de la enseñanza en el Conservatorio, que fue denunciada por el profesor de canto y compositor Rafael Taboada y Mantilla¹⁰. En el escrito *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización* (1890), Taboada afirmaba que el origen de esta situación estaba en las facilidades de acceso del alumnado al Conservatorio y el excesivo número de estudiantes frente al escaso profesorado. En especial, salieron perjudicadas las enseñanzas del canto, declamación y composición, que requerían de una detenida atención. Taboada, que contaba con una amplia experiencia como profesor de canto al margen del Conservatorio, comenzaba su discurso argumentando la necesidad de que el alumnado de canto demostrase a través de un examen previo sus aptitudes para el arte lírico. Además, consideraba muy importante la edad de ingreso a los estudios de canto, que establecía en dieciséis años para las alumnas y dieciocho para los alumnos y no exceder de veintiséis o veintiocho (Taboada y Mantilla, 1890, p.10). Otra crítica que se realizaba al plan de estudios de canto era su duración. Taboada defendía que se debía cursar en menos de seis años, pues dada su experiencia

⁴ 1775–1832.

⁵ 1789–1856.

⁶ 1806–1896.

⁷ 1794–1858.

⁸ 1808–1878.

⁹ 1815–1886.

¹⁰ 1837–1914.

los mejores cantantes líricos eran los que se habían formado en menos tiempo. Además, debían estudiar declamación de forma simultánea al canto y así desarrollar sus habilidades escénicas.

El lugar destacado que ocupó la disciplina del canto en el Conservatorio de Madrid a lo largo del siglo XIX se pone de manifiesto en el elevado número de profesorado vinculado a esta materia. Desde su creación en 1830 hasta 1899, se contabiliza un total de treinta y cuatro docentes vinculados a la pedagogía del canto: maestros de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto, autores de tratados de canto y Profesores Honorarios (cantantes y maestros externos al conservatorio que por su destacada carrera profesional fueron distinguidos con este nombramiento) (Morales-Villar, 2008, pp.276-277). En este elenco docente, había conocidos músicos, maestros y tratadistas del canto como: Francesco Piermarini, Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, José Inzenga y Giorgio Ronconi¹¹. Entre este numeroso claustro de profesores, se hallaban siete maestras que ocuparon diferentes categorías docentes relacionados con la enseñanza del canto y que fueron antiguas alumnas de la institución. La Tabla 2 presenta por orden cronológico el nombre de estas profesoras, fecha de nacimiento y muerte (en algunos casos se desconoce), los puestos desempeñados, el año de incorporación y su actividad artística.

Tabla 2. Profesoras del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX

| PROFESORA | PUESTOS DESEMPEÑADOS | AÑO NOMBRAMIENTO | ACTIVIDAD ARTÍSTICA |
|--|--|------------------|---|
| Encarnación Lama y Ansótegui (Bilbao, 1826-?) | Repetidora de las clases de canto Profesora numeraria de solfeo | 1847 1858 | Rechazó cantar en el Teatro alla Scala (Milán) Actividad en conciertos del Conservatorio |
| Amalia Anglés [Mayer de Fortuny] (Badajoz, 1827–Stuttgart, Alemania, 1859) | Repetidora de canto Maestra de la reina Isabel II y su hermana M ^a Luisa | 1847 | En 1852 abandonó la docencia e inició la carrera artística Fue una gran soprano belcantista española de proyección internacional |
| Amalia Ramírez (Jaén, 1834–Madrid, 1918) | Repetidora de las clases de canto | ca. 1852 | Tiple de ópera y zarzuela. Dejó la docencia para iniciar la carrera artística en importantes teatros europea y americanos |
| Laura Romea (Madrid, 1848-?) | Profesora auxiliar de solfeo para el canto | 1881 | En 1872 ganó el primer premio en los concursos de canto del Conservatorio |
| Dolores Cortés (Madrid, 1847–1912) | Profesora Honoraria de canto | 1883 | Brillante expediente académico. No realizó carrera artística |
| Carolina Casanova (El Ferrol, 1846–Madrid, 1910) | Profesora interina de canto | 1891 1892 | Soprano dramática de fama internacional |

¹¹ 1810-1890.

| | | | |
|--|------------------------------|------|---|
| | Profesora numeraria de canto | | Abandonó la escena para ejercer la docencia |
| Adela Cristóbal y Portas (Madrid, ¿-?) | Profesora Honoraria de canto | 1893 | En 1872 ganó el primer premio en los concursos públicos del Conservatorio |

Fuente: *Diccionario* de Saldoni (1868-81) e *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid* de Sopeña (1967)

Estas maestras de canto protagonizaron los cambios que se sucedieron en la enseñanza oficial de la música. Aunque no fueron muchas en número, si las comparamos con sus colegas masculinos, representaban la incorporación de la mujer a la enseñanza reglada del canto. El Marqués de Alta-Villa destacó lo afortunado que era el Conservatorio de Madrid en tener a la maestra Carolina Casanova y cómo su calidad pedagógica se veía ya reflejada en su alumnado (Marqués de Alta-Villa, 1905, p.155).

Además, la formación vocal e interpretativa impartida en el Conservatorio fue esencial para varias alumnas que lograron desarrollar una importante carrera profesional artística nacional e internacional. De las aulas de Francesco Piermarini, Baltasar Saldoni (1807-1889), Francisco Frontera de Valldemos¹² y José Inzenga¹³ salieron importantes cantantes profesionales como: María Manuela Oreiro de Lema¹⁴, *prima donna* y cantante de ópera italiana; Cristina Villó que cantó en los primeros teatros de España y del extranjero; la tiple de zarzuela Rosario Huete; Dolores Franco¹⁵; Luisa Lesén¹⁶; Emilia Moscoso¹⁷; Elena Sans¹⁸; las tiples de ópera y zarzuela Antonia Uzal¹⁹ y Josefa Moral²⁰; la tiple ligera Luisa Fons²¹; la contralto de ópera Filomena Llanes²²; Carolina Uriondo²³ y la afamada tiple de zarzuela Matilde Esteban y Vicente²⁴, entre otras (Morales-Villar, 2008).

4. La enseñanza privada en la Escuela Lírico-Dramática de Madrid

La pedagogía del canto en España en el siglo XIX tuvo un importante desarrollo en el ámbito privado. Las mujeres desempeñaban una labor importante en estas instituciones dedicadas en algunos casos de forma exclusiva a la enseñanza femenina. Es el caso de la Academia de

¹² 1807-1891.

¹³ 1828-1891.

¹⁴ 1818-1854.

¹⁵ 1822-1843.

¹⁶ 1855-1869.

¹⁷ 1829-1859.

¹⁸ 1849-1898.

¹⁹ 1842-?

²⁰ 1830-?

²¹ 1867-1925.

²² 1844-?

²³ 1853-?

²⁴ 1841-1915.

Música para mujeres de Madrid, dirigida por la afamada tiple de zarzuela Matilde Esteban y Vicente²⁵, quien tras dejar los escenarios se consagró a la docencia del canto. De hecho, tuvo la posibilidad de publicar en 1892 un breve tratado titulado *Nociones elementales de la Teoría del Canto*, destinado a sus alumnas.

Sin embargo, la academia de canto que gozó de mayor popularidad en Madrid fue la Escuela Lírico-Dramática, fundada en 1866 por el maestro Antonio Cordero y por Juan Jiménez, profesor de mímica aplicada al canto escénico. Parada y Barreto (1868, p.111) consideraba esta escuela la primera de España después del Conservatorio en la formación de cantantes de ambos sexos. El prestigio adquirido por su Escuela se ponía de manifiesto en el nivel de los alumnos que allí se formaron, entre los que cabe destacar a los míticos tenores Julián Gayarre²⁶ y Antonio Aramburo²⁷ y las tiples Adela Ibarra²⁸ y Antonia Uzal²⁹. Algunos de ellos comenzaban sus estudios en el Conservatorio madrileño, pero pronto los abandonaban para asistir a esta Escuela, en la que además de cantar se formaban en declamación lírica (Miscelánea, 1866, p.6).

El acceso a la Escuela Lírico-Dramática estaba abierto a jóvenes cantantes, tanto hombres como mujeres. Era requisito obligatorio la realización de un examen en el que se valoraban las cualidades vocales, siendo admitidos aquellos que tuviesen buena voz y una figura apropiada para la escena. El plan de estudios de la enseñanza del canto incluía formación en solfeo, piano, armonía e idioma italiano. Se distinguía entre clases para los hombres y para las mujeres y al final de cada curso estaba prevista la realización de exámenes en los que el alumnado podía demostrar los avances vocales e interpretativos logrados en el año (Escuela Lírico Dramática, 1866, pp.136-137).

Antonio Cordero publicó en 1858 el tratado *Escuela Completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, donde puso por escrito la metodología empleada en su Escuela (Morales-Villar, 2017). Por su parte el profesor Juan Jiménez también publicó en 1862 *Breve tratado de mímica aplicado al canto*, un innovador texto para la enseñanza de la interpretación escénica.

Esta Escuela distinguía entre el alumnado que estudiaba para ejercer la docencia y aquel que quería dedicarse a la carrera artística. En este sentido, una crónica publicada en la prensa (Exámenes de la Academia, 1867, p.148) citaba expresamente a las tiples Mercedes Castañón, Encarnación Cortés, María Cavaría, Consuelo Peral, Antonia del Pozo y Dolores López Becerra como alumnas orientadas a la enseñanza. Este mismo texto destacaba en el alumnado de Antonio Cordero cualidades técnicas y vocales como: la exactitud en la ejecución, expresividad y colorido

²⁵ 1841–1915.

²⁶ 1844-1890.

²⁷ 1840-1912.

²⁸ 1839-1865.

²⁹ 1842-?

de la voz, corrección y pureza de estilo, aplomo, gracejo, intención, sonoridad, pastosidad y emisión natural y espontánea de la voz. La Escuela Lírico-Dramática ofreció la posibilidad a muchos cantantes de poder adquirir una formación integral en canto, solfeo, mímica y declamación lírica sin diferenciación por razón de género. El nivel de los cantantes que salieron de estas aulas demostraba la calidad pedagógica que se les ofrecía, así como una formación específica para aquellas alumnas cuya finalidad era dedicarse a la enseñanza.

5. Conclusiones

La revisión bibliográfica realizada pone de manifiesto el carácter social del papel desempeñado por las mujeres en la pedagogía del canto en España en el siglo XIX. La documentación presentada permite un análisis de las características y la situación de las mujeres dedicadas al aprendizaje y enseñanza del canto en esta época, haciendo posible la reflexión docente.

El acceso de las mujeres a la educación musical de nivel avanzado está vinculado a la fundación de los principales conservatorios de música a lo largo del siglo XIX (Bennett, 2010, p. 76). Este estudio se ha centrado en dos de las instituciones más relevantes del siglo XIX en el contexto público y privado para la formación vocal: el Conservatorio de Madrid en el sistema público y la Escuela Lírico-Dramática de ámbito privado. Aunque ambas tenían su sede en Madrid, ejemplificaban la progresiva incorporación de la mujer a la enseñanza musical, así como la realidad educativa que se vivía en otras ciudades españolas a medida que se iban creando nuevos conservatorios como el del Liceo en Barcelona (1837), la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada (1861) y el Conservatorio de Valencia (1879), entre otros.

La formación vocal en la enseñanza oficial y privada no presentaba diferencias sustanciales entre hombres o mujeres. Aunque de forma coherente la técnica vocal se adaptaba a cada tipo de voz con sus particularidades, en las aulas de canto se empleaba la misma metodología para ambos sexos. Los horarios eran distintos para los alumnos y las alumnas, si bien, se reunían en las clases de repertorio para trabajar los números de conjunto. Será a principios del siglo XX cuando se plantee innecesaria la separación de sexos en las enseñanzas musicales de carácter individual como las de instrumentos o canto (Perelló, 1930, p. 6). La única diferencia en el programa educativo era la edad de acceso a los estudios de canto, recomendándose siempre dos años menos en el caso de las mujeres debido a que en éstas se suele producir antes el desarrollo fisiológico del aparato fonador.

Una vez finalizados los estudios de canto, las salidas profesionales tanto para hombres como para mujeres eran dos: la carrera de cantante lírico y la docencia. En el primero de los casos, las mujeres eran tan demandadas por los teatros como los cantantes masculinos y, si alcanzaban un nivel alto, no existían diferencias en su consideración social. La necesidad de la presencia de

las mujeres era indiscutible en la ópera y la zarzuela, ya que los roles femeninos, salvo contadas excepciones, sólo podían ser interpretados por mujeres.

Sin embargo, la mayoría de las mujeres que desarrollaron una actividad profesional musical, lo hicieron en el ámbito de la docencia oficial o privada, llegando a abandonar en muchos casos la interpretación (Hernández Romero, 2016, p.489). No obstante, la plantilla del profesorado vinculado a la enseñanza del canto en el Conservatorio de Madrid durante el siglo XIX evidencia que el número de maestras era significativamente menor que el de hombres (Sopeña, 1967). Casi la mitad de ellas desempeñaron el puesto de “repetidoras”. En la disciplina del canto, esta figura docente fue ocupada por alumnas aventajadas cuya función “era sustituir al profesor cuando este faltara y ayudar a los alumnos más atrasados” (Hernández Romero, 2019, p.126). Al margen de la enseñanza oficial, las clases particulares de canto en Academias privadas o en el propio domicilio fue una importante opción laboral para el profesorado femenino. En este sentido, hay que tener presente que las maestras de canto estaban limitadas en el ejercicio de la docencia, pues siguiendo la costumbre de la época sólo podían enseñar a cantar a otras mujeres (Hernández Romero, 2016, p.485). Esto suponía una restricción en el mercado laboral que no existía para el profesorado masculino.

La enseñanza fue una carrera respetable para algunas de las más famosas cantantes del siglo XIX tras su retirada del escenario. Tan solo unas pocas pudieron publicar tratados de canto basándose en su experiencia artística, en una época en la que se incrementó la edición de material didáctico para la educación musical (Garde Badillo y Gustems Carnicer, 2017, p.55). En España, la maestra Matilde Estaban y Vicente logró las autorizaciones y beneplácitos para publicar en 1892 un breve tratado de canto destinado a sus alumnas. No tuvo la misma suerte Emilia Ortiz de Urbina de Ruiz de Apodaca, quien en 1917 solicitó un informe a la Academia de Bellas Artes de Madrid para poder publicar su obra *Método Completo de Canto*. Sin embargo, el dictamen fue que este método no reunía los requisitos necesarios para ser de utilidad en la enseñanza vocal (Larregla, 1917, pp.33-34) y el texto se devolvió a su autora. Esta situación de desventaja de las maestras de canto en España no fue un hecho aislado en la Europa del siglo XIX. En Italia, por ejemplo, el balance de la situación no era mucho más satisfactorio ya que frente a un incontable número de métodos de canto escritos por hombres, sólo se tiene constancia de las publicaciones de cinco mujeres: *Grammatica o siano Regole di ben cantare* (1810) de Anna Maria Pellegrini Celoni, *Del Canto. Osservazioni e consigli sull'insegnamento a soprani, mezzo-soprani e contralti* (1891) de Maria Melia, *Sul método di canto italiano classico* (1891) de Ernesta Werther, *Decadenza del canto: cause e rimedi* (1897) e *Il canto* (1902) de Teresina Colli y *Osservazioni pratiche per lo studio del canto* (1893) de Virginia Boccabadati (Beghelli, 1995, pp.68, 106, 116 y 134).

Gracias a los logros obtenidos por estas precursoras alumnas, maestras y cantantes, de forma progresiva se fueron incorporando mujeres que asumieron puestos de mayor

responsabilidad en la enseñanza del canto y en la gestión institucional, hasta llegar a conformar el actual e igualitario sistema educativo.

Referencias

- Beghelli, M. (1995). *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* (Tesi di Dottorato). Università degli Studi di Bologna, Bologna.
- Bennett, D. (2010). *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Graó.
- Bocabadati, V. (1893). *Osservazioni pratiche per lo studio del canto*. Pesaro: Premiato stab. tipografico Federici.
- Bona, P. (1851). *Breve metodo pratico per canto diviso in tre parti*. Milán: Gio. Canti.
- Bordese, L. (s.f). *Méthode élémentaire de Chant*. París: Choudens.
- Bordogni, G. M. (s.f.). *Vocalizaciones*. Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi.
- Colli, T. (1897). *Decadenza del canto: cause e rimedi. Lettura*. Milano: T. della Pia casa dei poveri.
- Coli, T. (1902). *Il canto*. Milano: Riuniti stabilimenti musicali Giudici & Strada.
- Cordero, A. (1858). *Escuela Completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas.
- Cowgill, R. y Poriss, H. (eds.) (2012). *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Duprez, G.L. (1845) *L'Art du Chant*. París: Heugel.
- Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez (1866). *Gaceta Musical de Madrid*, II (34), 136-137.
- Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta corte por el señor don Antonio Cordero y Fernández (1867) *Revista y Gaceta Musical*, I (28), 148-149.
- Gackle, L. (2019). Adolescent Girls' Singing Development. En G. F. Welch, D. M. Howard and J. Nix (ed.), *The Oxford Handbook of Singing* (pp.551-570). Oxford: Oxford University Press.

- García, M. (1847). *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties*. Paris: E. Troupenas et C^{ie}.
- Garde Badillo, A. y Gustems Carnicer, J. (2017). Métodos y tratados de iniciación al estudio del Violín en el siglo XIX. *Revista electrónica de LEEME*, 39, 55-73. doi: 10-7203/LEEME.39.9903
- Hernández Romero, N. (2011). Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 15, 1-42. Recuperado de https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf
- Hernández Romero, N. (2016). La clase particular de música como opción profesional para las alumnas del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: Algunos apuntes. En M. Brescia y R. Marreco (eds.), *Actas III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* (pp.480-491). Tagus-Atlanticus Associação Cultural: Sevilla, España.
- Hernández Romero, N. (2019). Maestras repetidoras y honorarias. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 26, 123-149. Recuperado de <https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista26.pdf>
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (1861). Madrid: Imprenta de J.M. Ducazcal.
- Jiménez, J. (1862). *Breve tratado de mímica aplicado al canto*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- Lablache, L. (1840). *Méthode complète de chant*. Paris: Canaux.
- Larregla, J. (1917). Método Completo de Canto de doña Emilia Ortiz de Urbina de Ruiz de Apodaca. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XI/41, 33-34.
- Marqués de Alta-Villa (1905). *Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Melcior, C.J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida: García.
- Melia, M. (1891). *Del Canto. Osservazioni e consigli sull'insegnamento a soprani, mezzo-soprani e contralti*. Napoli: Stabilimento tipográfico Lanciano e D'Ordia.
- Miscelánea (1866). *El Artista*, 24, 6.
- Mitjana, R. (1920). *La música en España (Arte religioso y arte profano)*. Paris. Ed. de A. Álvarez Cañibano (1993). Madrid: Centro de Documentación Musical.

- Montes, B. (1997). La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid. *Revista de Musicología*, 20(1), 467-478.
- Morales-Villar, M.C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2044>
- Morales-Villar, M.C. (2017). *El maestro de canto Antonio Cordero (1823-1882): Escuela Completa de Canto (1858) y otros escritos*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Morales-Villar, M.C. y Soria Tomás, G. (2015). La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez. *Acotaciones. Revista de Investigación teatral (RESAD)*, 35, 15-40. Recuperado de: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/>
- Parada y Barreto, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Editorial B. Eslava.
- Pellegrini Celoni, A.M. (1810). *Grammatica o siano Regole di ben cantare*. Roma: presso Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli.
- Peña y Goni, A. (1881). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imprenta del el Liberal.
- Perelló, M. (1930). *Nuestros Conservatorios de música. Lo que son y lo que deberían ser*. Barcelona: Maertí, Marí y C^a.
- Piermarini, F. (1843). *Cours de Chant*. París: Bernard Latte éditeur.
- Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina de orden superior*. (1831). Madrid: en la imprenta Real
- Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.* (1857). Madrid: Imprenta de Tejado.
- Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación* (1858). Madrid: Imprenta Nacional.
- Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación* (1901). Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.
- Rutherford, S. (2006). *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saldoni, B. (1868-1881). *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (vols. 1-4). Madrid: Imprenta Antonio Pérez Dubrull.

Taboada y Mantilla (1890). *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez.

Werther, E. (1891). *Sul metodo di canto italiano classico secondo Pietro Romani e riprodotto da una sua scolare Ernesta Werther*. Essen: A. Werther.