

THE DRAMA STUDIES AT THE NATIONAL SCHOOL OF MUSIC:  
MATILDE DÍEZ AND TEODORA LAMADRID (1874-1896)

# La cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música: Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)\*

Guadalupe Soria Tomás

**Universidad Carlos III de Madrid**

gstomas@hum.uc3m.es - <https://orcid.org/0000-0002-0551-2238>.

---

Fecha recepción: 04.09.2019 / Fecha aceptación: 01.10.2020

## Resumen

Este artículo se ocupa de las clases de Declamación reabiertas en la Escuela Nacional de Música en 1874. Para impartirlas se nombró por primera vez a mujeres. El gobierno escogió a las mejores actrices de la escena: Matilde Díez y Teodora Lamadrid. Analizamos las dificultades que sortearon para desempeñar sus clases, las obras que ensayaban y el tratado de declamación que seguían las alumnas para desarrollar sus cualidades. Este tratado insistía en el realismo escénico y la perfección vocal. Es-

## Abstract

This paper focuses on the reopened Drama Studies at the National School of Music in 1874. For the first time, women were appointed teachers of Acting. The Government chose the best stage actresses of the time: Matilde Díez and Teodora Lamadrid. We will consider the difficulties they had to overcome to teach their lessons, the plays they rehearsed and the treatise on acting with which the disciples developed their skills. This treatise meant for the scenic realism and was especially attentive to the voice.

---

\* Artículo realizado en el marco del proyecto de investigación HAR2011-27540 financiado por el MINECO. Las fuentes documentales, en gran parte inéditas, proceden principalmente del Archivo General de la Administración. España (AGA) y del Archivo Histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid (ACM). Mi agradecimiento al personal de este último por su generosa ayuda durante la investigación y por el permiso de reproducción de sus imágenes. Con carácter general, modernizo la ortografía de las citas. Respeto las mayúsculas, cursivas y subrayados originales por su valor enfático.

tudiamos también cómo esta formación, una de las pocas opciones para las mujeres del XIX, mejoró la imagen pública de estas maestras.

## Palabras clave

Formación actoral, Escuela Nacional de Musical y Declamación, actrices españolas, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, educación femenina, teatro español del siglo XIX.

We will also study how these lessons, one of the few training options for women in the XIX century, improved the public imagen of these teachers.

## Keywords

Drama training, National School of Music and Drama, Spanish actresses, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, female education, Theatre in Nineteenth-century Spain.

«La historia del teatro debería grabar el nombre de estas dos mujeres en letras de oro; porque ellas señalaron nuevos horizontes a la mujer, ellas probaron a cuánto puede llegar y merecer la mujer que se estime a sí propia, y cuánto puede alcanzar un talento hábilmente dirigido»<sup>1</sup>.

## Introducción

En 1874 se reabrió la sección de Declamación de la Escuela Nacional de Música -primer centro público y oficial para la formación de artistas escénicos de España inaugurado en 1830-<sup>2</sup>.

---

1. J. G. Balmaseda, “La actriz española”, en F. Sáez de Melgar (Ed.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, 1881, 72-73.

2. Su nombre original fue Real Conservatorio de Música de María Cristina; y la línea principal didáctica, la formación de músicos y de artistas para teatro cantado (ópera y zarzuela). La sección de Declamación, lo que sería la actual interpretación, se abrió en 1831, con el nombre de Escuela de Declamación Española, y se destinó a los actores del tradicionalmente llamado teatro de verso. La denominación del centro fue cambiando, por motivos administrativos o legislativos. Entre 1868 y 1874 se llamó Escuela Nacional de Música. Por operatividad, empleo, en ocasiones, la fórmula genérica de «Conservatorio». A lo largo de su historia, y hasta la separación definitiva de las secciones en 1952, la de Música fue la sección más relevante, tanto desde el punto de vista presupuestario como del equipo docente y número de estudiantes. Sobre este protagonismo, que en parte se explica por la distinta consideración social de músicos y actores, véase J. Álvarez Barrientos, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, 2019, 152-154. Un acercamiento general a la historia del Conservatorio en F. Sopena, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, 1967. Es imprescindible, además, la tesis de H. Bénard, discípula del profesor J.-L. Guereña, *Culture et éducation artistique en Espagne au temps d'Isabelle II. Le Conservatoire Royal de Musique et Déclamation “Marie Christine” de Madrid. Impact et Fonctions. 1830-1868*. Universidad François-Rabelais de Tours, Dpto. de Español, 2006. F. Agüera Cueva amplía el estudio del marco legislativo del Conservatorio hasta la actualidad en *Historia*

La novedad más significativa fue el nombramiento de una mujer como profesora de interpretación destinada a la instrucción<sup>3</sup> femenina: la prestigiosa actriz Matilde Díez, sustituida, tras su fallecimiento, en 1883, por Teodora Lamadrid. Durante los años en que desarrollaron su magisterio, de 1874 a 1896, contaron para impartir sus clases con la colaboración de otras conocidas actrices. Los actores Florencia Romea y Antonio Vico formaron a los alumnos. Con su magisterio consolidaron las teorías interpretativas de Julián Romea, basadas en el realismo escénico<sup>4</sup>, que tendrían una aplicación directa en el modelo interpretativo, también femenino, que se buscaba. Julián Romea, hermano de Florencio y que había sido esposo de Matilde Díez, dirigió la institución entre 1866 y 1868, fecha de su muerte.

El objetivo principal de nuestro artículo es estudiar los antecedentes que explican el contexto en el que, en concreto, las dos primeras maestras de Declamación impartieron las lecciones, las dificultades que encontraron para garantizar su óptimo desarrollo -perjudicado, en parte, por la reglamentada separación de los estudiantes según los sexos-, o cómo transmitieron a sus discípulas su estilo actoral. Nos detendremos, entre otras, en las cualidades que valoraban en ellas o en los textos con los que ensayaban y se presentaban ante el público. Para ello priorizaremos las fuentes archivísticas.

De otro lado, pretendemos contribuir a la reconstrucción histórica del «estudio de la genealogía de una tradición pedagógica propia» dentro de la configuración de una posible «His-

---

*de la educación musical en la España contemporánea*. Tesis doctoral, UNED, 2009. Ver también sobre cuestiones reglamentarias F. Delgado García, *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2003. Con respecto a la sección de Declamación, objeto de nuestro artículo, véase G. Soria Tomás, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, 2010. Para un marco referencial del teatro español en el XIX ver D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, 1996 y E. Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, 2001; en especial las páginas 233-255 dedicadas a los actores y la escenificación.

3. No empleo el término de forma retórica. Para las enseñanzas del Conservatorio es quizás problemático o no del todo oportuno aplicar la distinción, propia del argumentario del XIX en torno a la enseñanza femenina, entre «educar» a la mujer, en referencia a la prioridad de lo sentimental, frente a la «instrucción», dirigida a la inteligencia, del varón. El argumentario relegaba a la mujer –«ángel del hogar»- al ámbito doméstico vinculada a la idea de madre y maestra como garantía de la unidad familiar burguesa. La educación a la que podría acceder se enmarcaba en esos límites, salvo excepciones, entre las que podríamos considerar la formación escénica, como veremos. Sobre la distinción entre los términos, ver P. Ballarín, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, 2008, 33-36 y C. Jagoe, “La enseñanza femenina en la época decimonónica”, en C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca, *Las mujeres en los discursos de género*, Barcelona, 1998, 109-110. Con respecto a la construcción burguesa del ideal femenino del XIX, véase A. Blanco, “Teorías de la conciencia feminista”, en la referencia anterior, 445-471, donde se atiende, con cierto detalle, al «ángel del hogar» más allá de la obra de M.<sup>a</sup> del Pilar Sinués. También ver B. S. Anderson y J. P. Zinsser, “Mujeres en las tertulias” y G. Nielfa, “El nuevo orden liberal” en B. S. Anderson y J. P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 2, Barcelona, 1992, 153-193 y 617-634, respectivamente, que permiten conocer la consideración femenina tanto dentro como fuera de España.

4. El significado de este término, como el de naturalidad, que también aparecerá a lo largo del artículo, es relativo. Hay que entenderlo en cada contexto histórico preciso.

toria de la Educación Teatral», que el profesor M. F. Vieites viene reclamando y justificando desde el punto de vista epistemológico<sup>5</sup>. Por extensión, y al centrarnos en la formación procurada por Matilde Díez y Teodora Lamadrid, aportar un primer acercamiento de la enseñanza de esta disciplina para las investigaciones dedicadas a la historia de la educación femenina.

En general, las maestras de Declamación del XIX apenas han sido objeto de estudio por la comunidad científica<sup>6</sup>, cuando su modo de enseñanza y la finalidad última de esta difiere, por ejemplo, de la de piano, impartida también en el Conservatorio, y que se contempló, en parte, como arte de adorno<sup>7</sup>, u otras superiores incluidas dentro de las Bellas Artes, como la pintura.

5. M. F. Vieites, “De la naturaleza educativa de la educación teatral y sus rasgos pertinentes”, *Revista de estudios e investigación en psicología y educación*, 4, 2015, 22. En línea en: [https://revistas.udc.es/index.php/reipe/article/view/192/pdf\\_42](https://revistas.udc.es/index.php/reipe/article/view/192/pdf_42). [Consulta: 07.09.2019]; “Educación teatral: una propuesta de sistematización”, *Teoría de la educación*, 26.1, 2014, 77-101. En línea en: <https://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/teoredu201426177101/12265>. [Consulta: 10.09.2019]; su reciente “Las enseñanzas artísticas superiores en la ordenación educativa en España. Una visión crítica”, *Fondo de Educación*, 18.1, 2020, 209-232. En línea en: <https://www.forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/issue/view/43> [Consulta: 30.06.2020]; así como en colaboración con R. Solveira, “Los inicios de la educación teatral en España. Primeras formulaciones y experiencias”, *Historia y memoria de la educación*, 7, 2018, 533-572. En línea en: <http://revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/19206/17438>. [Consulta: 11.09.2019].

6. Una primera aproximación al magisterio de Matilde Díez puede verse en G. Soria Tomás, “L’Escola d’interpretació dels Romea-Díez: actuar i formar actors a la fi del segle XIX (1874-1883)”, en A. Amo y A. Mestres (Eds.), *L’intèrpret: del teatre naturalista a l’escena digital*, Valencia, 2015, 49-66. Contamos con meritorios estudios de varias de las que ejercieron la cátedra a lo largo del siglo XX. C. Menéndez Onrubia en “Anita Martos. Su aportación a la escena española del siglo XX”, *ALEC*, 41.2, 2016, 133-154, trata, parcialmente, de la desempeñada por esta actriz, nombrada profesora de Declamación en 1917. También se han ocupado de su labor y de la del resto de docentes que ejercieron durante la Segunda República -Nieves Suárez, nombrada en 1915; Herminia García Peñaranda, en 1931 y Carmen Seco, en 1934- E. Pérez-Rasilla y G. Soria Tomás, “Documentos sobre los profesores de las enseñanzas teatrales del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1931-1939)”, en F. Doménech (Ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos*, Madrid, 2008, 289-401. N. Mateo ha estudiado las trayectorias de Carmen Seco, Adela Escartín y Charo Amador para *Maestras y actrices del teatro español (1934-2011)*. Tesis, UNED. 2013. Parte de su investigación puede seguirse en “Carmen Seco en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1904-1908 [sic]): Influencias de la Escuela Romántica y Realista de las maestras precedentes”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 3, 2013, 1-6. En línea en: [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num3/pagina.php?vol=3&doc=2\\_6&pag=1](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num3/pagina.php?vol=3&doc=2_6&pag=1). [Consulta: 02. 07.2019] y *Charo Amador: La actriz y maestra*, Madrid, 2017. La de Adela Escartín se completa con J. A. Vizcaíno, *Adela Escartín: mito y rito de una actriz*, 2 vols., Madrid, 2015, vol. 1, 178-187 y vol. 2, 95-112 y 188-220; estas últimas específicas para su enseñanza en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.

7. La educación vocal y musical femenina del Conservatorio ha sido estudiada, por ejemplo, por H. Bénard, “Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina en el siglo XIX”, *Arenal*, 7.2, 2000, 383-420 y M.ª C. Morales Villar, “Alumnas, maestras y cantantes: la formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España”, *Revista electrónica de LEEME*, 44, 2019, 102-116. En línea en: <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/15675/14560>. [Consulta: 03.01.2020]. También N. Hernández-Romero insiste en la formación profesional musical femenina y la incorporación al ámbito laboral como objetivo prioritario del Conservatorio en “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Con-

Con respecto a estas últimas, si bien se consideró a las mujeres, por el prejuicio que llevaba asociarlas a lo emocional y la sensibilidad, más a propósito para recibir las, su enseñanza quedó relegada a un segundo plano -de nuevo educación de adorno: dibujo, música, idiomas, baile-, pues, entre otros aspectos, se entendía problemática la comercialización; en definitiva: la aplicación profesional de lo aprendido. Las mujeres solo pudieron acudir, si nos centramos en la pintura, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a partir del último cuarto del XIX y cuando lo hicieron no tuvieron acceso a «las clases de dibujo natural, anatomía o composición»<sup>8</sup>. La desventaja con respecto a la formación reglada recibida por los varones condicionaba la temática de sus creaciones -bodegones, paisajes- o el propio tamaño -pequeño y mediano formato-; lo que, en consecuencia, mermaba su desarrollo como verdaderas creadoras. De este modo, salvo contadas excepciones, la salida profesional era la enseñanza<sup>9</sup>.

La formación teatral femenina, tanto desde la perspectiva de las maestras como de las alumnas, es singular si se atiende al contexto general del resto de las escasas posibilidades formativas y laborales destinadas a las mujeres durante el periodo que nos ocupa<sup>10</sup>. Esta circunstancia puede explicarse, de un lado, porque la apertura del Conservatorio -la institucionalización de sus enseñanzas- contribuyó a la mejora de la percepción pública de su actividad. De otro, y en parte relacionado con lo anterior, porque el teatro ha sido uno de los pocos espacios públicos, si no el único, donde la mujer ha tenido presencia activa desde el Barroco, momen-

---

servatorio de Música de Madrid”, *Trans*, 15, 2011, 1-42. En línea en: [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_04\\_Hernandez.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf). [Consulta: 15.09.2019], “Las alumnas del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: estereotipos y realidades”, en I. Vázquez Bermúdez (Ed.), *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro*, Sevilla, 2012, 859-873. En línea en: <https://idus.us.es/handle/11441/39932>. [Consulta: 15.10.2019] y *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid*, Alcalá de Henares, 2019.

8. R. Sánchez, *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*, Madrid, 2019, 95. Sobre la presencia femenina en distintos campos artísticos fuera de España ver Anderson y Zinsser, *Historia de las mujeres... op. cit.*, 194-226.

9. E. de Diego, “La educación artística en el siglo XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo”, en M<sup>a</sup>. J. Matilla y M. Ortega (Eds.), *El trabajo de las mujeres. Siglos XVI-XX*, Madrid, 1996, 481-488.

10. Una visión panorámica de la historia de la educación española en A. Capitán Díaz, *Breve historia de la educación en España*, Madrid, 2002. Para el periodo de la Restauración, Y. Turín, *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*, Madrid, 1967. Con respecto a la educación femenina contemporánea, que cuenta con una notable bibliografía crítica, ver, entre otros, Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca, *Las mujeres... op. cit.*; de Ballarín, *La educación de las mujeres... op. cit.*; “La educación de la mujer española en el siglo XIX”, *Historia de la educación*, 8, 1989, 245-260 y “La educación contemporánea de las mujeres”, en J.-L. Guereña, J. Ruiz Berrio y A. Tiana, *Historia de la Educación en la España contemporánea*, Madrid, 1994, 173-190; C. Flecha, “Desequilibrios de género en la educación en la España contemporánea: causas, indicadores y consecuencias”, *AREAS*, 33, 2014, 49-60. En línea en: <https://revistas.um.es/areas/article/view/216041>. [Consulta: 15.10.19]. El volumen editado por L. Branciforte, C. González Marín, M. Huguet y R. Orsi, *Actas del primer congreso internacional: Las mujeres en la esfera pública*, Madrid, 2009, 6-102, incluye diversos trabajos relativos a la educación destinada a las mujeres. En línea en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/4279#preview>. [Consulta: 11.10.2019].

to en el que se constituye como fenómeno cultural y comercial, hasta la actualidad. La mujer fue autora y poeta -ciertamente en menor medida que sus colegas masculinos-, espectadora y, sobre todo, actriz. El cuerpo de esta última, exhibido en el escenario, y proyectado fuera de él -lo que suscita y fomenta la confusión identitaria entre intérprete y personaje, entre público y privado-, se convirtió en centro de polarización de miradas, como ha estudiado E. Rodríguez Cuadros. Su actividad, igual que la de los actores, se entendía peligrosa por cuanto desde la voz y el cuerpo rivalizaban con el otro poderoso ámbito de difusión de mensajes: el púlpito. La elocuencia de los gestos, las posibilidades proteicas de afeites y maquillajes, el valor y significado del cabello, la sensualidad y el erotismo más o menos explícito vinculado, por ejemplo, al recurso de la ambigüedad identitaria sexual -del personaje femenino que se viste de hombre o a la inversa- adscriben a los actores a un catálogo de conductas alejadas de los referentes morales impuestos como norma. A su vez, la reglamentación de las distintas autoridades públicas que organizaron su oficio los empujó a constituirse en un colectivo cerrado en sí mismo. Su profesión será condenada por los apologetas cristianos que los tachan de viles e infames; pero a la vez admirada, precisamente por constituir «espacios de compensación visual alternativos»<sup>11</sup>. La participación de la mujer en puestos de responsabilidad dentro del negocio escénico -autora, posteriormente empresaria- se frena como consecuencia del giro provocado tras la Revolución Francesa<sup>12</sup>, en el que paradójicamente, como señalaron Branciforte y Orsi<sup>13</sup>, contra lo que preconizaba el ideario Ilustrado, la mujer termina repliegándose, o se la repliega, de vuelta al hogar.

Este fenómeno coincide en España con la implantación de una serie de tentativas que, desde el poder político, buscan reformar la escena. Se pretende que el teatro sea escuela de costumbres destinada a educar a la burguesía. A ella se dirigirá el nuevo género de la comedia lacrimosa, burguesa o drama urbano, que tiene en la protección del núcleo familiar uno de sus temas identitarios. Los actores y las actrices fueron objeto de esta reforma. Se les exigió abandonar el sistema habitual de trabajo, hasta cierto punto gremial, basado en la imitación y transmisión de formas heredadas por una nueva interpretación más «natural» en la que se valoraba la escucha escénica, la expresión de las emociones que permitiera la creación de un personaje en el que los espectadores pudieran reconocerse. Entre la segunda mitad

---

11. E. Rodríguez Cuadros, “Autoras y farsantas. La mujer tras la cortina”, en M.<sup>a</sup> de los Reyes Peña (Ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Cuadernos escénicos*, 5, Sevilla, 1998, 33-65. Ver, además, T. Ferrer, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en F. Domínguez y J. Bravo (Eds.), *Calderón entre veras y burlas*, Logroño, 2002, 139-160.

12. La actriz-empresaria volverá a recuperarse a finales del XIX. Rodríguez Cuadros, “Autoras y farsantas...”, *op. cit.*, 63-64. Varios ejemplos de autoras célebres en L. García Lorenzo (Ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, 2000.

13. L. Branciforte y R. Orsi, “Espacio público y mujeres: un difícil camino hacia la modernidad”, *Thérmatá. Revista de Filosofía*, 39, 2007, 239-244. En línea en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art30.pdf>. [Consulta: 17.11.2019]. También se ha ocupado de la cuestión entre cuerpo femenino y espacio público en la época revolucionaria R. Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, 2019, 431-444.



Fig. 1. Ilustración para «La actriz española», en Sáez de Melgar (Ed.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, 1881.



del XVIII y las primeras décadas del XIX se produce toda una literatura en forma de planes, opúsculos, proyectos, memorias y críticas teatrales, en la que se debate esta cuestión. Este debate se relaciona con la liberalidad del ejercicio actoral, pues no se trataba ahora de imitar antiguos modelos, sino de crear, desde la observación y la reflexión, personajes dramáticos. En consecuencia, era necesario mejorar su percepción social. Para ello se concluyó en la conveniencia de formarlos a través de escuelas y tratados de declamación. Esta formación incluía tanto a actores como a actrices, a las que también se consideró susceptibles de aprender un arte que se ejercía desde la inteligencia. Aunque pocas de estas tentativas se llevaron a la práctica -escuela de Pablo de Olavide en Sevilla (1767-1768), clases en el coliseo del Príncipe (1800-1802), por ejemplo- los argumentos que se barajaron para justificar su apertura se encuentran en los documentos fundacionales de la Escuela de Declamación Española, abierta en 1831 dentro del Conservatorio de Música de María Cristina, así como en los primeros tratados con los que se formaron a sus estudiantes<sup>14</sup>.

La dignidad del ejercicio del artista se vinculó con la formación recibida y el magisterio que se impartía en el Conservatorio. La institución buscó, además, legitimarse a través de la figura del maestro honorario, que reconocía la labor, entre otros, de intérpretes consagrados. Es el caso, por ejemplo, de la actriz Concepción Rodríguez, nombrada Maestra honoraria del Real Conservatorio de Música por Real orden de 22 de marzo de 1835<sup>15</sup>. En definitiva, contribuyó a la distinción de actores y actrices -damas de la escena- y, a la vez, a su diferenciación con otras artistas sobre las que se proyectaban ahora las sospechas morales: bailarinas, artistas de variedades, etc.<sup>16</sup>. No obstante, estas grandes damas debieron atender y guardarse de cómo se publicitaba su dimensión público-privada. El retrato de la actriz, en los años en los que Matilde Díez y Teodora Lamadrid ejercen sus cátedras, se adscribe a esta honorabilidad que les aporta la instrucción, como recoge Joaquina Balmaseda, una de las prolíficas escritoras de la segunda mitad del XIX<sup>17</sup>. En su artículo «La actriz española», publicado en

---

14. Recogen estas tentativas ilustradas Álvarez Barrientos, *El actor borbónico...op. cit.* y G. Soria Tomás, “La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación”, en A. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, 2006, 33-75. Para la apertura del Conservatorio fue determinante la melomanía así como la liberalización de la actividad teatral de las primeras décadas del XIX, que condujeron a la proliferación de teatros tanto profesionales como de aficionados, en parte abiertos en ateneos o sociedades. La demanda requería de artistas más o menos formados. Ejemplos de esa proliferación de espacios escénicos en A. M.<sup>a</sup> Freire, *Literatura y sociedad: los teatros de casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, 1996 y C. Simón Palmer, “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Segismundo*, vol. 10, 19-20, 85-137.

15. ACM, Leg. 2-140.

16. Sánchez, *Señoras fuera de casa...op. cit.*, 116-141.

17. Balmaseda cursó Declamación en el Conservatorio, ejerció de actriz durante varias temporadas y escribió algunas comedias burguesas, aunque destacó, sobre todo, como periodista. A. Smith ha estudiado las contradicciones en su discurso entre el desarrollo de la vocación profesional de las artistas y el estereotipo y la norma social a la que debía sujetarse la mujer. Ver “Joaquina García de Balmaseda: desconocida dramaturga decimonónica”, *Stichomythia*, 8, 2009, 30-42. En línea en <https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/4Smith.pdf>. [Consulta: 10.11.2019]. Balmaseda volvió a tratar esta cuestión en “La mujer

1881, describe las cualidades de Díez y Lamadrid como ejemplo de artistas que compaginan la brillantez en la interpretación, en lo público, y, en lo privado, el respeto al modelo femenino vigente:

La cómica contemporánea, la que hemos bautizado con el nombre de actriz, la que puede considerarse dentro del período que empieza con Rita Luna y termina con la Matilde Díez y Teodora Lamadrid, no tiene fisonomía propia fuera de los bastidores. Mujeres que han vivido familiarizadas con el arte en una época en que aun [sic] no se admitía difícilmente a la mujer artista, teniendo que procurarse una educación literaria después de conquistar triunfos en la escena, porque la educación de la mujer era harto limitada cuando ellas recorrieron los senderos de la infancia, han tenido que vivir para el estudio del arte que tenían que enaltecer, y en el retiro que les imponía la clase que tenían que acreditar<sup>18</sup>.

Estudiemos cómo accedieron y desempeñaron la Cátedra de Declamación estas dos insignes actrices, a las que tanto debieron, según Balmaseda, sus sucesoras en los escenarios<sup>19</sup>.

### **Del Real Conservatorio (1857) a la Escuela Nacional de Música y Declamación (1874): entre dos grandes damas de la escena**

La aprobación de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 vino a reconocer «por primera vez el derecho a la mujer a una instrucción primaria»<sup>20</sup>. Ordenó, de otro lado, los estudios ofrecidos por el Conservatorio<sup>21</sup>, al adscribir sus enseñanzas dentro de las Bellas Artes y, por tanto, a las superiores, las cuales -como las Facultades y Enseñanzas profesionales- «habilitan para el ejercicio de determinadas profesiones»<sup>22</sup>. Conviene, en este sentido, matizar la siguiente observación de Scanlon, sobre las prescripciones de esta Ley: «No hay ninguna provisión especial para la instrucción profesional, secundaria o universitaria de la mujer que para nada la necesita para cumplir su misión de esposa y madre»<sup>23</sup>, pues, si bien no existe esta provisión especial de forma explícita, por lo que afecta a las enseñanzas del

---

artista», artículo de 1872, para *El correo de la moda*; recogido en I. Sánchez, *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres*, Cádiz, 2001, 227-229.

18. Balmaseda, “La actriz española...”, *op. cit.*, 72.

19. Balmaseda, “La actriz española...”, *op. cit.*, 74.

20. G. M. Scanlon, “La mujer y la instrucción pública: de la Ley Moyano a la II República”, *Historia de la educación*, 6, 1987, 194.

21. No puedo detenerme ahora en los cambios curriculares que experimentó el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina hasta la aprobación de la Ley Moyano. Pueden seguirse con detalle en Soria Tomás, *La formación actoral... op. cit.*, 27-72 y 183-264, así como en Delgado García, *Los Gobiernos de España...*, *op. cit.*, 138-213.

22. *Gaceta de Madrid* (10.09.1857), 1.

23. Scanlon, “La mujer y la instrucción pública...”, *op. cit.*, 195.

Conservatorio se recogen en el reglamento que debía desarrollar el marco general de la mencionada ley; tal y como indica su art.º 58:

Un reglamento especial determinará todo lo relativo a las enseñanzas de Música vocal e instrumental y de Declamación, establecidas en el Real Conservatorio de Música, como asimismo a los estudios preparatorios, matriculas, exámenes, concursos públicos y expedición propios de estas profesiones<sup>24</sup>.

El reglamento que ordenaría la institución se aprobó el 14 de diciembre de 1857<sup>25</sup> y dividía las enseñanzas en estudios superiores -la carrea de Maestro compositor- y estudios de aplicación -que incluía los de Canto, Declamación, Órgano, Armonía elemental y superior, Piano y Acompañamiento elemental y superior, Solfeo preparatorio para canto, Solfeo general, Lengua italiana, Piano y la enseñanza de los instrumentos de cuerda y de viento-. El art.º 31 indicaba que en Piano, Arpa y Solfeo podría haber clases impartidas por profesoras. El art.º 48, que estudiantes de ambos sexos se matricularían en Historia y literatura del arte dramático y de la música, Canto, Declamación, Lengua italiana, Solfeo general y preparatorio para canto; Piano, Arpa y Acompañamiento elemental y superior. A partir de estos artículos, podemos inferir que, aunque las alumnas no tendrían, por el momento, acceso a los estudios superiores, sí accedían a los de aplicación, para varios de los cuales se contemplaba el magisterio de profesoras. La asignatura de Declamación seguía desempeñada por actores: José García Luna, Julián Romea y Joaquín Arjona<sup>26</sup>.

Romea, cuyo *Manual de Declamación* se adoptó como texto oficial del centro, fue el primer actor nombrado para el cargo de director, puesto al que accedió el 30 de agosto de 1866. Pocos meses después, por Real Orden de 7 de diciembre de 1866, las enseñanzas del Conservatorio se dividieron en tres secciones: Música, Declamación y Declamación Lírica. Romea falleció el 10 de agosto de 1868. En diciembre, Manuel Ruiz Zorrilla, nuevo ministro de Fomento, en la línea política de la liberalización de la enseñanza, sancionó otro decreto que disolvía las secciones de Declamación para crear la Escuela Nacional de Música<sup>27</sup>. El único profesor de la sección en activo, Joaquín Arjona, cesó. En los años siguientes, coincidiendo con el Sexenio democrático (1868-1874), la enseñanza de los artistas de verso quedó relegada

24. *Gaceta de Madrid* (10.09.1857), 1.

25. “Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación”, en *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro*, Madrid, 1892, 59-74.

26. *Anuario de la Universidad Central para el curso de 1858 a 1859*, Madrid, 1858, 70-73 y ACM, Leg. 12-61.

27. *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación...*, *op. cit.*, 75-81. M.ª A. Sarget estudia las consecuencias de la aplicación de este decreto en “Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)”, *Ensayos*, 2001, 149-173. Sin embargo, la investigadora no contempla el de 1874 que recupera la enseñanza de Declamación antes del Real Decreto de 14 de septiembre de 1901.

a la labor de sociedades, ateneos y academias privadas, como la impulsada por el actor Antonio Pizarroso dentro del Teatro Español<sup>28</sup>.

El 28 de agosto de 1874, poco antes de la Restauración, se decretaba la reapertura de la cátedra de Declamación<sup>29</sup>. Esta se justificó, además de por la formación propiamente para teatro en verso, por la necesaria instrucción de los estudiantes de canto en las partes declamadas de las zarzuelas. Las enseñanzas de Declamación se reincorporaron definitivamente al Conservatorio -ahora Escuela Nacional de Música y Declamación- y se restauró a Arjona, como profesor de los estudiantes varones. Se establecían, a su vez, varias novedades con respecto a esta enseñanza: un régimen especial para la selección de sus docentes y el nombramiento, por primera vez, de una mujer destinada a la instrucción femenina. Vamos a detenernos en estos dos aspectos, relevantes para el tema que nos ocupa.

Las nuevas cátedras de Declamación, a diferencia de las demás disciplinas ofrecidas en el centro, no se resolverían por oposición. El Gobierno argumentaba evitar así un posible desaire a las candidatas, cuando en realidad sabía que difícilmente alguna artista consagrada aceptaría opositar:

porque el público certamen, que tiene la ventaja de impedir que entren en el profesorado los ineptos y los desaplicados, ofrece el inconveniente, gravísimo en ocasiones como esta, de alejar del ejercicio de la enseñanza a los que, teniendo ya adquirida cierta reputación, repugnan someterse a pruebas de las que pudiera acaso sin razón bastante salir lastimada su fama. En la provisión de que ahora se trata sería a todas luces inútil exigir ejercicios que probaran la aptitud, porque debiendo recaer la elección en una actriz eminente ¿qué más prueba que las que da cada día ante el público que aplaude entusiasmado su privilegiado ingenio y su profundo conocimiento del arte de la escena?<sup>30</sup>

Era el público quien había ya validado su buen hacer en las tablas. La elección, que vendría motivada por el informe de la Real Academia Española y del Consejo de Instrucción Pública, debía recaer, como recogía el decreto, en intérpretes de larga y reconocida trayectoria profesional: «y para el de Profesora [se nombrará] a una actriz eminente que con el ejercicio de su profesión haya demostrado, además de genio artístico, profundo estudio de los recursos del arte escénico»<sup>31</sup>.

El Consejo de Instrucción Pública se pronunció a favor de la actriz Matilde Díez y la Real Academia Española apoyó a Teodora Lamadrid. Estas propuestas colocaban al Gobierno en una complicada tesitura, pues debía «escoger entre las dos más aplaudidas actrices de la escena contemporánea. De aquí la perplejidad en que se ve sumido porque encuentra en ambas iguales títulos que las hagan acreedoras a la distinción del gobierno, siéndole imposible

---

28. G. Soria Tomás, “Antonio Pizarroso y la enseñanza de la Declamación en el Madrid del Sexenio democrático (1868-1874)”, *Pygmalion*, 0, 2009, 89-107.

29. *Gaceta de Madrid* (29.08.1874), 521-522.

30. *Gaceta de Madrid* (29.08.1874), 521.

31. *Gaceta de Madrid* (29.08.1874), 521.



Fig. 2. Retrato de Matilde Díez,  
*El teatro*, II. 24, 1910, 17.

decidir cuál ha de nombrarse con más justicia»<sup>32</sup>. Primó la «antigüedad» y Matilde Díez fue nombrada maestra de Declamación el 30 de septiembre de 1874, con la misma remuneración que Joaquín Arjona: 3000 pesetas. A su muerte, acaecida en enero de 1883, le reemplazó en la cátedra Teodora Lamadrid, en esta ocasión con el informe unánime de ambas instituciones<sup>33</sup>.

Díez y Lamadrid eran las actrices más eminentes del panorama escénico del momento, como señalaba el Ministerio y había recogido Balmaseda en el elogioso artículo «La actriz española». Sus trayectorias artísticas, a pesar de las respectivas singularidades, habían corrido de forma paralela. Se habían iniciado en las tablas de la mano del director de escena Juan de Grimaldi, uno de los empresarios de los teatros de Madrid durante las décadas de 1820 y 1830, al que se le consideró como continuador de la reforma teatral impulsada por el actor Isidoro Máiquez, tendente hacia una mayor naturalidad en la interpretación<sup>34</sup>.

32. AGA, 31/14859.

33. AGA, 31/14859. El argumento de antigüedad podría hacer referencia tanto a la edad, Matilde Díez había nacido en 1818; Teodora Lamadrid, en 1821, como al inicio de la carrera profesional. La presencia de la primera, si tomamos los teatros de la capital como referente, está documentada desde la temporada de 1830-1831; la de la segunda, desde 1833-1834. Sus trayectorias pueden seguirse a través de las listas de las compañías contratadas en los principales teatros de Madrid custodiadas en el Museo Nacional del Teatro. Almagro (MNT), Doc. 3452.

34. E. Funes, *La Declamación Española. Bosquejo histórico-crítico*, Sevilla, 1894, 532-55; D. T. Gies, *Theatre and politics in Nineteenth-century Spain: Juan Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge, 1988. Ver, además, de Álvarez Barrientos, *El actor borbónico...*, *op. cit.*, 344-346 y “Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía”, en E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 2009, 9-90.

La primera temporada que ambas actúan juntas en Madrid (1833-1834), Matilde Díez está contratada como actriz secundaria y Teodora Lamadrid como supernumeraria; es decir, destinada a papeles de menor rango, pero también a suplir a las protagonistas, en caso necesario. Ambas comparten escenario en las dos décadas siguientes -en la de los cuarenta en la empresa de Julián Romea- manteniendo cierta diferencia en la distribución de papeles. En la década de los cincuenta, Joaquín Arjona contrata a Lamadrid como actriz protagonista para su compañía. Matilde Díez inicia una gira por Cuba y Méjico que se prolonga de 1853 a 1855<sup>35</sup>. Regresará a Madrid en la temporada de 1862-1863 con la compañía de Manuel Catalina, a la que se incorpora Lamadrid en el año 1869 cuando aquella se retira momentáneamente de los escenarios por motivos de salud. En el contrato que firma con la empresa del Teatro Español, Lamadrid pacta que la remuneración deberá igualarse a la de su colega, en caso de que se verifique su reincorporación: «La Sra. Lamadrid disfrutará del sueldo de doce mil reales mensuales durante el tiempo que D<sup>a</sup> Matilde Díez permanezca sin tomar parte en las funciones; pero desde el día en que esta Sra. empiece a actuar en la Compañía el sueldo de D<sup>a</sup> Teodora Lamadrid será igual al que tenga D<sup>a</sup> Matilde Díez, siempre que este no fuera menor de diez mil reales mensuales»<sup>36</sup>.

Gracias a la prensa teatral y, entre otros documentos, a las memorias de personalidades relacionadas con el ámbito escénico de la época, conocemos las cualidades dramáticas valoradas en estas actrices. La prensa insistía en el carácter apasionado y la extrema sensibilidad de Matilde Díez. Lo destacan, son solo algunos ejemplos<sup>37</sup>, las reseñas a su interpretación de *Lady Macbeth* en 1838, año del montaje en España del primer *Macbeth* a partir del original inglés shakesperiano<sup>38</sup>, o *El contemporáneo*<sup>39</sup>, a propósito de su actuación en el drama históri-

35. Con motivo de esta gira se publicó *La perla del teatro español. Biografía de la actriz Matilde Díez*, Méjico, 1855. Opúsculo anónimo de tintes pintorescos, anecdóticos y cierto aire hagiográfico; frecuente en otras biografías de actores de la época.

36. MNT, Doc. 3125.

37. Distintas críticas, que recogen comentarios a sus actuaciones en piezas de Bretón de los Herreros, por ejemplo en *¿Se sabe quién gobierna?, Otro diablo predicador o El liberal por fuerza, o El ¿qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?*, pueden consultarse en A. I. Ballesteros Dorado, *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, 2 vols., Logroño, 2012, vol. 2, 231, 262 y 585.

38. J.J. Zaro, *Estudio y edición digital de W. Shakespeare. Macbeth, traducción de J. G. de Villalta*, Málaga, 2007, 12-17. Las críticas arrojan opiniones contradictorias sobre el trabajo de la actriz, en el conjunto de un montaje que resultó controvertido, aunque en general destacaban la resolución en la escena del sonambulismo. A.-L. Pujante en *Shakespeare llega a España. Ilustración y Romanticismo*, Madrid, 2019, 235-256 analiza esta recepción. Ver, además, el estudio de los apuntes conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid en G. Soria Tomás, "Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del siglo XIX (1800-1838)", en S. Pietrini (Ed.), *Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Alessandria, 2013, 129-139.

39. *El contemporáneo* (14.02.1864).

co-romántico *Venganza catalana*, de García Gutiérrez, estrenado en 1864<sup>40</sup>. Otro testimonio sobre su estilo lo ofrece el dramaturgo José Zorrilla, con motivo del estreno de *Traidor, infeso y mártir*, verificado en 1849, quien apreciaba, además, las cualidades vocales de la actriz, entre ellas su precisa dicción, asunto sobre el que volveremos más adelante:

Matilde era la gracia, el sentimiento y la poesía personificadas sobre la escena; su voz de contralto, un poco parda, no vibraba con el sonido agudo, seco y metálico del tiple estridente, ni con el cortante y forzado *sfigatto* del soprano, sino con el suave, duradero y pastoso son de la cuerda estirada que vuelve a su natural tensión, exhalando la nota natural de la armonía en su vibración encerrada. El arco del violín de Paganini, al pasar por las cuerdas para dar el tono a la orquesta, despertaba la atención del auditorio con un atractivo magnético que parecía que hacía estremecer y ondular las llamas de las candilejas; y la voz de Matilde tenía esta afinidad con el violín de Paganini: al romper a hablar, se apoderaba de la atención del público, hería las fibras del corazón al mismo tiempo que el aparato auditivo, y el público era esclavo de su voz, y la seguía por y hasta donde ella quería llevarle, con una pureza de pronunciación que hacía percibir cada sílaba con valor propio, y la diferencia entre la *c* y la *z*, y la doble *s* final y la primera de dos palabras unidas que en *s* concluyeran y empezaran<sup>41</sup>.

Estas críticas se complementan con otras que contribuyeron, a juicio de Mornat, a identificar a la actriz con el catálogo concreto de personajes femeninos que interpretaba, dentro de las comedias urbanas, en particular aquellos que la asimilaban con la mujer virtuosa. La investigadora detecta, por parte de la prensa, una manera distinta de enjuiciar el trabajo de los actores, que se detenía en cuestiones de perfil técnico-actoral; mientras que para ella y otras actrices, valoraba cualidades que corresponderían al modelo femenino normativo: ternura, sensibilidad, pureza, dulzura -de nuevo «el ángel del hogar»-. Podría considerarse como una estrategia, acorde con el discurso de Balmaseda, para convertir a las actrices en modelos virtuosos<sup>42</sup>. Este modelo se proyecta fuera del escenario, por ejemplo, en la participación discreta de las intérpretes en círculos y academias literarias o en los primeros comerciales de cosméticos -es el caso del «Blanco cera de Matilde Díez» o el «Blanco cera de Elisa Boldún»- que las vinculan también con las ideas de pureza y finura<sup>43</sup>.

40. Los álbumes fotográficos de Jean Laurent que custodia el Museo de Historia de Madrid incluyen una galería fotográfica de los actores recreando varios momentos de esta función. Se trata de una rareza documental que muestra la codificación de la expresión de distintas pasiones. Estas fotografías se analizan en G. Soria Tomás, "Actores, retratos y pasiones. La iconografía de la emoción en un drama histórico-romántico", en G. Soria (Ed.), *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*, Madrid, 2013, 161-191.

41. J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, Méjico, 1998, 121.

42. I. Mornat, "Aceptación y mercantilismo literario: las actrices", en P. Fernández y M. L. Ortega, *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representación sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, 2008, 447-458.

43. C. Simón Palmer, *Actividades públicas de las madrileñas en la I República*, Madrid, 2002, 7-37.

Frente a Matilde Díez, Teodora Lamadrid era considerada como una actriz más elegante y refinada, lo que se ajusta también al modelo femenino que acabamos de señalar. Así lo indica, por ejemplo, el testimonio del periodista Julio Nombela. Ambos trabajaron juntos bajo la dirección de Joaquín Arjona:

Teodora me encantaba e infundía en mi ánimo ferviente admiración. Su figura proporcionada, escultural, esbelta, elegante; su voz de una dulzura que penetraba hasta lo más hondo del alma, la apacible y sencilla majestad de su actitud en unas obras, la ingenua sencillez que revelaba en otras, la inteligencia que brillaba en sus ojos y se reflejaba en su rostro, el divino arte que inspiraba los efectos que producía, nunca rebuscados, siempre de naturalidad que se apoderaba del espectador, me hacía considerarla como un ser superior.

Completaban mi admiración y mi encanto el respeto que infundía su amable seriedad, la aureola de consideración que la rodeaba por su trato a la vez afable y distinguido, por las virtudes que practicaba en su vida íntima, contrastando su correcta conducta con la de otras actrices, de las que oía murmurar frecuentemente<sup>44</sup>.

Las dos actrices se inician en el magisterio, pues, tras una consolidada trayectoria escénica y con el aval de la respetabilidad pública. Compaginan durante algún tiempo las dos actividades, esta última en forma de apariciones esporádicas, hasta que, en sus últimos años, se centran en las cátedras del Conservatorio. Con estos nombramientos, la Escuela de Declamación Española continuaba su política habitual de contratación para la docencia de las primeras figuras de la escena. La novedad, a la que ya nos hemos referido, era la elección de una mujer para enseñar a las alumnas. El decreto de 1874 era consciente de ella: «pues en la época anterior eran Maestros los que enseñaban a los discípulos de ambos sexos»<sup>45</sup>. Esta decisión se fundamentaba en la adecuación de determinadas cualidades físicas que debían transmitir, ejercitar y aprender desde el punto de vista técnico, basado aquí en la imitación del modelo que suponía el docente. Cualidades que, a su juicio, venían condicionadas por el sexo:

las inflexiones de voz, la expresión de la fisonomía, la actitud, los movimientos, en una palabra, el modo de expresar los afectos no es igual en el hombre que en la mujer; y como en las artes, y más aún en esta, el discípulo comienza imitando fielmente al que le enseña, se corre

---

44. J. Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, 1976, 164.

45. *Gaceta de Madrid* (29.08.1874), 521. Las antecedieron, entre otros, Joaquín Caprara, Rafael Pérez, Carlos Latorre, José García Luna, Ventura de la Vega, quien sustituyó a los anteriores durante gran parte del año 1843, Antonio de Guzmán, Julián Romea, Juan Lombía y Joaquín Arjona. Para conocer la trayectoria de los primeros maestros ver Soria Tomás, *La formación actoral... op. cit.*, 282-331 y ACM. Expedientes del personal. José García Luna y Carlos Latorre. No puedo detenerme ahora, por no ser objeto propiamente de este artículo, en quienes enseñaron Declamación lírica o Mímica melodramática dentro del Conservatorio. Para un primer acercamiento a estas enseñanzas remito a M.<sup>a</sup> C. Morales Villar y G. Soria Tomás, “La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez (1857-1868)”, *Acotaciones*, 36, 2015, 15-40.



el riesgo, si la actriz es educada por un Maestro, de que pierda algo de las delicadas maneras propias de su sexo<sup>46</sup>.

En última instancia, esta media respondía a la estricta separación del alumnado según el sexo, que contemplaba el reglamento del centro de 1871<sup>47</sup>; asunto que, por sus implicaciones prácticas, condicionó, desde la fundación del Conservatorio, las enseñanzas de Declamación.



Fig. 3. Retrato de Teodora Lamadrid. Anónimo.  
RESAD. Madrid. ©Sergio Parra. Fotógrafo

---

46. *Gaceta de Madrid* (29.08.1874), 521.

47. *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación...op. cit.*, 89.

## Señoritas a la derecha; mozalbetes a la izquierda. Las particularidades de la enseñanza de Declamación

En general, la separación del alumnado por sexos –así como las distintas obligaciones según la categoría a la que pertenecían<sup>48</sup>- y la propia nómina del profesorado, principalmente masculina, se constatan desde la apertura del Conservatorio. El *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, firmado el 1 de junio 1830, por su director Francisco Piermarini, es el documento más temprano relativo al Conservatorio. En él se ofrece esta primera relación del profesorado: el director, Piermarini, figura también como maestro de Estilo de Canto; el Rector Espiritual, será el Presbítero Robustino Yusta; el maestro de Composición, Ramón Carnicer; el de Piano y Acompañamiento, Pedro Albéniz; el de Violín y Viola, Pedro Escudero; el de Solfeo, Marcelino Castilla; el de Violonchelo, Francisco Brunnetti; el de Contrabajo, José Venancio López; el de Flauta y Clarinete, Magín Jardín; el de Oboe y Corno inglés, José Álvarez; el de Fagot, Manuel Silvestre; el de Trombón, Francisco Fuster; el de Trompa, José de Juan; el de Clarín, José de Juan Martínez, músico de la Real Capilla. También se recoge la docencia de Arpa, aunque no aparece todavía designado quien se encargue de su magisterio<sup>49</sup>. Sabemos que, el 8 de septiembre de 1830, se nombró para cubrirlo a una mujer, Celesta Boucher; pero cesó tres meses más tarde. En diciembre de 1831, Josefa Jardín, a la sazón alumna del Conservatorio, fue contratada como maestra de Arpa<sup>50</sup>.

La intención del director, como recoge el primer reglamento interno del centro, era que en el futuro la docencia destinada a alumnas estuviera cubierta por mujeres<sup>51</sup>:

En él se formarán de las alumnas, no solo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España Profesoras que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aun debido, a los Profesores en las enseñanzas de las señoritas<sup>52</sup>.

---

48. En su origen, el alumnado del Real Conservatorio de Música de María Cristina se dividía en seis categorías: gratuitos internos, auxiliados externos, pensionistas internos destinados a educación completa, gratuitos externos destinados a educación facultativa, mediopensionistas internos para educación completa y contribuyentes externos. Todas incluían a alumnos de ambos sexos. La Real orden que fundaba la Escuela de Declamación Española prescribía que los maestros de Declamación debían enseñar esta disciplina, además de a los discípulos de ambos sexos que la conformarían, a los internos del Real Conservatorio. Ver J. Ruiz Berrio, *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*, Madrid, 1970, 85 y *Gaceta de Madrid* (17.05.1831), 255.

49. ACM, Doc. Bca. Caja 1/8.

50. S. Cermeño, *El arpa en el Real Conservatorio de Música de Madrid durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, 2016, 98-159.

51. Tal y como era habitual en los distintos niveles de enseñanza a los que tenía acceso la mujer. Ver C. Simón Palmer, *La enseñanza privada seglar en Madrid (1820-1868)*, 1972, 127-133.

52. *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*, Madrid, 1831, 21.

Sin embargo, los datos del profesorado numerario, desde el inicio de actividad del centro hasta el final del período aquí estudiado, confirman que el protagonismo de los docentes masculinos fue una constante. Tan solo encontramos ocho maestras frente a más de ciento veinte maestros; destinadas, además, a unas materias muy específicas: Celesta Boucher, Josefa Jardín, Teresa Roaldés y Dolores Bernis, para Arpa; Encarnación Lama, ejerce de numeraria para Solfeo, Pilar Fernández de la Mora, fue numeraria de Piano desde 1896, y Matilde Díez y Teodora Lamadrid, numerarias de Declamación. En otra categoría inferior, figuran más mujeres, por ejemplo: Carolina Casanova, profesora interina de Canto, desde julio de 1891, y numeraria desde abril del año siguiente; Elisa Arenas, nombrada supernumeraria de Piano en marzo de 1865<sup>53</sup>; Laura Romea, auxiliar de Solfeo para canto, desde julio de 1881; Francisca Samaniego, Natalia del Cerro y Teresa Sarmiento, auxiliares de Piano, desde septiembre de 1874, octubre de 1876 y octubre de 1883, respectivamente. Clotilde Lombía ejerce de auxiliar interina de Declamación, desde abril de 1890. La única categoría en la que hay más mujeres es la inferior: la categoría de repetidores para Piano -desempeñada, según el reglamento de 1871, por los estudiantes más aventajados a los que se dispensaba del pago de derechos de matrículas y examen-. Aquí encontramos a 15 repetidoras de piano, frente a 7 repetidores<sup>54</sup>. Todas las enseñanzas en las que participan profesoras corresponden a estudios de aplicación, según la división establecida en el reglamento de 1857 que derivó de la Ley Moyano.

Por otra parte, la segregación del alumnado según el sexo se aseguró, desde el comienzo de las clases del Conservatorio, gracias a la distribución alternativa de las lecciones a lo largo de la semana -ver fig. 4-. Además, en su primera etapa, el aprendizaje de los instrumentos de viento, por ejemplo, se ofrecía solo a alumnos. Desde el punto de vista facultativo, parte del currículo destinado a las alumnas encuentra paralelismos con la educación en artes de adorno, muy demandada desde inicios del XIX<sup>55</sup>.

---

53. Había sido alumna del Conservatorio y profesora repetidora auxiliar de piano desde 1861, más adelante se le nombró auxiliar y, en 1864, supernumeraria interina. Ver Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres...op. cit.*, 202-209 y 468-469.

54. Según los datos de la *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación... op. cit.*, 87 y 321-326. Para una relación más precisa de las maestras en estas y otras categorías docentes véase Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres...op. cit.*, 626-639.

55. Ruiz Berrio, *Política escolar...op. cit.*, 22-23 y ACM, Doc. Bca. Caja 1/27: f. 23.

Horario	Lunes, miércoles y viernes		Martes, jueves y sábados	
	Alumnos	Alumnas	Alumnos	Alumnas
7-10h	Piano			
	Acompañamiento Instrumentos de cuerda, viento			Piano
	Composición	Solfeo	Solfeo	Acompañamiento
10-11h	Descanso	Descanso	Descanso	Descanso
	Almuerzo	Almuerzo	Almuerzo	Almuerzo
11-14h		Lengua Italiana	Lengua Italiana	
	Belcanto	Repaso	Repaso	Belcanto
14-15h	Literatura castellana	Baile	Baile	Literatura castellana
15-16:30h	Merienda	Merienda	Merienda	Merienda
	Recreo	Recreo	Recreo	Recreo
Tarde	Estudio y repaso	Estudio y repaso	Estudio y repaso	Estudio y repaso
21-22h	Cena y oración	Cena y oración	Cena y oración	Cena y oración

Fig. 4. Horario de lecciones durante la buena estación.  
1830. ACM, Doc. Bca. Caja 1/9: f. 33

De otro lado, la reglamentación del centro prescribe determinadas actividades destinadas a las alumnas internas; son labores que atienden al modelo ideal femenino. Por ejemplo, durante «los meses de la buena estación», los estudiantes internos debían levantarse a las 5 de la mañana y, antes de iniciar las lecciones, vestirse, rezar la oración matinal, hacer las camas -labor

asignada exclusivamente a las alumnas-, lavarse y peinarse, ir a misa, y tomar el chocolate<sup>56</sup>. Estaban, además, sometidas a la estricta vigilancia y supervisión de la directora, subdirectora y ayudantas del centro. Así, entre las tareas de la subdirectora encontramos las siguientes:

Artículo 1.º La Subdirectora instruye a las alumnas en las labores propias de su sexo, y en la historia sagrada que las hará leer y analizar.

Art. 2.º Esta Empleada preside los estudios de las alumnas en todas las salas o clases, las acompaña a paseo; come con ellas y pernocta en el mismo dormitorio que las alumnas. [...]

Art. 5.º Debiendo por obligación de su empleo acompañar a las alumnas a paseo, dará siempre parte anticipado al Director, informándole del paraje donde van. Durante el paseo cuidará especialmente del buen orden y modesto porte de las alumnas, no permitiendo por ningún motivo que nadie las hable, ni ellas se detengan voluntariamente; de vuelta de paseo dará parte al Director o Directora si novedad o con ella; y en los días señalados para recibir visitas de sus parientes, no las dejará ver de nadie que no la presente permiso firmado del Director<sup>57</sup>.

Curiosamente, cuando se propuso la apertura de la Escuela de Declamación, la dirección del Conservatorio no reparó en la separación del alumnado, como se infiere del primer horario aprobado en abril de 1831 -ver fig. 5-. Sin embargo, justo antes del inicio del curso en el mes de septiembre, se procedió a reorganizar la enseñanza en días alternos para imposibilitar la concurrencia de estudiantes de distinto sexo<sup>58</sup>.

Horario	Lunes y jueves	Martes, miércoles, viernes y sábados
8-9h	Esgrima	Literatura castellana
9-10h	Baile	Literatura castellana
10-11h	Gramática castellana	Declamación
11-12h	Gramática castellana	Declamación
12-13h	Religión	Declamación

Fig. 5. Primer horario de la Escuela de Declamación Española.  
Abril de 1831. ACM, Libro 160, nº 585

56. Soria Tomás, *La formación actoral... op. cit.*, 32.

57. Por su parte, los alumnos varones estaban sometidos a la vigilancia del Rector espiritual. Ver *Reglamento interior...op. cit.*, 38-39 y 46-48.

58. ACM, Libro 160. Órdenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32, nº 815.

A los pocos años de su apertura y debido, como fue habitual en periodos posteriores, a cuestiones políticas y económicas, más que a educativas, el Conservatorio conoció una profunda reestructuración. En las enseñanzas teatrales, sobrevivieron exclusivamente las clases de Declamación y de Literatura Dramática. De otro lado, se suprimía el internado. El centro perdía así el perfil, en parte asistencial, de sus orígenes. El nuevo orden se aprobó el 29 de agosto de 1838. El Conde de Vigo, nombrado Viceprotector, en sustitución de Piermarini, gestionó las directrices que lo regirían, publicadas el 30 de septiembre. Entre ellas se prescribía que «La asistencia a las clases será con absoluta separación de sexos, presenciando las lecciones de las alumnas una señora encargada por el establecimiento de vigilar sobre el orden y circunspección que se debe observar durante ellas»<sup>59</sup>. Para la clase de Declamación, entonces a cargo de José García Luna y Carlos Latorre, se ordenó, como había ocurrido en septiembre de 1831, la alternancia de los estudiantes a lo largo de la semana: los alumnos recibirían clases los lunes, miércoles y viernes -de Declamación de 9 a 11; de Literatura, de 11 a 13-. Las mismas que recibían las alumnas los martes, jueves y sábados<sup>60</sup>.

No obstante, estas prescripciones reglamentarias, que podrían respetarse en determinadas materias –Piano o Solfeo-, resultaron inoperantes ante la especificidad de otras, como Canto y Declamación, cuyo repertorio necesitaba del ensayo conjunto de estudiantes de ambos sexos. En la práctica, pues, la norma tuvo que flexibilizarse. Así lo demuestra una de las disposiciones de régimen interno aprobadas el 16 de noviembre de 1838 y ratificadas, años más tarde, el 1 de enero de 1852: «Cuando el curso de la instrucción exija que ya en la clase de canto, ya en la de declamación concurren algún día alumnos y alumnas, el Profesor designará los que hayan de asistir y no se dará entrada en la clase sino a los designados»<sup>61</sup>.

Al periodista Juan Nombela le debemos el testimonio de la dinámica de la clase de Declamación en torno a 1850, cuando estudió en el Conservatorio. Nombela recuerda que los maestros se dividían las clases según los géneros dramáticos en los que sobresalían: García Luna, comedia y melodrama; Latorre, tragedia y drama. La metodología consistía en repetir -imitar- la forma con la que el maestro declamaba fragmentos de *Pelayo*, *Los amantes de Teruel*, *El puñal del godo*, *El trovador*, *Otelo*, caso de Latorre; *El sí de las niñas*, *El café*, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, caso de García Luna. En estas lecciones concurrían estudiantes de ambos sexos; ahora bien, con estricta separación en el aula: «las señoritas en la fila de sillas de la derecha y los mozalbetes en la de la izquierda»<sup>62</sup>.

Las soluciones que facilitaban el desarrollo de las clases se imponían a los reglamentos que marcaban, por criterios morales, la estricta división de los estudiantes. En consecuencia, para resolver los perjuicios que la reorganización de 1874 restablecía con respecto a la separación entre alumnos y alumnas, el Conservatorio nombró en octubre de 1875, tras el

59. ACM, Libro 174. Actas del claustro. Años 1836-1868, ff. 7-8 y *Gaceta de Madrid* (30.09.1838), 2.

60. ACM, Libro 174...*op. cit.*, f. 10.

61. ACM, Leg. 8-29.

62. Nombela, *Impresiones y recuerdos...* *op. cit.*, 98-100. El testimonio confirmaría que, a pesar de la institucionalización, la herencia en el hacer actoral seguía condicionando a los futuros profesionales.

fallecimiento de Arjona, a un profesor que compartiera escuela interpretativa con Matilde Díez: su cuñado, Florencio Romea.

Este nombramiento fue harto complejo en comparación con el de la primera catedrática. Si el Gobierno seleccionó, para este caso, entre lo bueno y lo mejor; los dictámenes de las dos instituciones que debían pronunciarse, Real Academia Española y Consejo de Instrucción Pública, revelaban una carencia de actores suficientemente brillantes, a la vez que disponibles, para desempeñar la cátedra. La primera proponía a Florencio Romea «teniendo en cuenta su larga práctica y antecedentes artísticos». La segunda, dejaba claro que este sistema de elección resultaba irregular, frente al de la oposición. Si lo había aceptado con las maestras fue porque «facilitó la elección la notoriedad del mérito de las actrices en quien podía recaer». No obstante, a su juicio, «ahora ni se ofrece la misma inconveniencia para los actos públicos de la oposición, ni abundan los actores de un mérito relevante y que puedan merecer con justicia el nombre de maestro». José Valero era el único actor al que reconocía méritos suficientes, pero no residía en Madrid, de modo que, a falta de oposiciones, el Consejo propuso a este último. La sección de Bellas Artes y enseñanzas especiales de la Dirección general de Instrucción Pública estudió los informes y declaró hallarse perpleja ante la disparidad de criterios. Valoró la ausencia de José Valero como problemática -llevaba varios años de gira por América- y, finalmente, se decantó por Florencio Romea<sup>63</sup>. Basó su decisión en los siguientes argumentos: en primer lugar, su aprendizaje en el Conservatorio -había sido alumno de la primera promoción y premiado en los concursos finales-; en segundo, por su anterior nombramiento como profesor supernumerario en 1865 -que, en verdad, no llegó a desempeñar-; en tercero, su parentesco con Julián Romea, al que define como: «inolvidable creador de la moderna escuela nacional»<sup>64</sup>. De otra parte, resolvían el escollo de la separación de los estudiantes, pues estos terminarían aprendiendo en una escuela interpretativa que tanto Matilde Díez como Florencio Romea conocían. Primó la oportunidad de consolidar la herencia escénica de Julián Romea en el Conservatorio:

las condiciones en que hoy se halla establecida en la Escuela Nacional la enseñanza de la declamación dividida en dos clases por razón de los distintos sexos de los alumnos matriculados pero que [...] deben constituir una sola en los ejercicios prácticos por la misma naturaleza del arte escénico, exigen que exista una completa uniformidad entre el profesor que tenga a su cargo la enseñanza de los alumnos y la que con tan justos títulos dirige hoy la de las alumnas; y que en nadie como el Sr. Romea puédesse actualmente concurrir esta circunstancia especial<sup>65</sup>.

---

63. F. Romea había realizado una dilatada carrera, aunque no brillante, en papeles secundarios, entre 1834-1835 y 1870-1871, tanto en la compañía de su hermano como en la de Manuel Catalina. Ver Soria Tomás, *La formación actoral... op. cit.*, 169-172.

64. AGA, 31/15076.

65. AGA, 31/15076.

## El magisterio de Matilde Díez y Teodora Lamadrid

En el período que abarca la docencia de Díez y Lamadrid, tal y como recogen tanto la documentación estudiada como distintas disposiciones reglamentarias, la enseñanza de la Declamación podía cursarse en un máximo de seis años. El curso se extendía desde el 1 de octubre hasta el 31 de mayo. Había dos horas diarias de clase. Durante el mes de septiembre se abría el plazo de matrícula. La edad mínima de admisión de los aspirantes varió según los años; si bien la máxima se fijó, hasta 1894, en los veinte. Debían someterse a una prueba de ingreso para demostrar que sabían leer, escribir y contar -estudios de la primera enseñanza-<sup>66</sup>.

Cada año se presentaban a un examen que suponía acceder a un curso superior, optar a concurso, la conclusión de los estudios o, en su caso, ser dado de baja. La convocatoria ordinaria de estos exámenes se realizaba en junio y la extraordinaria en septiembre, coincidiendo con los de nuevo ingreso. Los concursos se verificaban tras los exámenes ordinarios y tenían como finalidad el estímulo del estudiante, a través de la concesión de determinados premios, además de certificar la conclusión de la carrera con la entrega del diploma de profesor de la enseñanza correspondiente. Por otro lado, y para la verificación del óptimo funcionamiento de las clases, cada disciplina programaba mensualmente ejercicios que, en ocasiones, tenían carácter de función pública. Estos ejercicios se resolvían a través de recitales poéticos o con la escenificación de escenas de obras del repertorio español clásico o moderno. Por ejemplo, recitales basados en composiciones de Espronceda, Campoamor, Bretón de los Herreros; escenas de comedias de este último: *Marcela o ¿a cuál de las tres?*, *Un cuarto de hora* o *La esclava de su galán*, de Lope de Vega.

---

66. Aunque en el reglamento vigente de 2 de julio de 1871 no se especificaban, en el proyecto de reglamento de 1 de agosto de 1875 se proponían las siguientes franjas para Declamación: de doce a dieciocho años para las alumnas y de catorce a veinte para los alumnos. El anuncio de la *Gaceta* dirigido a los nuevos aspirantes publicado en 1875 solo señala la edad máxima de catorce para Solfeo y de veinte para el resto de las enseñanzas. La indicación se repite en años posteriores. En 1883 aparece como edad mínima los ocho años y se mantienen las mismas máximas. Ver *Gaceta de Madrid* (02.08.1875), 310; (01.08.1876), 294; (15.08.1877), 473; (03.08.1878), 323; (01.08.1879), 378; (04.08.1880), 360; (11.08.1883), 361; (01.08.1884), 358; (25.07.1885), 256; (10.08.1886), 440; (02.08.1887), 323; (12.08.1888), 452; (14.08.1889), 528; (06.08.1890), 405; (07.08.1891), 484; (20.08.1892), 706; (06.08.1893), 456. El anuncio de 1894 (01.09.1894), 802, señala que: «El mínimo de la edad para solicitar el ingreso en la Escuela, será de *ocho años*, y el máximo el de *doce* para el Solfeo [...], y el de *dieciocho* para las demás asignaturas. Estarán exceptuados de esta regla los alumnos que se dediquen a las enseñanzas de Canto y Declamación». Ver, además, *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación... op. cit.*, 83-91, ACM, Leg. 22-28 y Libro nº 5. Actas exámenes generale.1880-1883; en especial las correspondientes a la clase de Matilde Díez de 1880.



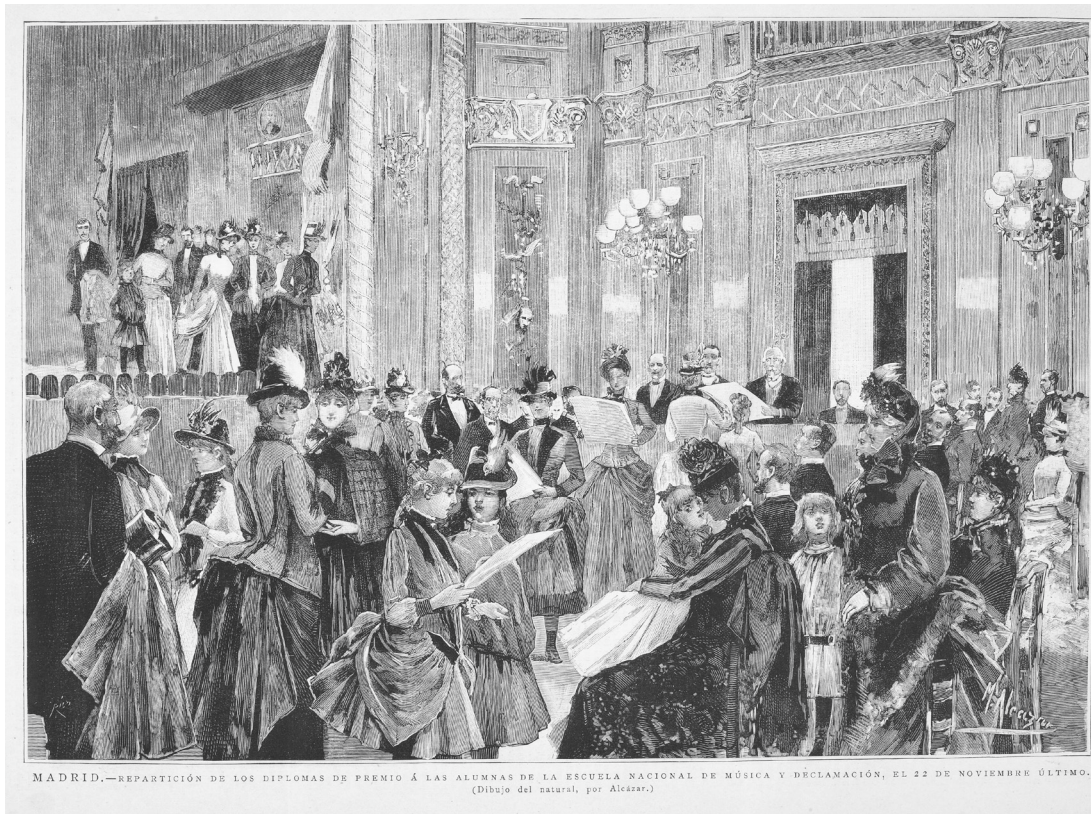


Fig. 6. Repartición de los diplomas a premio a las alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación (Teatro Real). Litografía de Alcázar, *La Ilustración española y americana*, XLV 1887, 9. ©ACM/Sergio Parra. Fotógrafo

Matilde Díez se resistió a que sus primeras alumnas, que apenas habían recibido un par de meses de clases, se presentaran con precipitación delante del público. Así lo protesta en una nota enviada al director el 25 de febrero de 1875:

[...] ¿qué figura pueden hacer unas jóvenes, mujeres casi todas, presentándose a leer solamente, aunque lo hagan bien, correctamente, con sentido y buena expresión? Cuyas cualidades son las que debieron poseer a su ingreso en mi Cátedra de Declamación, que por falta de ellas, se ha convertido este primer año en enseñanza de primeras letras. No es posible que esos ejercicios, reporten ni para ellas ni para mí, beneficio alguno y por el contrario lo encuentro hasta un poco humillante, comparándolo con los ejercicios siempre brillantes de la música por sencillos que sean [...]<sup>67</sup>

67. ACM, Leg. 22-23.

La realidad se imponía a la norma que obligaba al manejo de las primeras letras para matricularse en el centro, pues este testimonio cuestiona la calidad de la formación previa recibida. Esta carencia, junto al elevado número de discípulas<sup>68</sup>, obligó al nombramiento de profesoras auxiliares que se encargaron del primer curso de los estudios femeninos. Ejercieron como profesoras de primero año las actrices Concepción Sampelayo y Clotilde Lombía<sup>69</sup>. Así se reforzaba el manejo en la lectura a través del *Manual* de Julián Romea y de una selección de composiciones poéticas y escenas teatrales sencillas. En las actas de los exámenes del primer año es frecuente encontrar apreciaciones relativas al avance en estas cuestiones. Sampelayo, son solo algunos ejemplos, anota en las correspondientes a 1885: «Mucha disposición y voz buena», «Lee bien, buena pronunciación»; en las de 1887: «Mala pronunciación», «Lee bien»; ese mismo año Lombía apunta: «Solo puede examinarse de la primera parte del *Manual*», «En lectura atrasada»<sup>70</sup>.

A Matilde Díez le debemos, además, la redacción del primer programa para la materia de Declamación, fechado el 1 de noviembre de 1874<sup>71</sup>. En él detalla los conocimientos que debían transmitirse a los estudiantes, así como la metodología a seguir en las clases. El programa se estructuraba a partir del *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, obra de Julián Romea, texto oficial del centro al menos desde 1858, y vigente también durante toda la docencia de Teodora Lamadrid<sup>72</sup>.

El programa, que recogía la enseñanza teórica, se divide, fiel al *Manual*, en tres partes. Las dos primeras no dejan de ser unas breves lecciones de métrica, de un lado, y de otro, una básica aproximación a la historia del teatro -con algunas imprecisiones y grandes lagunas u olvidos-. Más interesante resulta la tercera «Dotes, instrucciones y demás circunstancias del actor», por cuanto presenta aquellos aspectos que se consideraban valiosos en un futuro profesional. Estas dotes se desgranán en nueve lecciones en las que se desprenden las cualidades innatas y aquellas que se podrían perfeccionar: el trabajo vocal, junto a una preocupación por el concepto de personaje y la expresión de los afectos o sentimientos; apartado en el que el referente escogido como ejemplo es el actor francés Talma, maestro de Isidoro Máiquez<sup>73</sup>.

En la advertencia que introduce el programa, la maestra se refiere en varias ocasiones a sus discípulas y señala, ante la situación que hemos visto, que el objetivo práctico inicial es conseguir que lean de forma correcta y expresiva:

68. Por ejemplo, el curso de 1880-1881 contaba con sesenta y tres discípulas y veintinueve varones; el de 1881-1882, con sesenta y ocho frente a treinta y dos; el siguiente, con setenta y seis ante veintinueve. Ver *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación... op. cit.*, 283-285.

69. En ACM se conservan los expedientes personales de ambas maestras.

70. ACM, Libro nº 6. Actas exámenes generales. 1884-1887.

71. *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación, en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, 1876, 281-287. Se conserva copia manuscrita de secretaria, donde aparece el nombre de la profesora y esta fecha, en ACM, Doc. Bca 1/3.

72. ACM, Leg. 29-63.

73. J. Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid; Los héroes en el teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, 2009, 153-171.

Siendo esencialísimo que antes de pasar a la interpretación de obras dramáticas lean las alumnas correctísimamente; y por otra parte, la lectura en alta voz es el único medio para que las discípulas corrijan los defectos que en la pronunciación y dicción puedan tener y dar el valor prosódico y ortográfico a las palabras y oraciones, ocuparé gran parte del tiempo en conseguir la perfección de este ejercicio, tan esencial como descuidado entre la generalidad de los actores<sup>74</sup>.

Así, aclara que las clases se van a centrar, desde la práctica, en la voz; que tanto había alabado Zorrilla en la actriz –lectura en voz alta, correcta dicción-. Esta práctica aparece dividida en cuatro secciones, según el repertorio de títulos o autores, sin que se adscriba a ningún año concreto su ejercicio.

El primer grupo lo conforma la lectura de *Orígenes de la Poesía castellana*, de Manuel José Quintana. El segundo, la de obras en prosa y verso del teatro contemporáneo a partir de Moratín. El tercero, la lectura de teatro clásico, análisis de algunos dramas y comedias. Finalmente, el cuarto, el estudio y práctica de las obras dramáticas. Para este nivel, señala que los ejercicios de Declamación se harían conjuntamente con la clase de los alumnos, bajo la supervisión de los dos profesores<sup>75</sup>. Se confirma así la participación en determinadas lecciones de estudiantes de ambos sexos que, como hemos comentado, seguía oficialmente prohibida<sup>76</sup>.

No debía resultar sencillo organizar estas sesiones para practicar, ensayar o participar en exámenes finales y ejercicios a concurso. De nuevo, Matilde Díez nos ofrece un testimonio al respecto. Se trata de la preparación del ejercicio lírico-dramático mensual programado para el domingo 29 de abril de 1877. Ante la dificultad para organizar la participación de sus alumnas, propone que interpreten también los papeles masculinos del primer acto de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros:

[...] se me ha ocurrido si podrían hacer ellas solas el 1er acto de la Marcela, anunciando y explicando al público, que siendo un ejercicio de lo que allí se trata, bien pueden aquilatarse el talento y la disposición de una discípula lo mismo haciendo un personaje de su sexo, que interpretando el del otro.

Si esto fuese posible se conseguiría que muchas señoritas luciesen sus condiciones pues haciendo esto mismo acompañadas de los hombres como casi todas las comedias apenas hay más de dos o tres todo lo más señoras, resulta que teniendo tanta discípula se pueden presentar muy pocas.

No rehúyo yo, el que se reúnan los alumnos de ambos sexos, al contrario, lo creo indispensable, y tanto en los exámenes de fin de curso, como el año próximo procuraremos que esto sea muy a menudo, pero ahora todavía no es fácil.

74. *Memoria presentada por la Escuela de Música... op. cit.*, 282.

75. *Memoria presentada por la Escuela de Música... op. cit.*, 282.

76. *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación... op. cit.*, 89. Ver también el artº. 47 del proyecto de reglamento de 1 de agosto de 1875 en ACM, Leg. 22-28.

Espero su parecer para someterme gustosísima a él; pues tal vez yo a fuerza de ver y oír a mis discípulas hacer continuamente los mismos papeles de mujer que de hombre, no tenga el criterio bastante claro para decidir en este asunto. Lo que sí puedo asegurar es que hacen muy bien la Marcela.

Si esta cosa se pudiera realizar, se podrían tomar todas las precauciones posibles para hacer comprender a los asistentes al ejercicio, cómo y porqué se hace<sup>77</sup>.

El programa que conservamos del ejercicio demuestra que, en esta ocasión, no fueron atendidas sus sugerencias. La dirección del centro debió considerar moralmente más reprochable el que las discípulas interpretaran, en público, papeles masculinos. Las precauciones a las que hace referencia la maestra se adelantan a un posible rechazo. Se representó la obra, pero con la participación de los alumnos del profesor Romea. En cualquier caso, si la propuesta de la profesora pudo resultar escandalosa podría sustentarse en una larga tradición escénica -la de la mujer vestida de hombre- a la que ya nos hemos referido<sup>78</sup>.

Junto a la relación de los textos que ensayaban los discípulos de uno y otro sexo -selección poética, comedias de la escuela de Moratín y Bretón de los Herreros, repertorio clásico-, en las actas de los exámenes anuales se anotaron las disposiciones y cualidades más significativas. En principio, estaban destinadas a valorar la parte mecánica, todo lo relativo a la técnica vocal, la inteligencia, la parte intelectual y la expresiva. Estas apreciaciones suelen ser muy breves, como las indicadas para las clases de las profesoras auxiliares de primer curso. Las más clarificadoras hacen referencia a la correcta dicción. Nos encontramos, en las actas de 1876, valoraciones como las siguientes: «Expresiva afectación en el decir»; «Mala y equivocada pronunciación de las consolantes “s” y “c”», «Confusión y precipitación en la emisión de las palabras», «Algo defectuosa la pronunciación», «Acento andaluz», «Voz áspera, y falta de modulación»; en las de 1877, por ejemplo: «Tiene condiciones, buena voz y puede adelantar». Similares comentarios se registran para la clase de Florencio Romea en las actas de 1876<sup>79</sup>. Son solo algunos ejemplos, pero sirven para ilustrar la preferencia sobre aspectos vocales y, por tanto, el estilo declamatorio de estos estudios. Son significativas, por escasas, las alusiones a otras capacidades, como las gestuales. De hecho,

77. ACM, Leg. 23-16.

78. El recurso, desde el punto de vista escénico, ha sido estudiado por, entre otros, C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1976. En 1899 Sarah Bernhardt programó en Madrid *Hamlet*, en el que interpretaba al príncipe danés. Sobre este espectáculo y una propuesta de catalogación del recurso en el teatro contemporáneo ver G. Soria Tomás, “¿Quién hace de qué? Juego identitario en el teatro contemporáneo”, en I. Marcillas y B. Sansano, *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*, Valencia, 2019, 473-507. Con respecto a los prejuicios de la época en torno al «travestismo» ver Anderson y Zinsser, *Historia de las mujeres... op. cit.*, 171-173. Podríamos advertir en la propuesta de Matilde Díez bien su pragmatismo, o quizás su astucia, sabedora de que la sugerencia resultaría en una negativa y en la aceptación de trabajar junto con los alumnos para determinados ejercicios.

79. ACM, Libro nº 3. Actas exámenes generales. Años 1871-1876.

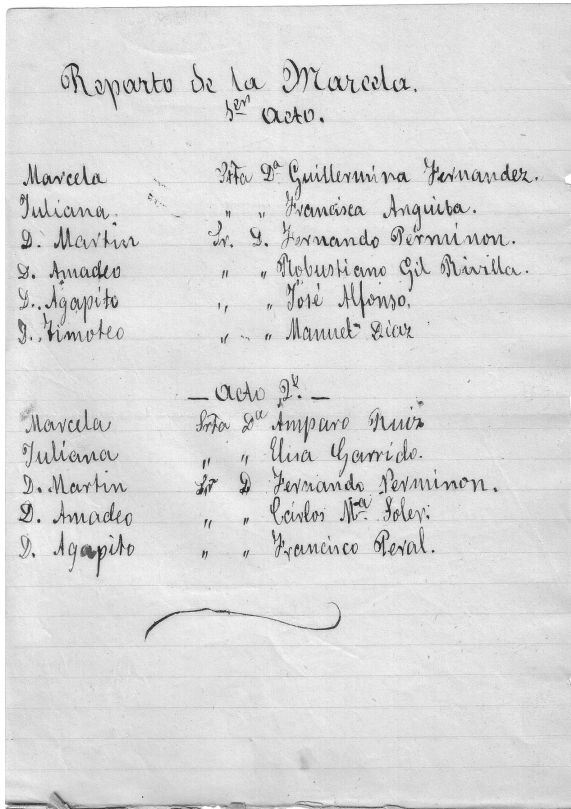


Fig. 7. Reparto de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón. 1877. ACM, Leg. 23-16. ©ACM

Julián Romea señalaba en su *Manual* que el primer dominio de la parte mecánica del actor era: «hablar correcta y limpiamente su idioma»<sup>80</sup>. No debe extrañar, por tanto, la importancia del manejo de la voz y la perfecta dicción en una línea de interpretación que apelaba a la naturalidad y a la verdad como modelos. Así los acentos regionales, como el andaluz, se justificaban si el personaje tenía ese origen<sup>81</sup>.

Las anotaciones de las clases de la profesora Teodora Lamadrid, para las alumnas entre segundo y sexto año, durante su magisterio son escasas y se limitan a señalar, como en las de su colega Antonio Vico, la disposición más o menos adecuada para proseguir con los estudios<sup>82</sup>. Quizás la más extensa se refiera a la alumna Manuela Moreno, candidata a la pensión de declamación de 1500 pesetas anuales que se convocó en 1884: «Las disposiciones

80. Romea, *Manual de declamación...op. cit.*, 155.

81. Romea, *Manual de declamación...op. cit.*, 156. Consúltese también J. Rubio, “El realismo escénico a través de los tratados de declamación de la época”, en Y. Lissorgues (Ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1988, 257-286.

82. ACM, Libro nº 6..., *op. cit.*

naturales y la inteligencia que manifiesta la joven Manuela Moreno, y el deseo y la necesidad que tiene de seguir la carrera del teatro, la hacen apta para el estudio de la declamación. Este juicio ha formado la Profesora que suscribe de la interesada»<sup>83</sup>.

Si el *Manual de declamación*, texto teórico de referencia, se mantuvo durante los años de sus lecciones, el repertorio de las clases de Lamadrid, sin abandonar la comedia moratiniana o de Bretón de los Herreros, se abrió a una nueva nómina de dramaturgos que apenas había estado presente en el centro: J. E. Hartzenbusch, Manuel Tamayo, Adelardo López de Ayala, o Echegaray<sup>84</sup>. Sus alumnas contaron también con la colaboración de sus compañeros masculinos, bajo las oportunas precauciones, tal y como reza la siguiente disposición interna aprobada el 17 de abril de 1883, al poco tiempo de iniciar su cátedra:

Habiendo dispuesto el Excmo. Sr. Director de esta Escuela que las Srtas. alumnas de la enseñanza de Declamación asistan con su Profesora D<sup>a</sup> Teodora Lamadrid prevengo a V. como Inspectora que no permita la entrada de ninguna alumna a la clase de alumnos de la misma enseñanza, y únicamente podrán reunirse cuando lo exija el ensayo de alguna obra, previo acuerdo y disposición de los Sres. Profesores<sup>85</sup>.

*Ejercicios de oposición a premios por los alumnos de la clase de Declamación dirigida por D<sup>a</sup> Teodora Lamadrid y D. Antonio Vico.*

Titulos de las Obras.	Autores.	Actos.	Alumnos que concurren.	Premios a que aspiran	Año que estudian	Profesores.	Alumnos que ayudan.
<i>El Pilluelo de París...</i>	Traducida del francés por Don Juan Lombia.	1º	María Bajatierra. Carmen G <sup>a</sup> Segura.	1º	6º	D <sup>a</sup> Teodora Lamadrid.	Matilde Moreno. Guillermo F. Arcila. Adolfo Hernández. Pilar Cárcamo. María Meis.
<i>Oros, Copas, Espadas y Bastos</i>	D. Luis Mariano de Larra	2º	Guillermo F. Arcila. José Monreal.	2º	4º	D. Antonio Vico.	Aurelia Camarero. Adolfo Hernández. Antito del Cerro.
<i>Las tres de la tarde...</i>	D. M. Echegaray	Diálogo.	Matilde Moreno.	2º	5º	D <sup>a</sup> Teodora Lamadrid.	Concepción Bermejo.
<i>Pobre porfiado.....</i>	D. E. Blasco.	Único	Pilar Cárcamo.	1º	6º	..... Id. ....	Adolfo Hernández. Eduardo Ramos.

*Madrid 27 Junio 1892.*

Fig. 8. Ejercicios de oposiciones a premios de Declamación. Junio 1892. ACM, Leg. 30-33. ©ACM

83. ACM, Leg. 26-86.

84. ACM, Leg. 26-30.

85. ACM, Leg. 26-10.

En general, ambas profesoras cumplieron con sus obligaciones docentes con mayor diligencia que el catedrático encargado de los alumnos, a pesar de tener que compaginarlas con determinados compromisos profesionales. Las ausencias de las maestras no fueron prolongadas, si se comparan, por ejemplo, con las licencias de varios años continuados que consiguió el actor Antonio Vico -incorporado a la cátedra el 1 de marzo de 1883- para atender a distintas giras teatrales, y que se recogen en los expedientes conservados de los maestros<sup>86</sup>.

El celo de Matilde Díez por cumplir adecuadamente con sus clases -quizás en un exceso maternal, que pudiera responde con el modelo femenino al que nos hemos estado refiriendo- se refleja en las cartas remitidas, en abril de 1880, a Emilio Arrieta, entonces director. Abandonada ya la escena, la dificultad de asistir al Conservatorio le lleva a proponer que las alumnas preparen los exámenes y concursos en su casa:

[...] no sé si sabrá V. que estoy enferma desde el día 18 de diciembre, sin que gracias a Dios mi enfermedad haya sido nunca de gravedad, pero sí de grandes sufrimientos, pues he tenido que estar en cama treinta días seguidos. Por consecuencia la clase ha estado a cargo de nuestra buena y pobre Sampelayo, que ha hecho lo que ha podido.

Yo he sufrido doblemente, por mi mal, y por la falta que hacía en clase.

Ya mejorada aunque sumamente débil, mi primer pensamiento, aun contra la voluntad del médico, es volver a ocuparme de mis discípulas para organizar los exámenes y los concursos; pero me es absolutamente imposible subir escaleras, pues la de mi casa, la única vez que he salido, la bajo agarrada de dos personas, por lo cual, quisiera que V. me autorizase para tener las clases en casa, quedando el salón del Conservatorio, libre, excepción de los lunes, en que la Sra. Sampelayo tendrá la clase de primer año de que está encargada [...]<sup>87</sup>

Matilde Díez falleció el 16 de enero de 1883. Al año siguiente, el Conservatorio organizó una función lírico-dramática para recaudar fondos y construir un mausoleo a la memoria de Julián Romea y de la actriz. La función se programó el 21 de marzo de 1884 y en ella se representó *La boda de nieve*, de Tamayo y varios monólogos de Echegaray y Cavestany. Se recitaron, además, composiciones poéticas de Romea y Ricardo de la Vega. Participó en la función, entre otros, la nueva catedrática de Declamación: Teodora Lamadrid<sup>88</sup>. Balmaseda idealiza, en el artículo que le dedica a esta última, su impronta en el Conservatorio. Retirada de la escena, la actriz se recluye en casa y en sus clases, perpetuando el aura de integridad que le exigían sus pasados logros artísticos<sup>89</sup>.

86. AGA, 31/14750, 31/14859 y 31/15159.

87. ACM, Leg. 24-48.

88. *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación...* op. cit.,167.

89. J. G. Balmaseda, "La grandes actrices. Teodora Lamadrid", *Heraldo de Madrid* (04.05.1896), 3.

## Conclusiones

Tal y como hemos estudiado en las páginas anteriores, a partir de 1874 las mujeres, grandes damas de la escena, acceden a la cátedra de Declamación de la Escuela Nacional de Música. Aunque formalmente parece tratarse de una decisión de carácter moral, que busca garantizar la separación de los estudiantes según su sexo, en la práctica, estas enseñanzas, como otras disciplinas artísticas, obligaron a flexibilizar la normativa. Los estudios de Declamación, por otra parte, se encuentran entre las escasas posibilidades de formación destinada al ejercicio de una profesión, más allá de la elemental, que podía cursar la mujer en el XIX. La institucionalización de esta enseñanza contribuyó a una mayor respetabilidad social negada tradicionalmente a las actrices por ejercer una profesión pública en la que el cuerpo está sobreexpuesto.

El Gobierno seleccionó para las primeras cátedras de Declamación femeninas a dos prestigiosas actrices, que proyectaron sobre la escena y cuidaron en otros ámbitos públicos una imagen que respondía al patrón femenino moralmente aceptado, aunque no necesariamente este se correspondiera con su realidad privada.

Con respecto al magisterio que ejercieron, hemos observado una constante en la relación de piezas teatrales que siguen: la comedia urbana, y la fidelidad por la línea interpretativa del realismo escénico que madura con Julián Romea. Las cualidades valoradas en sus discípulas, focalizadas en su mayoría en la perfección vocal, responden tanto a los aspectos teatrales que gustaban en la época, señalados por las críticas teatrales, como a su adecuación con el principio de realidad que prescribía el *Manual de declamación* empleado en las clases.

Por último, a tenor del mayor número de alumnas que demandaban sus lecciones, como de los registros de solicitud de licencias que se conservan en los distintos expedientes de los actores que desempeñaron las cátedras, podríamos afirmar que las maestras cumplieron con mayor rigor y compromiso que sus colegas varones con las clases en el Conservatorio.