

Músicas
encontradas

Feminismo, género
y queeridad

M. PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS COORD.



UJa
EDITORIAL

A R T E S Y H U M A N I D A D E S

MÚSICAS ENCONTRADAS.
FEMINISMO, GÉNERO Y QUEERIDAD

M. Paz López-Peláez Casellas
Coord.



Músicas encontradas : feminismo, género y queeridad /
López-Peláez Casellas, M. Paz (coord.) . -- Jaén : Editorial
Universidad de Jaén, 2021. -- (Artes y humanidades.
Estudios sonoros ; 3)

200 p.; 17 x 24 cm
ISBN 978-84-9159-450-5

1. Musica y sociedad 2. Feminismo I. López Peláez Casellas,
María Paz, coord. II. Título III. Jaén. Editorial Universidad
de Jaén, ed.

78.011.2

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego

COLECCIÓN: Artes y humanidades

Director: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: *Estudios sonoros*, 3

Coordinadora de la serie: M. Paz López-Peláez Casellas

© Autorxs

© Universidad de Jaén

Primera edición, diciembre 2021

ISBN: 978-84-9159-450-5

ISBNe: 978-84-9159-451-2

Depósito Legal: J-823-2021

EDITA

Editorial Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte
Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca
23071 Jaén (España)
Teléfono 953 212 355
web: editorial.ujaen.es



editorial@ujaen.es

DISEÑO

José Miguel Blanco. www.blancowhite.net

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España *Printed in Spain*

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

Prólogo	9
SILVIA MARTÍNEZ GARCÍA	
¿Sigue importando el género en los estudios de música?	15
SUSAN MCCLARY	
La enseñanza del canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas.....	33
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR	
Mujeres y creación musical en España: la imagen de la mujer como compositora en el primer tercio del siglo XX	57
MARÍA PALACIOS NIETO	
De <i>Carmen</i> a <i>Medea</i> : figuras de la bruja en la danza escénica española y europea	85
FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ	
Iconos e himnos 'bolleros'. Cultura lésbica y queer en la música popular	117
M. TERESA LÓPEZ CASTILLA	
Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reguetón en España	145
LAURA VIÑUELA SUÁREZ	
Mujeres y músicas en Puerto Rico: entramados de género y negritud.	167
BÁRBARA I. ABADÍA-REXACH	

LA ENSEÑANZA DEL CANTO Y LA MUJER EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX: LAS VOCES NO SILENCIADAS

MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR
Universidad de Granada

RESUMEN

A lo largo de la historia, las mujeres han encontrado en el canto una forma de ser escuchadas, de expresar su creatividad y mostrar el talento artístico. En el siglo XIX, la profesión de cantante distanciaba a la mujer del ideal doméstico femenino al que se destinaba. Sus voces eran admiradas en los principales escenarios de ópera y su imagen libre proyectaba lo que muchas mujeres anhelaban ser. En España, como en el resto de Europa, el canto era una disciplina bien valorada en la formación de las mujeres de distintas esferas sociales. El objetivo principal de este estudio es documentar, a través de una metodología descriptiva, el papel que desempeñaron las mujeres en la enseñanza del canto en España en el siglo XIX, poniendo de manifiesto su participación activa en la historia de la pedagogía vocal y la música lírica. Esta investigación se ha estructurado en tres apartados. El primero muestra la consideración que tenía la voz femenina en los tratados españoles históricos de música. En el segundo apartado, se describe el tipo de formación vocal que recibían las mujeres españolas en el siglo XIX. La última parte de este estudio está dedicada a las dos únicas artistas españolas que publicaron métodos de canto en este período: Matilde Esteban y Vicente (1841-1915) y Rosario Zapater (1844-1886).

I. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, las mujeres han encontrado en el canto un medio de expresión esencial que les ha permitido alcanzar un protagonismo social y profesional difícil de lograr en otras disciplinas. Entre las mujeres dedicadas de forma profesional a la música en el siglo XIX había grandes vocalistas que actuaban en conciertos públicos y música de iglesia, si bien una amplia mayoría eran cantantes de ópera (Reich, 2001: 165). Ocuparon una posición cultural influyente, siendo admiradas por el público y consideradas un grupo de élite, dotadas de gran talento y formación (Cowgill y Poriss, 2012: xxvii). Como afirma Rutheford,

las primas donnas disfrutaron de su momento más poderoso en la historia de la ópera: ellas influyeron en las prácticas compositivas; determinaron la interpretación musical y dramática; y ellas tomaron decisiones de dirección sobre el funcionamiento de los teatros de ópera, el contenido de la temporada, el empleo y la contratación de otros artistas y demás (2006: 162).

Sus voces se escuchaban en los principales escenarios de ópera. Sus imágenes y fotografías eran portada de las revistas musicales más populares. En torno a ellas se aunaron

un nexo de ideas y comportamientos asociados a la vanidad, la autodramatización, el capricho, la irritabilidad y el *glamour*, hasta el punto de que la relación de una cantante con el arquetipo de prima donna llegó a ser tan relevante para definir su imagen como sus actuaciones en el escenario, su perfil vocal, sus atributos físicos y sus cualidades personales (Cowgill y Poriss, 2012: xxvii).

Las cantantes líricas podían ser modelos a seguir para otras mujeres, pues simbolizaban la libertad, la independencia y además su opinión era tenida en cuenta. La autoridad de las prima donnas en el ámbito operístico les permitía, además de un claro dominio expresivo, poder gozar de licencias interpretativas como la inserción tanto de arias como de cadencias a su libre elección, lo que ponía de manifiesto la implicación y capacidad creativa de las mujeres (Poriss, 2009: 8).

La profesión de cantante alejaba a la mujer del ideal doméstico femenino y del carácter social riguroso al que se destinaba. Los peligros y las seducciones del teatro, el carácter itinerante e independiente de la vida del artista amenazaban la vida familiar y la moralidad (Rosselli, 1995: 67). Su

actividad era reconocida en la esfera pública pero no en la privada, que continuaba sujeta a la moral de la época. Desde otra perspectiva, el mundo operístico abría a las mujeres una ventana a través de la que podían respirar y acercarse al mundo exterior.

En España en el siglo XIX, como en el resto de países europeos, el canto era una disciplina aceptada y bien valorada en la formación de las mujeres de distintas esferas sociales. En la alta sociedad y en la aristocracia, aprender a cantar convertía a las mujeres en artistas aficionadas, que en algunos casos “podían rivalizar con los profesores más acreditados” (Melcior, 1859: 25). Sin embargo,

las mujeres de clase alta y media se vieron desanimadas a la hora de tomarse la música demasiado en serio. Incluso las más competentes tenían prohibido por sus maridos o padres aparecer en público, publicar música con su propio nombre o aceptar honorarios por la enseñanza que impartían, para no perjudicar el estatus social de la familia. El consejo y el apoyo de un hombre era una necesidad en la carrera de cualquier mujer músico, sin importar su talento (Reich, 2001: 148).

Dedicarse profesionalmente a la escena lírica era difícil si se pertenecía a un estamento social elevado, sobre todo en el caso de las mujeres, que se veían limitadas a lucir sus habilidades vocales en recitales celebrados en salones privados para un público reducido y selecto.

Por el contrario, la carrera de cantante lírica era una verdadera oportunidad para aquellas jóvenes de origen humilde dotadas de buena voz. A través del canto, las mujeres tenían la posibilidad de expandirse, manifestar sus inquietudes artísticas y acceder a una mejor situación social y económica. 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: 203). La enseñanza del canto se convirtió en una salida laboral bien considerada para las mujeres instruidas en esta disciplina. Ellas aportaban una nueva visión docente, podían describir desde otra perspectiva y según su experiencia las características y particularidades de la voz femenina, influyendo de esta forma en el desarrollo de la técnica y la interpretación vocal.

2. OBJETIVOS Y MÉTODO

El objetivo principal de este estudio es documentar el papel que desempeñaron las mujeres en la enseñanza del canto en España en el siglo XIX, poniendo de manifiesto su participación activa en la historia de la pedagogía vocal y la música lírica. A través de una metodología descriptiva, se ha realizado una revisión de documentación histórica procedente de los fondos de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, *Bibliothèque Nationale de France (Département de la Musique)*, la Hemeroteca Digital y la Biblioteca Nacional de España. Las fuentes empleadas en este estudio son en su mayoría primarias, aunque también se ha realizado un análisis documental de las actuales investigaciones nacionales e internacionales sobre la historia de la actividad profesional y artística de las mujeres cantantes.

Esta investigación se ha estructurado en tres apartados. El primero muestra, desde una perspectiva histórica, la consideración que tenía la voz femenina en los principales tratados y métodos españoles de música y canto, tomando como punto de partida las primeras referencias en el siglo XVII. En el segundo apartado, se describe el tipo de formación vocal que recibían las mujeres españolas en el siglo XIX en los ámbitos educativos públicos y privados e incluye los nombres de las primeras profesoras de canto. El tercer apartado está dedicado a las dos únicas artistas españolas, en gran medida desconocidas, que publicaron métodos de canto en este período: Matilde Esteban y Vicente (1841-1915) y Rosario Zapater (1844-1886).

3. LA VOZ FEMENINA EN LOS TRATADOS Y MÉTODOS DE CANTO HISTÓRICOS ESPAÑOLES

La historia de la pedagogía vocal ha permitido analizar cómo se ha considerado la voz cantada de las mujeres y su desarrollo en los diferentes períodos musicales. Las primeras menciones a mujeres cantantes profesionales y empresarias aparecen en el siglo XV, aunque en la mayoría de los casos las mujeres músicas eran ayudantes de sus maridos y hermanos, situándolas en un segundo plano, siendo sus voces descritas como angelicales, divinas y no humanas (Blackburn, 2015: 477 y 484). Será la creación del género operístico, a finales del siglo XVI, la que determine la consideración profesional de la voz femenina. Sin embargo, su clasificación, tratamiento técnico e interpretativo pasará por una enorme evolución histórica.

En España, las primeras menciones a las voces femeninas aparecen en *El Melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone. En este tratado, estructurado en veintidós libros, el autor recoge numerosas alusiones a la técnica vocal y la forma correcta de cantar. Al clasificar las voces cantadas, Cerone califica como “sutiles” las voces de las mujeres y las define así: “aquellas en las que no hay espíritu ni fuerza” poniéndolas al mismo nivel que las de los jóvenes y los enfermos. En contraposición identifica las voces masculinas como “aquellas que salen fuera con mucho espíritu” (Cerone, 1613: 325).

La voz femenina no vuelve a mencionarse en los escritos musicales españoles hasta la primera mitad del siglo XVIII. El tratado *Escuela Música* (1723-1724) de Pablo Nasarre está dividido en dos partes y contiene abundantes alusiones a la técnica vocal empleada en la época. Por primera vez se describen de forma detallada cuáles son los cuatro tipos vocales básicos: voz aguda o tiple, voz menos aguda o alto, voz grave o tenor y voz más grave, profunda o bajo. Cada uno ellos posee unas características sonoras propias que generan a su vez voces más específicas en función de las edades.

Nasarre incluía la voz de las mujeres dentro de la tipología de “voz tiple o aguda” y de “voz menos aguda, contralto o voces altas”, junto a los niños o muchachos, los jóvenes en proceso de muda de la voz (a partir de los 14 años), los eunucos, los hombres que empleaban el falsete, las voces que hablando parecen graves y cantando son agudas y los varones que no son eunucos. De nuevo, la voz de las mujeres aparecía apenas mencionada y diluida entre una clasificación amplia y heterogénea. No obstante, dentro de las voces de las mujeres establecía unas categorías en función de criterios de edad.

Tabla 1. Características de la voz de las mujeres.

Tipos de voz	Categorías por criterio de edad	Características sonoras
Aguda o Tiple: Mujeres	<u>Primer estado</u> (hasta los 11 o 12 años).	La voz “es muy flaca y atenuada, como dice Bartolomé Anglico [...]. El tener voz poca, siendo niñas, procede de tres causas. La primera de tener la caña del pulmón muy angosta. La segunda, de tener poca fuerza, y no poder arrojar el aire con violencia. La tercera porque son naturalmente tímidas y pusilánimes”.

	<u>Segundo estado</u> (desde los 11 o 12 años hasta que las purifica la naturaleza).	“Aunque no se les muda la voz de aguda en grave notablemente, también hace la mutación la naturaleza en ellas, como en los varones”.
	<u>Tercer estado</u> (después de la muda de la voz).	“Desde entonces hace ya asiento, quedándoles estable y firme aunque en unas más alta y en otras no tanto”.
Menos aguda, contralto o voces altas: Mujeres		“Son más en quienes se halla la [voz] de Tiple”.

Fuente: Nasarre, *Escuela música* (1723-1724): 43-48.

En el siglo XIX, los tratados de canto españoles solían incorporar de forma general un apartado relativo a la clasificación vocal en el que incluían los tipos de voces femeninas, su rango y extensión, la edad de la muda de la voz, las notas de cambio de los registros de pecho y cabeza y, en algunos casos, se determinaban peculiaridades concretas.

En la primera mitad de este siglo, en España se empleaban los términos *tiple*, *cantarina* o el vocablo italiano *cantatriz* para denominar a las mujeres cantantes. El concepto *tiple* comprendía las voces agudas femeninas y también las infantiles. Se dividían en tiples primeras y segundas en función de su extensión vocal (Fargas y Soler, 1853: 206). Este término se mantuvo en las composiciones de zarzuela, principalmente en los papeles cómicos, aunque se irá abandonado gradualmente y será sustituido por el de soprano, dotando a estas cantantes de un carácter más internacional.

Con la expresión *cantarina* o *cantatriz* se denominaba a “la mujer que tiene por oficio cantar” (Melcior, 1859: 77) o a la “artista del bello sexo cuya profesión es cantar en el teatro” (Parada y Barreto, 1868: 82). Otra curiosa locución empleada en esta época en España era “cantar a la almohadilla” que hacía referencia a las mujeres que cantaban sin acompañamiento (Palatín, 1818: 47).

Los primeros tratados del siglo XIX presentaban clasificaciones elementales de los tipos vocales. *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha y *Escuela completa de música* (1814) de José Nonó incluían las voces de las mujeres bajo la denominación general de tiple, junto a la de los niños. Mariano Rodríguez de Ledesma en su *Colección de cuarenta ejercicios* (ca. 1828: 4) partía de esta tipología, aunque citaba expresamente las voces de soprano y contralto como voces femeninas y agudas.

Ya avanzado el siglo XIX, en las clasificaciones encontramos la voz de mezzosoprano o “segundo tiple” junto a las voces de soprano y contralto. Este tipo vocal se considera una voz intermedia que de forma progresiva irá adquiriendo un rol importante en la ópera e irá sustituyendo a la voz de contralto (Pedrell, 1894: 112). De esta forma se consolidaban los tipos vocales de la voz femenina que se emplean en la actualidad: soprano, mezzosoprano y contralto.

El marqués del Alta-Villa en *Método completo de canto* (1905) distinguía de forma concreta las siguientes voces femeninas: sopranos agudas (tienen más facilidad para las notas sobreagudas), sopranos dramáticas (poseen más fuerza en las notas graves), mezzosopranos (son las más comunes) y contraltos (tienen un gran volumen). Este autor además diferenciaba tres registros de resonancia: pecho, mixto y cabeza, mientras que en los hombres establecía solo dos: pecho y cabeza o falsete (Marqués de Alta-Villa, 1905: 39-40). Por otra parte, el pedagogo Antonio Cordero (1858: 169), quien defendía solo dos registros en las voces femeninas, afirmaba que en las mujeres predomina el registro de cabeza, lo que “les impide abrir las vocales de un modo exagerado”.

Desde el punto de vista técnico, la clasificación vocal de las voces femeninas determinaba cómo debían ser educadas. Aunque la mayoría de los tratados no planteaban un trabajo distinto entre las voces de ambos sexos, encontramos algunas indicaciones que suponían una desventaja en relación a la naturaleza y a la forma de cantar de las mujeres.

Gran parte de los pedagogos españoles defendían que las mujeres podían iniciar los estudios de canto a una edad más temprana que los hombres teniendo en cuenta el desarrollo hormonal, que se solía situar entre los catorce y dieciocho años. En este sentido, Melcior establecía como edad idónea para que las voces femeninas conservasen su “frescura” el intervalo de los 18 a los 30 años, “siempre que las dotes naturales no se deterioren con estudios mal dirigidos”. Sin duda, se trataba de un margen de edad muy corto que no se especificaba para las voces masculinas. Además, consideraba que “las mujeres no poseen la voz mixta de cabeza o falsete, por cuya causa no pueden subir con tanta facilidad como los tenores; pero si carecen de esta ventaja en cambio tienen más igualdad”. Para este autor la voz femenina no se trabajaba técnicamente igual que la del hombre, “por lo regular se observa en ellas un pequeño silbido sordo que precede al sonido, cuyo defecto se contrae con

el hábito de tomar el sonido algo bajo para tomarlo luego en su verdadera entonación” (Melcior, 1859: 440-443).

Las diferencias fisiológicas entre las voces de distinto sexo van a afectar, según Yela de Torre (1872: 121 y 124), a las cualidades sonoras y expresivas de las cantantes femeninas a las que consideraba menos musicales, pues “su timbre es poco variado para acomodarse bien a todas las pasiones y expresarlas con la verdad que el arte del canto requiere”.

Desde el punto de vista técnico, algunos adornos y agilidades vocales como las notas picadas estaban reservados para las voces femeninas y se consideraba que el estudio de los arpeggios era más indicado para las mujeres que para los hombres (Marqués de Alta-Villa, 1905: 49, 62).

La postura corporal y la gestualidad eran una parte esencial en el estudio del canto. Para su mejora, Alta-Villa (1905: 14) aconsejaba practicar esgrima a los hombres, mientras que para las mujeres eran beneficiosos los “bailes andaluces y la gimnasia doméstica, que establecerá en su cuerpo una circulación regular y descongestionará la garganta”. Resulta curiosa esta recomendación acorde con el canon femenino del siglo XIX.

La vestimenta de la época también se ponía de manifiesto en los tratados de canto, ya que afectaba al empleo de la respiración diafragmática, que se iba imponiendo en España en la segunda mitad del siglo XIX. La moda del uso del corsé entre las mujeres oprimía el busto y la musculatura intercostal “sacrificando así no solo los efectos artísticos, sino también su salud” (Segond, 1856: 47).

A lo largo del siglo XIX, términos como “voz angelical” o “voz sutil” se dejaron de emplear demostrando así que la consideración de las voces femeninas se igualaba en carácter y protagonismo a las voces masculinas. Incluso se publicaban vocalizaciones destinadas de forma específica para las voces femeninas, lo que las dotaba de una mayor presencia en el ámbito pedagógico.¹

¹ Destacan las siguientes publicaciones: Saldoni, B. (1837). *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*. Madrid: Calcog, de Lodre; Bordogni, G. M. (ca. 1855). *12 nuevas vocalizaciones para medio-tiple en clave de sol* (dedicadas a S.M. Isabel II). Madrid: Bonifacio Eslava; Barrau y Esplugas, J. (ca. 1862). *Método de canto para la voz de soprano* (2.^a ed.). Barcelona: Edición Vidal; Blasco y Compans, J. (ca. 1885). *Vocalización para tiple, para el primer año*. Madrid: UME; y Blasco y Compans, J. (ca. 1885). *Vocalización para contralto o bajo, para el primer año*. Madrid: UME.

4. LA FORMACIÓN VOCAL DE LAS MUJERES ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XIX: PRIMERAS MAESTRAS

La apertura de los nuevos conservatorios en las principales ciudades europeas amplió las oportunidades profesionales y generó nuevos entornos para las mujeres intérpretes. No obstante, la organización de estos centros de enseñanza solo les permitía acceder a los estudios de voz, piano y arpa (Reich, 2001: 149).

En España, la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, propuesta por la reina María Cristina de Borbón (1806 – 1878), supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la enseñanza oficial del canto. Esta institución abrió el camino a la creación de nuevos conservatorios en otras ciudades españolas 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 educación vocal fue esencial en el Conservatorio de Madrid, nombrándose como primer director al cantante italiano Francesco Piermarini. Su esposa Clelia asumió el cargo de directora, encargándose expresamente del alumnado femenino. El Preámbulo del *Reglamento Interior del Conservatorio* (1831: 21-22) establecía la estructura y finalidad de este centro, que trataba por igual 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”. Por primera vez se especificaba que las mujeres al finalizar los estudios, además de ser cantantes y clavicordistas, podían ser docentes, 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”. Otra alternativa era desarrollar la carrera artística en los teatros nacionales y extranjeros “donde siempre se han apreciado tanto las voces españolas, por su incomparable timbre y singular afinación”.

Los estudios de canto debían realizarse como máximo en seis años. En sus aulas destacaba en número la presencia de alumnado femenino (Hernández Romero, 2011: 12). Las condiciones de acceso al estudio del canto en las primeras décadas eran las mismas para hombres y mujeres, a excepción de la separación de horarios para evitar coincidir en las clases como ocurría en la mayoría de conservatorios europeos. En algunos centros únicamente se permitían

las clases conjuntas en la asignatura de coro y declamación (Reich, 2001: 149-150). Años más tarde, el *Reglamento orgánico del Real Conservatorio* de 1857 en el artículo 35 establecía que la edad de ingreso a los estudios de canto en el caso de las mujeres sería desde los catorce a los dieciocho años y para los hombres desde los dieciséis a los veintiún años (*Reglamento*, 1857: 17).

La formación vocal era igual para mujeres y para hombres. Ambos estudiaban el mismo plan de estudios contenido en las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (1861). El capítulo III (artículos 13 a 24), denominado “Enseñanza del canto”, especificaba las características curriculares de esta disciplina que estaba estructurada en tres partes: *mecanismo*, *inteligencia* y *expresión*. 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: 27).

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). Entre este numeroso claustro de profesores se hallaban siete maestras que ocuparon diferentes categorías docentes relacionadas con la enseñanza del canto y que fueron antiguas alumnas de la institución (Morales-Villar, 2008: 276-277). 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 vinculadas a la enseñanza del canto.

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 europeos y americanos.
Laura Romea (Madrid, 1848 – ?)	Profesora auxiliar de solfeo para el canto	1881	En 1872 ganó el primer premio de canto en los concursos 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 Profesora numeraria de canto	1891 1892	Soprano dramática de fama internacional. 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). Morales-Villar (2019).

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: 126).

El Conservatorio del Liceo de Barcelona se fundó en 1937 y durante el siglo XIX constan ocho profesores de canto, entre los que se encuentra la maestra y cantante italiana Giovanna Bardelli (Morales-Villar, 2008: 261).

Bardelli fue nombrada profesora de canto en 1887, en sustitución de Rosa Vercolini que apenas participó en alguna clase como maestra acompañante (Serrat i Martín, 2017: 220).

En el ámbito privado era usual que cantantes retirados de la escena impartieran clases particulares y abrieran sus propias academias de canto. Una de las más destacadas por su enorme popularidad fue la Escuela Lírico-Dramática fundada en Madrid en 1866 por el maestro de canto Antonio Cordero y el profesor de mímica aplicada al canto Juan Jiménez. Contó con una gran popularidad entre los jóvenes cantantes que querían educar su voz y era considerada la primera de España después del Conservatorio en la formación de cantantes de ambos sexos (Parada y Barreto, 1868: 111). El prestigio adquirido por este centro de enseñanza se avalaba por el nivel del alumnado formado en sus aulas, entre los que destacaban los tenores Julián Gayarre (1844-1890) y Antonio Aramburo (1840-1912) y las tiples Adela Ibarra (1839-1865) y Antonia Uzal (1842-?).

En la Escuela Lírico-Dramática podían formarse tanto hombres como mujeres no solo en canto sino también en declamación e interpretación. El requisito obligatorio era 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. Se distinguía entre clases para hombres y para mujeres y al final de cada curso el alumnado podía demostrar sus progresos vocales e interpretativos en unos exámenes públicos (Escuela Lírico-Dramática, 1866: 136-137).

La metodología empleada en esta academia se basaba en dos obras de referencia escritas por sus fundadores. Los principios de técnica vocal se plasmaron en el tratado *Escuela Completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858) de Antonio Cordero (Morales-Villar, 2017). La sección dedicada a la interpretación se basaba en *Breve tratado de mímica aplicado al canto* (1862) de Juan Jiménez.

Esta Escuela ofrecía a su alumnado la posibilidad de enfocar sus estudios de canto para el ejercicio de la docencia o el desarrollo de la carrera artística, sin ninguna distinción de género. En este sentido, una crónica publicada en la prensa (Exámenes de la Academia, 1867: 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. En el ámbito privado también destacó la Academia de Música para mujeres de Madrid, dirigida por la tiple de zarzuela Matilde Esteban y Vicente quien, tras dejar los escenarios, se dedicó a la docencia del canto.

La formación vocal en la enseñanza oficial y privada no presentaba diferencias sustanciales entre hombres o mujeres, a excepción de la edad de acceso a los estudios de canto por razones del desarrollo natural de la voz. Sin embargo, los hombres seguían ocupando los puestos importantes en la enseñanza y la publicación de música, formaban los comités que tomaban las decisiones para las organizaciones de conciertos y festivales, y mantenían el poder en el mundo musical a pesar de la entrada de algunas mujeres en puestos de relevancia como intérpretes y profesoras (Reich, 2001: 148).

5. LAS PRIMERAS PEDAGOGAS ESPAÑOLAS DEL CANTO:

MATILDE ESTEBAN Y ROSARIO ZAPATER

La mayoría de las mujeres que desarrollaron una actividad musical profesional lo hicieron en el ámbito de la docencia oficial o privada, abandonando la interpretación (Hernández Romero, 2016: 489). Como afirma Reich (2001:149) a pesar de la discriminación a la que se enfrentaban, “algunas mujeres alcanzaron la fama e incluso la fortuna como profesoras”. Las clases particulares de canto en academias privadas o en el propio domicilio fue una opción laboral para el profesorado femenino, que veía limitado su magisterio a impartir clases a otras mujeres.

La pedagogía del canto en España en el siglo XIX había sido dirigida de forma exclusiva por hombres que, incluso sin haber desarrollado la carrera artística, publicaron numerosos tratados sobre la enseñanza del canto considerados referentes para la educación vocal. Entre 1799 y 1905 se editaron en España 52 textos escritos por hombres. Tan solo constan 2 métodos escritos por mujeres. Estos datos evidencian las dificultades que encontraban las pedagogas del canto para transmitir los conocimientos artísticos.

5.1. MATILDE ESTEBAN Y VICENTE (1841-1915)

La tiple Matilde Esteban y Vicente nació en Salamanca el 14 de marzo de 1841 y entre los años 1850 y 1854 comenzó su formación musical en su ciudad natal con el maestro Benito Rodríguez. Sus primeros estudios de

canto tuvieron lugar en el Conservatorio de Madrid en 1854 con el profesor Francisco Frontera de Valldemosa (Saldoni, 1880, vol. 2: 110-111). Destacó como alumna de canto, logrando en 1858 el primer accésit de canto del conservatorio, tal y como se hizo público en la gaceta musical *La España artística*, 1858: 185). También se instruyó en otras materias como armonía, acompañamiento, declamación e italiano hasta que finalizó la carrera en 1860. En 1859 debutó con la obra *El estreno de un artista* de Gaztambide en el papel de Sofía y sus éxitos como primera tiple de zarzuela se sucedieron por los principales teatros de España: Salamanca, Cádiz, Málaga, Sevilla, Bilbao, Valladolid, Barcelona y Valencia, entre otros (Cotarelo y Mori, 1934: 678). Tras su retirada de la escena, Matilde Esteban se dedicó a la enseñanza del canto y dirigió la Academia de Música para mujeres de Madrid en la que, además de canto, se enseñaba solfeo y piano.

En 1892 Matilde publicó *Nociones elementales de la Teoría del Canto*. En la portada de este breve texto de catorce páginas la autora se presentaba como “Profesora de dicha asignatura en la Asociación para la enseñanza de la Mujer”. La prensa se hizo eco de la presentación de este nuevo texto pedagógico al que consideraba un “folleto indispensable para las alumnas que se dedican al canto y que demuestra la ilustración de su autora” (E. M. de V., 1892: 357).

Este tratado se estructura en cuatro capítulos en los que la autora explica los conceptos técnicos principales del canto: I) La Respiración, II) Emisión de la voz. Sus registros, III) Filar sonidos. Intervalos. Agilidad, y IV) Vocalizaciones. A continuación, se exponen de forma resumida las innovadoras aportaciones presentadas por Matilde Esteban.

Capítulo I: Defiende la respiración diafragmática y sostiene que la inspiración debe realizarse simultáneamente por nariz y boca “ya para que la cantidad introducida sea la mayor posible, ya para evitar que, penetrando solo por la boca produzca sequedad en la garganta, lo que constituye un serio peligro en el artista”. La autora recomienda que la cantidad de aire inspirado ha de ser proporcional a la frase que se vaya a cantar. La postura corporal debe facilitar la inspiración inclinando la cabeza ligeramente hacia atrás con el tórax adelantado y amplio. Por último, en la expiración “la dilatación del tórax debe permanecer constante, pues esa función ha de practicarse por la presión del diafragma sobre los pulmones, que obrando como fuelles, harán salir la cantidad de aire que voluntariamente se estime necesaria” (Esteban, 1892: 4-5).

Capítulo II: Al tratarse de un texto destinado a las alumnas de su Academia, se centra en exclusiva en el estudio de las voces de mujer (soprano, mezzosoprano y contralto). Diferencia tres registros o zonas de resonancia: pecho, medio y cabeza, que deben homogeneizarse a través de la técnica vocal. Para eliminar las diferencias de color y registros, Matilde Esteban considera esencial fijar el “*punto de apoyo*” en el registro de pecho y nunca en la garganta (Esteban, 1892: 6-7). Este concepto es innovador y se desarrollará en la técnica vocal posterior.

Al comenzar el estudio del canto aconseja trabajar la “*emisión simple*” de la voz en todos los registros. Es otro concepto vocal novedoso “que consiste en producir el sonido igual, sin aumentar ni disminuir su fuerza. Esta emisión ha de verificarse de una forma natural, sin presión alguna del pecho, ni esfuerzo, sobre todo, de los músculos de la garganta”. Las primeras vocalizaciones se han de practicar con la vocal A y el maestro de canto debe buscar la calidad de la voz de la alumna y no así la cantidad, que irá apareciendo de forma natural cuando se encuentre el punto de apoyo. La autora presenta cuatro reglas relativas a la posición de los órganos de la fonación imprescindibles para obtener un sonido “bello y homogéneo”: 1) La laringe algo más baja que en su posición natural; 2) El velo del paladar inclinado de forma que el sonido se dirija a la vez a las paredes de la boca y la faringe; 3) La lengua en su estado normal, con un pequeño hundimiento en el centro; y 4) La boca ligeramente abierta, en actitud de sonreír (Esteban, 1892: 7).

Capítulo III: Las tres características principales del sonido son la intensidad, la altura y el tiempo, que en el canto equivalen a la ejecución de los filados, de los intervalos y de la agilidad, respectivamente. El capítulo finaliza con un apartado dedicado a la agilidad, que en la voz de mujer puede ser ligada o picada, y a la realización técnica correcta de los adornos esenciales en las voces femeninas.

Capítulo IV: La finalidad de las vocalizaciones es solucionar las dificultades técnicas del canto, de forma que “quien vocalice bien, cantará mejor una pieza de ópera” (Esteban, 1892: 13). El método seguido por la autora compaginaba la práctica de vocalizaciones y la interpretación de piezas vocales con dificultades técnicas ya superadas en los ejercicios.

Matilde Esteban concluía *Nociones elementales de la teoría del canto* con las siguientes palabras: “Demos por terminado nuestro humilde trabajo,

rogando a la Providencia que sea útil a nuestros semejantes y que consiga alentar en estos estudios, que recomiendan a la vez la higiene, la vida social y la estética, a nuestras muy queridas discípulas” (Esteban, 1892: 13).

Por tanto, el tratado de Matile Esteban presenta a una mujer avanzada a su tiempo y precursora de un movimiento pedagógico femenino que se desarrollará a lo largo del siglo XX. Fue una artista concienciada con la situación de las jóvenes que querían educar su voz. De forma altruista ofrecía en su Academia plazas gratuitas para la clase de canto “destinadas a señoritas cuya organización y demás condiciones las permita, aún careciendo de recursos pecuniarios, consagrarse al género lírico-dramático” (Esteban, 1892: [15]).

5.2. ROSARIO ZAPATER (1844-1886)

La cantante, pianista y literata Rosario Zapater de Otal nació en Madrid en 1844. Comenzó los estudios de canto con Francisco Frontera de Vallde-mosa, maestro de canto de la reina Isabel II. Siendo muy joven fue presentada como cantante en los conciertos organizados en la casa de su profesor donde pudo mostrar sus cualidades vocales naturales y su buen método de canto (*La España*, 1861: 4). Con apenas 17 años cantó ante el público parisino en el salón de los señores Kastner, siendo alabada por su voz y técnica vocal. Según una crónica publicada en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* (1866: 4) “todos los artistas y aficionados de la élite y los primeros en escucharla, coincidieron en que era una de las futuras reinas del canto italiano”.

Más tarde pasó a estudiar con el célebre maestro Francesco Lamperti y se relacionó con los compositores de ópera más célebres del momento como Gioachino Rossini, quien escribió para ella pasajes de bravura que Rosario sabía interpretar de forma virtuosa. La propia Zapater puso letra a la última composición “Il primo amore” de Giacomo Meyerbeer y fue la autora del libreto en italiano de la ópera *Gli amanti de Teruel* (1865) de Avelino Aguirre, que se estrenó con gran éxito en el Teatro Principal de Valencia en 1866 (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1870: 229). En ocasiones, Rosario Zapater utilizó el pseudónimo masculino de “Mario Halka”, bajo este nombre escribió la letra del popular zortzico “La del pañuelo rojo” (1864) de Aguirre.

En 1865 volvió a ser invitada a las veladas musicales de los señores Kastner en París y ofreció un recital acompañada al piano por el compositor

Ambroise Thomas, siendo muy elogiada (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1865: 12). Rosario Zapater tenía una voz de mezzosoprano de timbre agradable y sonoro y destacaba su estilo distinguido, su método perfecto y la flexibilidad para adaptarse a los diferentes géneros vocales (*Revue et Gazette Musicale*, 1869: 190). Entre su producción pedagógica destaca la publicación en 1878 de un *Prontuario de lectura y música destinado a las escuelas de primera enseñanza* (Sobrino, 1999-2002: 1.117). Se trataba de una cartilla para aprender a leer la música y conocer sus principios elementales a través de las biografías y anécdotas artísticas de célebres músicos (*La Ilustración Española y Americana*, 1878: 386).

A Rosario Zapater se deben dos obras relevantes en el ámbito de la pedagogía vocal. La primera fue la traducción al castellano del método de canto *Guida teorico-pratica elementare per lo studio del canto* (1864) del afamado maestro italiano Francesco Lamperti. La edición española titulada *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) se dedicó a la reina Isabel II. Este texto didáctico fue uno de los métodos más importantes de la escuela italiana de canto durante el siglo XIX y se recomendó su uso en los principales centros nacionales e internacionales de enseñanza musical.

En las primeras páginas del tratado, Rosario Zapater dedicaba la traducción de forma respetuosa a la reina (Lamperti, 1865: 2). Lamperti también encargó a su discípula el Prólogo de esta edición, ya que Rosario tenía una amplia formación vocal. En el Prólogo, la autora expone la enorme satisfacción que suponía poder traducir esta importante obra y así “facilitar su comprensión a aquellos que en España quieran estudiarla”. Lo concluye con la transcripción de las palabras que ilustres compositores destinaron a Lamperti. Gaetano Donizetti afirmaba que “uno de los que mejor conocen en Milán el bello canto y sus secretos es Lamperti; y si yo tuviera hijos o discípulos que me interesaran, a él se los confiaría” y Rossini aconsejaba “su enseñanza a los que se dedican al canto [...] y de todos puntos de Europa acuden a estudiar bajo su dirección” (Lamperti, 1865: xi-xii).

En 1870 la prestigiosa editorial francesa Brandus publica en París *Études Pour le Chant* de Rosario Zapater, dedicado a Madame Kastner (Ebel, 1910: 191). Las primeras páginas de este método teórico-práctico contienen una carta de recomendación del compositor francés Ambroise Thomas, quien califica como excelentes los principios vocales generales que presenta Zapater

y añade que “sus definiciones son claras e ingeniosas y sus consejos teóricos extraídos de las mejores fuentes, revelan una formación seria y tendencias elevadas; sus reflexiones sobre el arte del canto denotan su gusto literario y la distinción natural de su espíritu” (Ambroise Thomas, 1870).

En esta obra la autora expone su método de canto partiendo de su experiencia artística. En las secciones teóricas, estructuradas en siete capítulos, trata aspectos de la técnica vocal como la posición del cuerpo y la boca, la respiración y la emisión de la voz. La sección teórica se complementa con 22 ejercicios diarios sin acompañamiento, 8 pequeños estudios de mecanismo con un bajo figurado y 18 lecciones melódicas con acompañamiento de piano. Rosario Zapater fue una mujer humanista en su sentido más amplio y reconocida en las esferas culturales más selectas, llegando a ser retratada por el pintor Luis de Madrazo. En ella el arte encontraba una embajadora de excepción. La proyección internacional de esta artista del siglo XIX rompió las barreras geográficas y sociales de la época.

Matilde Esteban y Rosario Zapater abrieron la puerta a otras mujeres que desarrollaron la pedagogía vocal a lo largo del siglo XX, aunque aún quedaba un camino largo por recorrer. Este es el caso del *Método completo de canto* (1917) de Emilia Ortiz de Urbina Ruiz de Apodaca, que no logró obtener el dictamen favorable de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.

A principios de 1917, la autora solicitó un informe relativo a su obra *Método completo de canto*. La Real Academia respondió describiéndola como una “obra extensa y voluminosa, [que] revela un considerable y serio esfuerzo que aspira a profundizar y determinar con minuciosa prodigalidad todos los pormenores relativos a la educación artística de la voz” (Larregla, 1917: 33). Según el informe emitido se estructuraba en cuatro partes con los siguientes contenidos: 1) Estudio analítico y científico de los órganos de fonación; 2) Historia de la música desde la Antigüedad; y 3 y 4) Recopilación comentada de las teorías de los principales maestros de canto de la historia.

Uno de los argumentos alegados por la Real Academia para no avalar la publicación era que solo la tercera y cuarta parte trataban en realidad del canto y que además incurría en errores como “suponer la voz de tenor cantando una octava más aguda de la que le corresponde en el diapasón general, o bien en la incomprensión, reconocida por su modestia, de la teoría de las vibraciones y de las forma en que estas se producen”. No obstante, se

reconocía que *Método completo de canto* contribuía al estudio del canto en su parte estética o filosófica, dejando a un lado su faceta técnica. Otro aspecto positivo era que esta obra constituía “una especie de enciclopedia, donde se compilan, con estilo fluido y ameno, abundantes lecturas de innumerables obras especialistas y otras de divulgación científica y artística, unidas todas en un interesante cuerpo de doctrina” (Larregla, 1917: 34).

Finalmente, la Real Academia dictaminó que la obra de Emilia Ortiz de Urbina no reunía los requisitos necesarios para ser considerada una obra de utilidad en la enseñanza vocal. Con esta resolución, en la que no se daba la opción de poder subsanar las cuestiones señaladas, se devolvió la instancia y el libro a su autora cerrando la puerta a su posible publicación. Esta desafortunada decisión supuso que en la actualidad no se conserve este documento que habría enriquecido la historia de la pedagogía vocal femenina.

CONCLUSIONES

La ópera influyó en la transformación social de las mujeres. Las convirtió en “emblemas de la elocuencia, incluso en los momentos en los que sus voces eran ostensiblemente suprimidas” (Heller, 2003: 2). La consideración profesional de las prima donna marcó el futuro de la música femenina. Ellas reflejaban el debate sobre la relación entre feminidad, vocalidad e interpretación (Cowgill y Poriss, 2012: xliii).

A lo largo de la historia de la música, la voz femenina había pasado de ser prohibida, silenciada y no escuchada a gozar de un protagonismo y un carácter propio. En España en el siglo XVII encontramos la primera referencia escrita a las voces de las mujeres equiparándolas a la de los jóvenes y los enfermos. Hasta el siglo XIX no encontraremos un trato igualitario entre las voces masculinas y femeninas. Este cambio será determinante para que las voces de las mujeres sean escuchadas y sus aportaciones pedagógicas empiecen a ser tenidas en cuenta.

En España, como en el resto de países europeos, se aceptaba y valoraba que las mujeres de un nivel social medio y alto educasen su voz para poder mostrarla en conciertos privados o en el ámbito doméstico, pero siempre de forma *ametur*. Sin embargo, la carrera de cantante se convirtió en una profesión y un medio de vida para aquellas jóvenes de clase humilde que tenían aptitudes para el canto.

La enseñanza oficial musical convivía con la privada, en ocasiones se sustituían y en otras se complementaban. En el siglo XIX, los centros españoles principales en los que se enseñaba a cantar eran el Conservatorio de Música de Madrid y el del Liceo de Barcelona. Al finalizar la formación vocal, las salidas profesionales tanto para hombres como para mujeres eran dos: la carrera de cantante lírico y la docencia. En ambas instituciones, el profesorado vinculado a la pedagogía del canto evidenciaba que el número de maestras era significativamente menor que el de hombres. Aunque no fueron muchas si las comparamos con sus colegas masculinos, estas maestras representaban la incorporación de la mujer a la enseñanza reglada del canto (Morales-Villar, 2019).

El estudio de la pedagogía del canto ofrece una valiosa visión de la educación vocal y la evolución de la técnica de emisión del sonido. Casi en su totalidad, los tratados de canto eran escritos por hombres y hasta la segunda mitad del siglo XIX no encontramos en España las primeras publicaciones de autoría femenina. En realidad, esta situación no era distinta en otros países europeos como Francia e Italia, aunque en este último país se editó en 1810 el primer tratado escrito por una mujer: *Grammatica o siano Regole di ben cantare* de Anna Maria Pellegrini Celoni.

Los nombres de Rosario Zapater y Matilde Esteban representaron el inicio de la pedagogía vocal femenina en España aunque sus obras no tuvieron la misma recepción. La proyección internacional de Zapater se puso de manifiesto en *Études Pour le Chant* (1870). Aquí la autora supo plasmar los resultados de su experiencia en el arte del canto en beneficio de la enseñanza, recibiendo los elogios de la prensa francesa (Bourges, 1870: 229). En esta obra la parte práctica ocupaba un lugar destacado a través de vocalizaciones y lecciones melódicas compuestas por la propia autora.

Nociones elementales de la Teoría del Canto (1892) de Matilde Esteban tuvo un alcance menor ya que estaba destinado a las alumnas de su Academia. A pesar del carácter pedagógico, riguroso, innovador y moderno de la obra, la crítica especializada no le otorgó el valor que merecía, calificando a la autora de “artista simpática” y su obra como un “folleto” (Sánchez Pérez, 1892: 206). Entre estos comentarios, aún lejanos de una sociedad igualitaria, las mujeres que querían manifestar sus conocimientos artísticos comenzaban a ser escuchadas con muchas reservas.

Las obras de Matilde Esteban y Rosario Zapater revelaban una nueva forma de entender la enseñanza del canto en nuestro país desde el autoco-nocimiento de las voces femeninas.

BIBLIOGRAFÍA

- BEGHELLI, Marco (1995): *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*. Tesis doctoral. Bolonia, Università degli Studi di Bologna.
- BLACKBURN, Bonnie. J. (2015): "Professional women singers in the fifteenth century: a tale of two Annas", en Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 476-485.
- BOURGES, Maurice (1870): "Bibliographie Musicales. Études pour le chant par Mlle. Rosario Zapater", *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 33, 29, 229-230.
- CERONE, Pietro (1613): *El melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- CORDERO, Antonio (1858): *Escuela Completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1934): *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- COWGILL, Rachel; PORISS, Hilary (2012): *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford, Oxford University Press.
- "Crónica general" (1878), *La Ilustración Española y Americana*. XXII, 22, 386.
- EBEL, Otto (1910): *Les Femmes Compositeurs de Musique*. Dictionnaire Biographique. París, Paul Rosier.
- E. M. de V. (1892): "Libros presentados a esta redacción por autores o editores", *La Ilustración Española y Americana*. XXI, 357.
- ESTEBAN Y VICENTE, Matilde (1892): *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca, Esteban-Hermanos Impresores.
- FARGAS Y SOLER, Antonio (1853): *Diccionario de Música*. Barcelona, imp. J. Verdguer.
- "Gacetilla de Madrid. Glorias artísticas" (1861), *La España*. XIV, 4560, 4.
- HELLER, Wendy (2003): *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press.

- 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*. 15, 1-42.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves (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*. Sevilla, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 480-491.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves (2019): "Maestras repetidoras y honorarias", *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. 26, 123-149.
- 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, Juan (1862): *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*. Madrid, Imprenta de Luís Beltrán.
- La España artística, Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes* (1858). II, 24, 185.
- LAMPERTI, Francesco (1864): *Guida teorico-pratica elementare per lo studio del canto*. Nápoles, Ricordi.
- LAMPERTI, Francisco (1865): *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (trad. de Rosario Zapater). Madrid, Antonio Romero.
- LARREGLA, Joaquín. (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.
- LEO (1865): *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 32, 2, 12.
- MARQUÉS DE ALTA-VILLA (1905): *Método completo de Canto*. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.
- MELCIOR, Carlos José (1859): *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida, García.
- MORALES-VILLAR, María del Coral (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral, Granada. Universidad de Granada.
- MORALES-VILLAR, María del Coral; SORIA TOMÁS, Guadalupe (2015): "La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez", *Acotaciones. Revista de Investigación teatral (RESAD)*. 35, 15-40.

- MORALES-VILLAR, María del Coral (2019): "Alumnas, maestras y cantantes: La formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España", *Revista Electrónica de LEEME*. 44, 102-116.
- NASARRE, Pablo (1723-1724): *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe y Herederos de Manuel Román.
- P.S. (1866): "Un ópera espagnol", *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 33, 1, 4.
- PARADA Y BARRETO, José (1868): *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, B. Eslava.
- PEDRELL, Felipe (1894): *Diccionario Técnico de la Música* (2.^a ed.). Barcelona, Isidro Torres Oriol.
- PELLEGRINI CELONI, Anna Maria (1810): *Grammatica o siano Regole di ben cantare*. Roma, presso Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli.
- PORISS, Hilary (2009): *Changing the score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford, Oxford University Press.
- 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.
- REICH, Nancy B. (2001): "European Composers and Musicians, ca. 1800-1890", en Karen Pendle (ed.), *Women Music. A History*. Bloomington, Indiana University Press.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano (ca. 1828): *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz)*, ed. bilingüe en francés y español. París, Imprenta Massus.
- Revue et Gazette Musicale de Paris* (1869), 36, 23, 190.
- ROSSELLI, John (1995): *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RUTHERFORD, Susan (2006): *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SALDONI, Baltasar (1880): *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (vol. 2). Madrid, Antonio Pérez Dubrull.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1892): "Crónica", *España y América*. I, 20, 206.

- SEGOND, Louis-Auguste (1856): *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades*, traducida al castellano, anotada y aumentada por Juan de Castro. Madrid, Imprenta de Don Pedro Montero.
- SERRAT I MARTÍN, María (2017): *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967). Una recerca en els seus arxius administratius y acadèmics*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Internacional de Catalunya.
- SOBRINO, Ramón (1999-2002): "Zapater de Otal, Rosario". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, vol. 10, 1.117.
- "Variedades" (1865), *La Gaceta Musical Barcelonesa*. 5, 156, 4.
- YELA DE LA TORRE, Emilio (1872): *La voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid, R. Vicente.
- ZAPATER, Rosario (1870): *Études Pour le Chant*. París, G. Brandus et S. Dufour.
- ZAPATER, Rosario (1878): *Prontuario de lectura y música*. Madrid, Imprenta y Litografía de Nicolás González.