



Pilar Serrano Betored
Sara Torres-Vega
Rosa María Díaz Mayo
María Cabrera Fructuoso

Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo xx

Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo XX

Esta publicación se ha financiado con el ERC Spain On Stage, Hacedoras del CSIC y la Fundación Don Juan de Borbón.



Hacedoras de cultura: conexiones e intercambios artísticos transatlánticos en el siglo XX (PID2022-142633OA-I00) financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por «FEDER Una manera de hacer Europa»



Proyecto «Spain On Stage. Dance and the Imagination of National Identity» (financiado por el Consejo Europeo de Investigación, Consolidator Grant, ERC-2023-COG: 101125179).



Las opiniones expresadas pertenecen solamente a los autores y no reflejan necesariamente las de la Unión o el Consejo Europeo de Investigación. Ni la Unión Europea ni la autoridad financiadora pueden considerarse responsables de ello.

Pilar Serrano Betored
Sara Torres-Vega
Rosa María Díaz Mayo
María Cabrera Fructuoso

Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo XX

Colección Horizontes-Universidad

Título: *Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo XX*

Primera edición: noviembre de 2025

© Pilar Serrano Betored, Sara Torres-Vega, Rosa María Díaz Mayo,
María Cabrera Fructuoso

© De esta edición:
Ediciones OCTAEDRO, S.L.
C/ Bailén, 5 – 08010 Barcelona
Tel.: 93 246 40 02
octaedro@octaedro.com
www.octaedro.com

Esta publicación está sujeta a la Licencia Internacional Pública de Atribución/
Reconocimiento-NoComercial 4.0 de Creative Commons. Puede consultar las
condiciones de esta licencia si accede a: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

ISBN: 978-84-1079-143-5

Maquetación: Fotocomposición gama, sl
Diseño y producción: Octaedro Editorial

Publicación en acceso abierto - *Open access*

Sumario

Introducción	9
PILAR SERRANO BETORED	
1. América Martínez: rupturas de género de la primera mujer catedrática de guitarra	13
PILAR SERRANO BETORED	
2. Augusta Savage: escultura salvaje para montar un pollo . .	51
SARA TORRES-VEGA	
3. Coronada Herrera: una trayectoria de formación y excelencia internacional en el canto y la enseñanza.	85
ROSA MARÍA DÍAZ MAYO	
4. El magisterio de Laura de Santelmo: pionera catedrática de Bailes Folklóricos Españoles.	127
MARÍA CABRERA FRUCTUOSO	
Conclusiones.	163

Introducción

PILAR SERRANO BETORED

La idea matriz de *Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo XX* surge del encuentro de cuatro investigadoras de una misma generación con una inquietud compartida: dinamitar el relato por el que la historia del arte, la música y la danza ha infravalorado el ejercicio de la docencia en disciplinas artísticas por parte de mujeres creadoras del siglo XX.

Con la intención de replantear este relato desde el punto de vista de los estudios de género y con una perspectiva interdisciplinar (música, danza y artes plásticas) y transatlántica (artistas de la escena española y americana interconectadas biográficamente por las dos orillas del atlántico), las autoras de este libro decidimos mirar íntimamente a nuestras disciplinas y trayectorias vitales, para desarrollar cuatro investigaciones inéditas que rescatasen la actividad pedagógica y artística de mujeres relevantes de nuestras áreas de conocimiento a lo largo del siglo XX. Con esta mirada a nuestras antecesoras, tratamos de reflexionar sobre nuestras propias prácticas docentes y nuestro posicionamiento como mujeres en estas disciplinas.

En el caso de Sara Torres-Vega, doctora en Bellas Artes y artista plástica, su extensa relación profesional con el departamento de educación artística del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, la llevó a interesarse por la escultora y profesora Augusta Savage (1892-1962), una de las principales representantes

del Renacimiento de Harlem, movimiento desarrollado en la década de los años treinta en Nueva York. Las violencias vividas como mujer artista afroestadounidense en las décadas centrales del siglo xx y las tensiones entre su práctica artística y docente en ese contexto son el objeto de análisis de este capítulo.

Por su parte, Rosa María Díaz Mayo, doctora en Musicología y titulada en canto, decide rescatar del olvido la trayectoria pedagógica y lírica de la soprano extremeña María Coronada Herrera (1945-), una de las figuras más silenciadas de la historia musical española. Con una trayectoria meteórica como cantante de ópera internacional y un vasto legado pedagógico en la docencia del canto lírico, su vida supone un ejemplo de la emancipación de la mujer española durante la segunda mitad del siglo xx. La propia Díaz Mayo, extremeña y formada en canto lírico durante años, reflexiona sobre la envergadura de sus aportaciones compartiendo el mismo origen regional y musical que su artista analizada.

Desde el territorio de la danza, María Cabrera Fructuoso, doctora en Humanidades y bailarina profesional en activo, decide abordar la trayectoria de Laura de San Telmo (1896-1977), primera catedrática de danza española del Conservatorio Superior de Música de Madrid, puesto desarrollado en el periodo 1939-1952. Bailaora de flamenco, bailarina, coreógrafa y profesora, fue una de las figuras más relevantes de la danza escénica española durante el siglo xx. Los equilibrios entre la ideología impuesta por la dictadura y su desarrollo profesional como mujer en un puesto pedagógico de gran relevancia la convierten en uno de los personajes más interesantes (y olvidados) de la danza española del siglo pasado.

Por último, yo misma decidí volcar mi trabajo como doctora en musicología y titulada en guitarra clásica en una investigación que reivindicara a una mujer clave en la historia de la guitarra española del siglo xx: América Martínez Serrano (1922-2010). Primera mujer en obtener una cátedra de Guitarra en España por oposición en 1949 en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla ejerció una labor pedagógica y divulgadora de la guitarra clásica española durante cuarenta y tres años ininterrumpidos de

actividad docente. Así mismo, analizamos sus hitos como concertista de guitarra en Colombia entre los años 1951-1952, y las problemáticas vividas como mujer pionera en un ámbito profesional y musical históricamente masculinizado durante las décadas centrales del franquismo español.

La decisión de aunar cuatro disciplinas artísticas diferentes (escultura, danza, canto y guitarra) y trayectorias vitales vinculadas a diferentes países (España, Estados Unidos, Colombia y Argentina), nos ha permitido analizar las cuestiones de género vividas por estas artistas de una manera transversal y transatlántica, identificando problemáticas compartidas por todas ellas: racismo, machismo, mandatos del patriarcado y falta de derechos de igualdad vivido por mujeres que trataron de desarrollar una actividad artística y pedagógica relevante a lo largo del siglo XX.

Confiamos en que esta investigación suponga, al menos, un primer gesto para la reescritura de ese relato que hasta ahora las ha infravalorado.

América Martínez: rupturas de género de la primera mujer catedrática de guitarra

PILAR SERRANO BETORED
Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

Si ha habido una reflexión recurrente en las investigaciones más recientes entorno a la música y los estudios de género ha sido la idea de tratar de invertir la jerarquía de poder de los elementos con los que escribimos nuestras historias del arte o, dicho en otras palabras, poner en duda que una historia de la música se sustente exclusivamente en las obras y los autores de estas como únicos elementos legitimadores de esa narración. En el caso de la música española del siglo XX, esa jerarquía es más que evidente: la narración académica que se ha hecho está trufada de títulos y autores, relegando en importancia implícitamente al resto de actores y oficios de esa misma escena musical: intérpretes, pedagogos, lutiers, gestores culturales, medios de comunicación. También en la historia de la guitarra española del siglo XX, esta tendencia se confirma: la insistencia sobre los principales compositores españoles que compusieron obras clave para la consolidación del instrumento en la música académica ha dejado a la sombra la determinante labor de otros personajes cuyos oficios no pasaban por la composición, más especialmente cuando estos oficios musicales fueron ejercidos por mujeres.

Por todo ello, el objeto de estudio de este capítulo es la guitarrista española América Martínez Serrano (1922-2010) y su actividad pedagógica en la guitarra del siglo xx. Discípula de Regino Sainz de la Maza, Daniel Fortea y Andrés Segovia, fue la primera mujer en obtener una cátedra de Guitarra en España por oposición en 1949 en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, donde ejerció una labor pedagógica y divulgadora de la guitarra clásica española durante cuarenta y tres años ininterrumpidos de actividad, formando a muchos de los concertistas de guitarra españoles más internacionales de la actualidad: José María Gallardo, Víctor Yagüe, Antonio Calero, Maribel Álvarez, Josefina Calero, Serafín Arriaza o María Esther Guzmán son una buena muestra de la trascendencia de su aportación a la guitarra española del siglo xx.

La investigación que desarrollamos a continuación se ha basado en las fuentes primarias conservadas y cedidas por la familia de la guitarrista para este trabajo, que incluyen correspondencia privada, programas de concierto, folletos, fotografías y prensa histórica. Así mismo, basamos la reconstrucción de su trayectoria en dos entrevistas en profundidad realizadas a dos discípulos directos de la guitarrista: el profesor y guitarrista Julio Jimeno, que estudió con ella entre 1985 y 1987, y la concertista María Esther Guzmán, quien estudió con la guitarrista toda su carrera formativa, desde los ocho hasta los diecisiete años, manteniendo con ella un estrecho vínculo el resto de su vida.

El estado de la cuestión sobre esta guitarrista es sorprendentemente reducido, a pesar de que, como veremos a continuación, su labor en la configuración de la guitarra española del siglo xx fue fundamental. La única investigación dedicada a ella (González Jiménez, 2006) elude una cuestión fundamental: las temáticas de género implícitas en ser una mujer pionera en un contexto profesional históricamente masculinizado durante las décadas centrales del franquismo español. Con la intención de redimensionar su trayectoria desde el punto de vista de los estudios de género, debemos en primer lugar contextualizar las primeras etapas de su biografía: nacida en Madrid el 5 de noviembre de 1922, a los 8 años inicia los estudios de guitarra junto a su her-

mana España, bajo las enseñanzas de su madre Matilde Serrano. Muy poco tiempo después comenzarían a estudiar con Daniel Fortea, quien les impartiría simultáneamente clases de guitarra y de mandolina española.

Figura 1. Matilde Serrano con sus hijas, América y España Martínez. Madrid, años 30.



Nota. Fotografía cedida por la familia de América Martínez Serrano.

Ya desde los 10 años, comienza a dar recitales de guitarra en Madrid con su hermana España, en espacios como el Círculo de Bellas Artes, el Ateneo, el Teatro María Guerrero, el Coliseum o el Teatro de la Zarzuela, así como realizando grabaciones en diversas emisoras de radio del Madrid de la época.

Debemos contextualizar que en la década de los años treinta, la especialidad de guitarra todavía no existía en el conservatorio de Madrid, y la docencia que se impartía a través de los maestros más relevantes del periodo se desarrollaba en otros espacios culturales de la ciudad como el Ateneo o el Círculo de Bellas Artes. Otra particularidad de la docencia de la guitarra de esta época era la existencia de la figura del «auxiliar»: cuando el profesor habitual de instrumento debía ausentarse de la ciudad por motivos artísticos y laborales, asignaba a algún joven estu-

Figura 2. Hermanas América y España Martínez. Años 30. Madrid.



Nota. Fotografía cedida por la familia de América Martínez Serrano.

diente su docencia habitual durante su periodo de ausencia. La propia América Martínez ejerció como jovencísima auxiliar de guitarra del maestro Daniel Fortea en el Ateneo y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el periodo de 1934 a 1936, muestra de la precocidad y nivel alcanzado por la guitarrista desde muy temprana edad, ya que en ese tiempo la guitarrista tenía 12, 13 y 14 años.

Ya en 1935, se crearía por primera vez la cátedra de Guitarra en el conservatorio de Madrid, cuyo primer profesor sería el guitarrista Regino Sáinz de la Maza. En 1939, una vez finalizada la Guerra Civil española, Martínez iniciaba allí sus estudios oficiales, durante los que obtuvo las máximas calificaciones y el diploma de primera clase «Fin de Carrera», siendo becada por dos años consecutivos por el Gobierno Civil de Madrid como alumna más destacada del Real Conservatorio (1942-1943). En 1944, al finalizar sus estudios de armonía, se le concedió la beca «Carmen del Río» de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ya en 1945 se crea la primera plaza de guitarra en el Conservatorio Superior de Sevilla, puesto que asumiría en calidad de interina

Figura 3. América y España Martínez junto a Daniel Fortea y otras alumnas de guitarra.



Nota. Fotografía cedida por la familia de América Martínez Serrano.

por recomendación de su maestro Sáinz de la Maza. Tras trasladarse a vivir y trabajar a la capital andaluza, Martínez obtendría la cátedra de dicha institución en 1949, por oposición ganada por unanimidad y con el número 1, convirtiéndose así en la primera mujer catedrática de guitarra de España.

Desde su llegada a Sevilla en 1945, Martínez desarrolló una fuerte actividad musical en la ciudad, interactuando en diversos ámbitos externos al conservatorio: dirigió la Orquesta de Pulso y Púa de la Organización Nacional de Ciegos de Sevilla e impartió clases de divulgación de la guitarra en colegios de toda la provincia de Sevilla.

La guitarrista ostentó la cátedra de Guitarra de Sevilla hasta su jubilación en 1987, tras cuarenta y tres años de magisterio ininterrumpido. Desde su puesto desarrolló una de las labores pedagógicas más relevantes en el mundo de la guitarra española del siglo XX, formando a varias generaciones de guitarristas clásicos con trayectorias internacionales.

Figura 4. América Martínez dirigiendo la Orquesta de Pulso y Púa de la Organización Nacional de Ciegos de Sevilla. 1945-1950.



Nota. Fotografía cedida por la familia de América Martínez Serrano.

Didáctica y género en el aula de guitarra

Las cuestiones de género implícitas en la didáctica de la guitarra durante las décadas centrales del franquismo se evidencian de forma muy clara en la docencia desarrollada por Martínez en las aulas del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, como primera mujer que accedió a una cátedra de este instrumento. Las estrategias de respetabilidad desarrolladas por Martínez al entrar en un universo profesional absolutamente masculino y la desigualdad de trato que las niñas y adolescentes recibieron en los conservatorios respecto a los varones al ir a estudiar este instrumento musical. El testimonio de María Esther Guzmán es una buena muestra de estas cuestiones sobre su experiencia en el conservatorio sevillano durante los años setenta:

También cuidaba mucho el sentido estético en el escenario de las mujeres. Siempre nos preguntaba: «¿qué te vas a poner?». Ponte una falda muy larga, cuidado con los colores, que no sean muy

llamativos. Este tipo de comentarios sobre la indumentaria nunca se los hacía a mis compañeros, a quienes trataba con mucho más respeto y libertad que a mí. Ella, como primera mujer catedrática, supo ganarse un gran respeto dentro del conservatorio. Tenía un carácter muy muy fuerte, imponía mucho cuando la gente la veía entrar por el conservatorio. Subía por las escaleras, recta, muy enojada, muy pintada, con sus gafas enormes. Irradiaba autoridad a su paso por los pasillos. Era muy llamativo que con la fuerza que irradiaba, no se atrevía a confrontar a alumnos varones, aun cuando hacían cosas que a sus alumnas no nos consentía. Una anécdota fue muy significativa: mis compañeros hombres se negaron a tocar conmigo en las audiciones de evaluación porque decían que no consentían tocar con una niña en calcetines. Al negarse a tocar conmigo, me excluían porque si no salía con ellos yo no tenía audición, porque un alumno solo no tocaba. Doña América llamó a mi madre y le dijo que los alumnos no querían tocar conmigo. Yo me enfadé muchísimo y doña América decía: «hay que entenderlos, eres solo una niña y tocas mejor que la mayoría de ellos». Con diez años estaba tocando repertorios más complejos que todos ellos, que me llevaban un mínimo de 5 años de diferencia de edad. Si yo hubiese sido un niño, nunca hubiera sufrido esta exclusión. Me sorprendió siendo una niña, cómo doña América no fue capaz de confrontar a un grupo de chicos de quince o dieciséis años. En esa época la respetabilidad al género masculino era extrema, aun cuando la adulta y la autoridad recaía en ella. Yo no pude tocar en esa audición, me enfadé muchísimo, y unas semanas más tarde, doña América organizó otra audición para que tocara yo sola. Viví este tipo de situaciones en muchas ocasiones en concursos de guitarra y en el propio conservatorio.¹

Sobre el carácter «muy muy fuerte» subrayado por su discípula, es interesante recordar que precisamente una de las actitudes habituales en mujeres que, de forma pionera, ocuparon por primera vez puestos de responsabilidad o poder en instituciones, fue *performar* una masculinidad que las legitimara: para sostener

1. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

su autoridad, debían asumir las mismas actitudes y estrategias de sus colegas masculinos. Martínez debía así demostrar que era tan o más capaz que cualquier hombre que llegase a ocupar su posición. De lo contrario, se exponía a una devaluación segura. No es anecdótico que una de las reivindicaciones actuales de los feminismos sea el derecho a ejercer el liderazgo y/o puestos de poder con actitudes y posicionamientos que nada tengan que ver con los tradicionales asociados a la masculinidad: dureza de carácter, seriedad, fuerza. Solo así se explica que esa misma «dureza» representada por Martínez en los pasillos del conservatorio para ganar su respeto, se deshiciera con tanta rapidez ante las peticiones de unos chicos apenas adolescentes, pero al fin y al cabo varones, tratados con rango de adultos y diferenciándolos claramente en estatus de sus alumnas mujeres.

Otra interesante cuestión de género que subyace de su magisterio guitarrístico es la posición con piernas cerradas que se les exigía a las mujeres que estudiaban guitarra en estas décadas. La razón, una cuestión puramente moral: lo inaceptable de ver a una mujer con las piernas abiertas sobre el escenario. Mientras que la posición utilizada por los hombres dejaba la pierna derecha naturalmente abierta permitiendo una colocación del brazo derecho más natural y la espalda recta y relajada, las mujeres de esta época tenían que tocar escondiendo el pie derecho lo máximo posible y cerrando la rodilla izquierda, generando una posición tensa y antinatural para la colocación de brazos y espalda, levantando la guitarra exageradamente y obligando a torcer la mano derecha:

Figura 5. América Martínez tocando la guitarra en los años cincuenta.



Nota. Fotografía cedida por la familia de América Martínez Serrano.

Figura 6. Imágenes explicativas de la «posición femenina» y «posición masculina».



Nota. Imágenes extraídas de *The Christopher Parkening Guitar Method*, Vol. 1.

Como mostramos en la imagen anterior, la propia Martínez utilizó toda su vida esta posición con piernas cerradas y se la impuso a sus alumnas mujeres, llegando a convertirla en una cuestión de identidad de su escuela guitarrística. Tanto es así, que este abrir y cerrar de piernas supuso un cisma entre Martínez y su discípula Guzmán:

Ella tuvo un vínculo conmigo muy fuerte, creo que creyó en mis posibilidades de ser concertista y me exigió más que a nadie. Esta fuerte relación se truncó cuando, a los 17 años, cambié mi posición con la guitarra tras dar un curso de verano con David Russell. Ella se enfadó mucho y lo vivió como una auténtica traición a sus enseñanzas. Se sintió muy atacada, me decía «te han bastado cinco días para tirar por tierra todas mis enseñanzas». El cambio de posición que decidí hacer tras el curso de Russell consistía en dejar la posición que ella me había enseñado: piernas cerradas y mano derecha girada al estilo de Tárrega. Russell fue la primera persona que me sugirió abrir las piernas para tener una posición más natural, cómoda y saludable de estudio, así como la colocación de la mano derecha de forma natural, recta, no girada. Lo más increíble de esta historia es que yo hice este curso con Russell inducida por doña América. En mi último curso de carrera, con 17 años, doña América trajo a David Russell a Sevilla a dar un curso y un concierto a nuestro conservatorio. Paradójicamente, fue la propia doña América quien, al enterarse de que ese mismo verano Russell impartiría un curso de guitarra en Vigo, me animó a que asistiera. Este curso y los consejos de Russell fueron el detonante de mi cambio. La colocación con las piernas cerradas solo se nos exigía a las mujeres, no a los hombres. Consistía en tener la pierna de apoyo cerrada hacia adentro, con el pie en punta. Esto conllevaba una posición muy forzada, que levantaba muchísimo la guitarra y generaba una posición antinatural para el cuerpo, generando importantes dolores de espalda. Recuerdo conciertos de niña y adolescente en los que me temblaban las piernas y no era por nervios. La musculatura se me cargaba, esa colocación me causaba grandes incomodidades. Sé que otros de sus alumnos varones también cambiaron la colocación de la mano derecha tras estudiar con ella, más en la línea de la escuela de José To-

más y nunca les reprochó nada ni confrontó con ellos. En ese sentido también noté durante mis años de formación, una enorme diferencia en el trato a los alumnos varones respecto a mí. Cuando comencé a destacar y a ganar concursos desde muy pequeña, muchos estudiantes de guitarra se negaban a tocar conmigo en el conservatorio.²

En este punto hay que contextualizar que esta nueva colocación de la mano derecha era promovida tanto por José Tomás como por su discípulo David Russell, quienes impartieron cursos a José María Gallardo y María Esther Guzmán respectivamente, siendo ambos todavía alumnos de América Martínez. José Tomás, con quien al parecer América pudo tener cierto confrontamiento en una de sus visitas a Sevilla, podría no ser el referente que Martínez hubiera deseado para sus jóvenes estudiantes. El origen de este confrontamiento ha sido relatado en diferentes versiones por personas que no estuvieron presentes, pero en una conferencia impartida por Tomás el 26 de abril de 1996 en el Conservatorio Profesional de Vall d'Uixó que se ha conservado registrada en video,³ el maestro parece hablar de América Martínez sin nombrarla y narra el recuerdo de una conversación con ella, en el que discutieron a cuenta de la interpretación de la *Frescobalda* por parte de uno de los alumnos. Al parecer, Martínez defendió la versión de Andrés Segovia que estaba tocando el alumno mientras que Tomás discrepó diciendo que él tenía su propia versión de la misma obra, puesto que la suya respetaba el carácter modal original de la partitura de Frescobaldi. Sobre el carácter de América Martínez en este tipo de encuentros académicos con otros profesores y guitarristas en cursos, exámenes o concursos, Julio Jimeno recuerda: «no era muy buena diplomática. Cuando se jubiló, hubo un intento de hacerle un homenaje y no se pudo. Muchos profesores no estaban contentos con ella porque era muy muy clara en los tribunales y los concursos, y esto no caía siempre bien, tenía un gran carácter».⁴

2. *Ibidem*.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=MNnirw5as6k> Consultado el 13-2-2024

4. Entrevista a Julio Jimeno realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

No sabemos si esta confrontación de ideas dinamitó la relación entre Martínez y Tomás, pero lo cierto es que Martínez se mostró tremendamente dolida con su alumna María Esther Guzmán por el cambio de colocación y postura del cuerpo tras su curso con David Rusell, discípulo de la escuela guitarrística de José Tomás. El reproche de Martínez con su alumna por el cambio de colocación se extendió el resto de su vida, convirtiéndose en una confrontación no solucionada, aun manteniendo un vínculo fortísimo a nivel personal. Sin embargo, sabemos por el relato de Julio Jimeno que América Martínez debió de terminar por aceptar y reconocer los beneficios de la nueva colocación de la mano, puesto que en los años finales de su docencia ya aceptaba que sus alumnos tocaran con la posición de la mano no torcida: «cuando yo estudié con ella (1985-1987) ya tocaba con la posición de la mano derecha natural, no torcida, y nunca me dijo nada a este respecto. En la mano izquierda, usaba la posición que se llama de pie».⁵ Desconocemos si esta diferencia de respuesta a dos alumnos con la misma propuesta de mano derecha se debió a una cuestión de género o al sentido de traición con el que Martínez vivió el cambio decidido por su alumna María Esther Guzmán. Otra hipótesis es que Martínez acabara internamente convenciéndose de los beneficios de esta nueva posición para la mano derecha, aunque nunca llegara a ser capaz de reconocerlo públicamente.

Pero más allá de estas cuestiones de género, otras temáticas emergen de su magisterio: el sentido de lealtad de América Martínez a sus maestros, Daniel Fortea y Regino Sainz de la Maza, que se trasluce en la fidelidad que ella misma mantuvo a los métodos de estudio de estos. En el caso del método de Fortea, la guitarrista lo siguió imponiendo a sus alumnos hasta el mismo año de su jubilación, así lo atestigua su discípulo Julio Jimeno: «nada más llegar me puso el libro de Fortea. Era inflexible, había que empezar por ahí y hasta que no lo acabaras bien no seguías. Ella utilizaba el método de Fortea en preparatoria y luego utilizaba el método Aguado».⁶ En cuanto a Regino Sainz de la Maza,

5. Ibídem.

6. Entrevista a Julio Jimeno realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

personaje ampliamente analizado por Neri de Caso (2023), la propia María Esther Guzmán recuerda la anécdota sobre su carácter y dureza que siempre le contaba América Martínez:

Decía que era muy muy duro. Me contaba la anécdota de que por la ventana de su aula caían libros de Aguado, fundas de guitarra, banquitos, atriles... Caía por la ventana todo lo que tenía Sainz de la Maza en sus manos cuando se enfadaba. La gente en la calle decía «crúcese de acera que aquí arriba da clase Sainz de la Maza». Pero lo admiraba muchísimo y siempre hablaba muy bien de él.⁷

Sobre los rasgos más destacados de la personalidad docente de Martínez, Julio Jimeno destaca su brillantez y nivel de exigencia:

Yo estudié con doña América 4.º y 5.º curso, en los dos últimos años de su docencia antes de jubilarse. Doña América era una pedagoga genial, genial. Era una psicóloga nata, que yo creo que es lo más importante para este tipo de enseñanzas. Ella decía, «cuando llevo veinte minutos con un alumno ya sé de su vida, de la felicidad, de la infelicidad» y sabía por dónde atacarte. Y creo que esa era su principal cualidad, era muy buena psicóloga y sabía por dónde tenía que apretar o no dependiendo del perfil psicológico del alumno. También era súper exigente, hasta que no colocabas la mano bien, te podías tirar meses y meses, pero no te aplastaba. Te iba diciendo poco a poco. Las dos cosas que más recuerdo de doña América son su obsesión por la colocación correcta, algo que te quita luego problemas a montones, y su insistencia en estudiar lento. Ella nos obligaba a estudiar tan sumamente lento para que los dedos no se automatizaran. De esta manera se perdía el sentido de la obra y tenías que aprender a memorizar los movimientos del dedo con el cerebro. Ella decía que Regino Sainz de la Maza le había inculcado que nunca se estudiaba lo suficientemente lento. Ella nos decía, cuando vayas a dormir imagina que coges la guitarra en el rato antes de dormirte y piensa en la obra visualizando los movimientos

7. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

de cada dedo en cada cuerda. Por último, la lectura a primera vista. En esto doña América era un as, una gran solfista. Siempre nos contaba que uno de sus exámenes de estudiante le pusieron el *Tiento* de Joaquín Rodrigo, que estuvo en su tribunal, una obra que no estaba publicada. Entonces ella tenía tres horas para prepararla y renunció a ese tiempo, la tocó a primera vista para asombro del tribunal. Donde tampoco tenía rival era en digitaciones, sabía muchísimas digitaciones. Era muy buena dando el diagnóstico. Y luego tenía un montón de recetas de estudios para mejorar las deficiencias técnicas concretas de cada alumno. Eso que es tan importante en la enseñanza de tener unas líneas de trabajo para cada reto técnico.⁸

Sobre esa insistencia en la colocación correcta y su alto nivel de exigencia, María Esther Guzmán coincide con Jimeno. En este sentido debemos contextualizar que la relación pedagógica que Martínez mantuvo con Guzmán abarcó toda su carrera formativa y que respondió a un plan abiertamente reconocido por la catedrática de convertir a su alumna en una concertista internacional:

Yo estudié con ella de los 8 a los 17 años. Como profesora era muy muy dura, muy estricta. Según ella, era menos exigente que Regino Sainz de la Maza, pero era realmente dura, al menos conmigo. Ponía el mayor énfasis en cuidar la posición de las manos. Luego la técnica, ella hacía clases de técnica grupales. Era alucinante porque veías a una mujer ya mayor, haciendo escalas más rápido que todos nosotros. En cuanto a los métodos, yo pasé por todos: Aguado, Fortea, Sor, Tarragó, Brower, Pujol... todos. Había que grabarlos a fuego, tenías que tocarlos todos, en su orden, del primero al último, de memoria. Creo que esto no lo hacía con todos los alumnos, pero conmigo sí. Musicalidad, ella siempre decía que la técnica estaba al servicio de la música. Luego cuidaba mucho los timbres de la guitarra, siempre me pedía que sacara diferentes colores al sonido. En cuanto al repertorio, me ponía obras de todos los periodos, pero sí que es cierto que la música contemporánea para guitarra no era de

8. *Ibídem*.

sus favoritas, ella no era muy partidaria. Pero Brower, Villalobos, alguna cosa de Tomás Marco sí los trabajaba.⁹

Otro aspecto relevante de su pedagogía es la intensidad y entrega con la que desarrolló su actividad docente, llegando a asumir un número impensable de alumnos de guitarra a la semana e implicándose en la formación de estos mucho más allá de los límites de su horario y su puesto como catedrática en el contexto de un conservatorio superior. Julio Jimeno destaca esta cuestión como una de las más llamativas de su dedicación:

Era una trabajadora inagotable. En el conservatorio, llegaba a las diez de la mañana y por la noche el conserje la tenía que echar de su aula porque le daban las diez de la noche y tenían que cerrar. A muchos de sus alumnos, como Serafín Arriaza, se los llevaba a su casa los sábados y fines de semana para seguir dándoles clase. Una anécdota muy repetida entre esos alumnos que se llevaba a dar clase en fin de semana era que mientras que fregaba los platos, escuchaba tocar a los alumnos y les gritaba desde la cocina: «¡cuidado! ¡mi bemol! ¡fa sostenido!». En la enseñanza era absolutamente incansable. Ella llegó a tener cien alumnos, es algo impensable a día de hoy.¹⁰

A la luz de este relato, no parece anecdótico que la especialidad de guitarra clásica en Andalucía pasara de no existir en 1944, a convertirse en uno de los instrumentos más demandados y con mayor afluencia de alumnos del conservatorio sevillano en la década de los setenta y ochenta, en un salto cuantitativo enorme acontecido en los años que América Martínez sustentó la cátedra de Guitarra. María Esther Guzmán también insiste en este aspecto:

Su entrega a la docencia era total, los sábados y domingos nos llevaba a algunos de sus alumnos a su casa para seguir dándonos clase. Yo he ido muchos fines de semana a su casa para preparar concur-

9. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

10. Entrevista a Julio Jimeno realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

sos y conciertos y he salido de allí a las once de la noche. Conmigo fue muy absorbente, siempre elegía mis programas de concierto y de concursos, no dejaba de trabajar en nosotros ni un solo minuto a la semana.¹¹

Como vemos, la intensidad de trabajo, el alto nivel de exigencia y autoexigencia fueron piedras fundamentales del magisterio de Martínez, rasgos íntimamente relacionados con las cuestiones de género anteriormente analizadas. Para comprender la extenuante energía que decidió volcar en la docencia, debemos analizar también su esfera interpretativa como concertista de guitarra.

Un viaje decisivo: la estancia en Colombia de América Martínez

Tras obtener su cátedra por oposición en Sevilla en 1949, Martínez contrajo matrimonio con José María de Mena, catedrático de Declamación y director del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Apenas dos años más tarde, la guitarrista y su marido emprenderían un viaje a Colombia que sería determinante para el futuro de Martínez. El 30 de julio de 1951 un extenso artículo del *Diario Gráfico* de Bogotá afirma: «Desde hace unas semanas se encuentra en Bogotá la máxima figura femenina del virtuosismo de la guitarra clásica América Martínez de Mena, quien es la única mujer en el mundo que ha obtenido hasta ahora una cátedra de Guitarra en un conservatorio importante»¹. Este viaje lo realizó junto a su marido, José María de Mena, que fue invitado por el Gobierno de Colombia para fundar y dirigir durante un año la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá. Pero esta estancia, que en principio se planteó como acompañante a la labor asignada a su marido, acabó por convertirse en una enorme actividad concertística y pedagógica de Martínez por todo el país. La propia guitarrista lo narraba así en una entrevista concedida al *Diario Gráfico* en julio de 1951:

11. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

Mi propósito al venir a Colombia no ha sido dar clases ni conciertos, sin embargo, atendiendo a algunas peticiones, he tenido que ceder y he dado algunas audiciones privadas y dos breves conciertos en la radiodifusora nacional de igual manera. Aun cuando no quería dar clases, han surgido algunos compromisos que no podía negarme a satisfacer, he tenido algunas demandas de señoritas y señoras de la alta sociedad colombiana que desean estudiar bajo mi dirección y ya sabe usted que los artistas no debemos ante todo a nuestro arte y como sería un crimen contra el arte y contra la guitarra negarse en completar estas peticiones, no tengo más remedio que dar algunas clases.

Como ella misma afirmaba en esta entrevista, no tenía previsto impartir clases ni ofrecer conciertos a su llegada al país, pero la realidad es que las peticiones de clases privadas se multiplicaron a lo largo de su estancia en Colombia. Prueba de ello es que, entre la documentación conservada de aquel año, encontramos varios folletos e incluso formularios de inscripción para tomar clases con la guitarrista española. Esta actividad de la docencia, llevada en paralelo con múltiples conciertos por todo el país, tuvo también repercusión institucional. En mayo de 1952, la prensa anunciaba la siguiente noticia:

El claustro de profesores del Conservatorio Nacional de Música, reunido en sesión extraordinaria, acordó crear una cátedra de Guitarra clásica para ofrecérsela con carácter de catedrática titular a la concertista española América Martínez de Mena, profesora del conservatorio de Sevilla. [...] El célebre compositor Santiago Velasco, al proponer en el conservatorio la creación de la cátedra de Guitarra, dijo: «de todos los concertistas que nos han visitado, ninguno ha demostrado unir tan armónicamente el virtuosismo interpretativo a una amplia cultura musical. América Martínez está en la primera fila mundial del arte de la guitarra, aun cuando no acepte nuestro nombramiento será un gran honor para este conservatorio el haber vinculado su nombre al de la primera proposición de creación de una cátedra de Guitarra en nuestro país».

Aunque la guitarrista no aceptó el puesto por su regreso a España para continuar al frente de la cátedra del conservatorio sevillano, agradeció este ofrecimiento como un homenaje a su faceta como intérprete y a su labor de divulgación de la guitarra española y su repertorio por todo el país. Recordemos que un nombramiento honorífico como este suponía un gran mérito en los años 50 para cualquier intérprete, pero mucho más si ese intérprete era una mujer formada en la España de la primera mitad del siglo xx.

Precisamente sobre la cuestión de su género y práctica instrumental era preguntada en una entrevista publicada en el *Diario Gráfico* de Bogotá el 30 de junio de 1951, a pocas semanas de su llegada a Colombia:

¿Es la guitarra un instrumento propio para mujer?

Sin duda. Es el instrumento más espiritual y el que expresa mejor los sentimientos femeninos. No hay que olvidar que la guitarra tiene nombre de mujer y silueta femenina, como han dicho muchos poetas. Además, se toca apoyándola sobre el corazón. Todas estas circunstancias la han hecho convertirse en los últimos años en el instrumento de moda. De tal manera que en Europa y principalmente en España, Italia y Suiza, las mujeres más elegantes aprenden la guitarra clásica como en el siglo pasado estudiaban el piano.

¿Y dígame, tiene usted muchas alumnas?

En España, donde desempeño la cátedra de Guitarra clásica en el conservatorio de Sevilla, cuento con más de 20 alumnas, la mayor parte cursando estudios superiores. Aparte del conservatorio, tengo numerosas alumnas particulares en su mayor parte señoras casadas, de la más distinguida sociedad.

¿Cree usted que en Colombia las mujeres tienen aptitudes para la guitarra?

Las mujeres colombianas, según he podido ver hasta ahora, poseen una gran sensibilidad para todas las artes y principalmente para la música. Por esto puede asegurarse que con estudios suficientes pueden salir de Colombia grandes concertistas.

Como vemos, la propia guitarrista hace suyo un argumentario claramente machista: las vinculaciones de la guitarra al cuerpo de la mujer, a su sensibilidad e incluso al corazón y los sentimientos como área de la feminidad fueron ideas ampliamente difundidas durante varias décadas del siglo xx. Sobre esta interesantísima cuestión, recomendamos el excelente artículo del investigador Lorenzo Arribas (2011). En este interesante trabajo, desde el ámbito de la guitarra flamenca, analiza esta misma cuestión: los vínculos que se establecieron entre la imagen de la guitarra, el cuerpo de la mujer, y la legitimación de lo femenino en esta práctica instrumental.

Las respuestas de Martínez desvelan también cierto clasismo, ya que hasta en dos ocasiones habla de «las mujeres más elegantes» o «señoras casadas de la más distinguida sociedad», utilizando esos estatus sociales como herramienta de legitimación de su práctica instrumental. De hecho, el propio periodista titula esta entrevista: «Las mujeres elegantes de Europa cultivan la música de guitarra».

Vemos en este punto una de las contradicciones habituales en las mujeres pioneras de este periodo: desarrollaban una actividad artística e intelectual sobresaliente en un tiempo en el que su propia educación y creencias pertenecían al argumentario del patriarcado, donde deben legitimarse como profesionales de una práctica musical totalmente masculinizada hasta el momento.

Otra cuestión de género que subyace de su paso por Colombia son las continuas referencias a su marido en prensa, así como al hecho de que la motivación del viaje de estos a Colombia obedeciera a una propuesta laboral del gobierno de Colombia hacia José María de Mena y que el motivo original del traslado de la guitarrista a aquel país fuera exclusivamente el de acompañar a su marido, sin un plan autónomo de trabajo como concertista y pedagoga de guitarra. Pero lo cierto es que la documentación conservada refleja una actividad de gran intensidad por parte de Martínez. Significativo también que la prensa española, en el primer artículo al regresar de Colombia titulara los éxitos de ambos conjuntamente. El diario *Pueblo* en su edición del 3 de

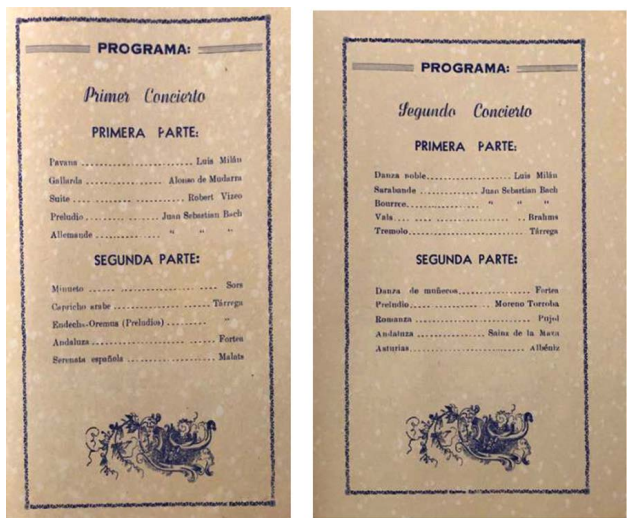
mayo de 1952 titulaba así un artículo «Teatro, versos y guitarra española en el Palacio Presidencial de Colombia, triunfal éxito de José María de Mena y América Martínez en aquel país. Lo nuestro está de moda hoy en los Andes» en un claro intento de presentarlos como pareja de intelectuales, aunque un 80% del texto habla de la copiosa actividad y repercusión de América Martínez como guitarrista. Incluso ella se expresa en plural al final de este artículo afirmando: «Estamos orgullosos de la labor que hemos hecho en Colombia, porque ha servido para dar a conocer allí más extensamente el arte español y para hacer que los colombianos amen más a España».

Lo cierto es que lo que en un inicio comenzó como una actividad improvisada en Colombia, se fue convirtiendo poco a poco en un enorme volumen de conciertos por todo el país. Gracias a un extenso artículo que el periódico *Pueblo* publicó a su regreso a España en mayo de 1952, podemos conocer la intensa actividad concertística que Martínez desarrolló en Colombia:

Durante el tiempo de su permanencia en tierras de los Andes, aparte de su labor puramente docente, ha desarrollado una sorprendente actividad, dando conciertos y recitales en distintas ciudades del país con éxito inenarrable. América Martínez dio tres conciertos en el Museo Nacional de Bogotá, dos en la radiodifusora nacional, dos en las galerías de arte, ocho en el auditorium La voz de Medellín y otros ocho en las emisoras Nuevo mundo, Nueva Granada y la Voz de Colombia. Pero la más importante actuación fue en el Palacio presidencial de la República, donde por primera vez en la historia de Colombia se ha dado un concierto de guitarra clásica, correspondiendo este singular honor a esta concertista española, aun cuando por aquel país han desfilado las primeras figuras del arte guitarrístico mundial.

Aunque en su archivo personal no se ha conservado el programa de su concierto en el Palacio presidencial, sí que se han conservado los dos pertenecientes a los dos conciertos celebrados en las galerías de arte el 2 de abril de 1952:

Figura 7. Programa del concierto celebrado el 2 de abril de 1952 en las galerías de arte de Bogotá



Nota. Programas conservados por la familia de América Martínez

Como vemos en la imagen, el repertorio interpretado abarcaba desde música antigua de Milán y Mudarra, hasta una presencia clara de sus maestros directos: Fortea y Sainz de la Maza. Sobre otro de los conciertos, el dado en las galerías nacionales de arte en marzo de 1952, el periódico *El tiempo* recogía en estos términos su actuación:

La gran tradición guitarrística española tiene en la joven profesora del conservatorio de Sevilla América Martínez de Mena, una de sus más brillantes intérpretes. El concierto que dio el miércoles en las galerías centrales de arte tuvo toda la categoría de una verdadera revelación [...] y bastó la precisión de gran virtuosa, la dicción de singular lozanía y la expresión exquisita para que con esta primera obra del programa apareciera una guitarrista de gran mérito que, con personalidad propia, avanza por el camino ilustre de Andrés Segovia Sainz de la Maza y Fortea. El preludio y la Allemande de Juan Sebastián Bach dieron término a la primera parte del concierto con toda la nobleza de una ejecución irreproachable.

Pero no solo sus conciertos en directo generaron una buenísima recepción. Su intensa actividad grabando conciertos para las emisoras de radio Nuevo mundo, Nueva Granada y la Voz de Colombia, catapultaron sus interpretaciones a oídos de todo el país, con un éxito que trajo consecuencias. En Medellín, en concreto, la retransmisión de sus interpretaciones provocó que un importante número de alumnos del conservatorio y de aficionados de esa ciudad escribieran a la dirección de la radio solicitando más música de la guitarrista española. En noviembre de 1951, se dirigían por carta al director de la radiodifusora nacional en estos términos:

Varios alumnos del Conservatorio de Medellín y gran número de aficionados de Medellín hemos oído con profundo deleite los conciertos de guitarra clásica de la inminente profesora española señora América Martínez en meses anteriores transmitidos por esa radiodifusora nacional desde el Museo de la República. Como en octubre y en lo que va corrido de noviembre, no hemos escuchado más estos famosos conciertos de guitarra tan educativos y tan artísticos nos permitimos dirigirnos a usted para rogarle con todo encarecimiento y en bien de la cultura artística que ojalá continuarán incluyendo dichos conciertos en sus programas. Por cuanto ellos realzan muy en alto el interés artístico y satisfacen nobles anhelos en los aficionados, tanto por la categoría artística que tienen como por el hecho de que aquí en Colombia se representan muy raras oportunidades de oír concertistas de alto vuelo, como lo es la profesora de América Martínez. Y como usted están presentándole a la cultura artística de nuestro país.

La velocidad a la que su capacidad guitarrística se hizo conocida por todo el país aumentó con los conciertos que continuó dando por diferentes ciudades del país, como el concierto Homenaje a Tárrega en noviembre de 1951, que puso de relieve otra de sus aportaciones: la difusión en aquel país del repertorio musical español para guitarra. Si revisamos los programas de concierto conservados durante su año en Colombia encontramos repetidamente obras de compositores del siglo XVI como

Alonso de Mudarra, Miguel de Fuenllana o Luis de Narváez, pero también de los más contemporáneos de la guitarrista como Albéniz, Fortea, Sainz de la Maza, Moreno Torroba y muy especialmente de Tárrega. Esta labor de difusión de la música española más contemporánea en Colombia sería otra de sus relevantes y silenciadas aportaciones a la guitarra española del siglo XX.

Tras esta exitosa estancia en Colombia, sería relativamente fácil pensar que Martínez continuaría en mayor o menor grado su actividad concertística en España, al menos de manera que le permitiera compaginar su actividad docente de la cátedra de Sevilla con su práctica interpretativa ante el público español, teniendo en cuenta la excepcional recepción de sus capacidades guitarrísticas en aquel país. Y aquí nace uno de los grandes interrogantes sobre su trayectoria interpretativa, ya que no solo dejó de tocar en público para siempre, sino que silenció completamente ante sus círculos más cercanos ese «pasado» como concertista. Tanto es así, que su alumno Julio Gimeno no conoció esta faceta de su maestra hasta hace muy pocos años:

Quando se presentó el disco con sus grabaciones en la Diputación de Sevilla hace pocos años, me quedé alucinado del altísimo nivel que tenía como intérprete. Pensé que esta mujer era una auténtica concertista. Fue un descubrimiento para mí, porque siempre la había conocido en su dimensión de docente, no de intérprete. Pero doña América estaba casada, tenía hijos, en España en los años cincuenta... no sé ya sabes. En ese homenaje, ella me dijo que la enseñanza era su verdadera vocación, así que imagino que fue una decisión deliberada de ella de dejar de ser concertista para dedicarse en exclusiva a la enseñanza.¹²

Este testimonio es totalmente opuesto al que la propia América Martínez dio a María Esther Guzmán y a su madre a finales de los años setenta:

12. Entrevista a Julio Gimeno realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

Ella nos contaba a mi madre y a mí, cómo en aquella gira por Colombia todas las miradas en el escenario se giraban hacia ella, y no a su marido José María de Mena. Ellos salían al escenario juntos, él en una mesa para declamar y ella con la guitarra para tocar. El centro de atención en los escenarios, en la prensa y las instituciones del país fue ella. Para él fue inesperado este éxito y vivió con muchos celos y envidia el éxito de su mujer en esos meses de gira por Colombia. Ella misma nos llegó a confesar que nada más volver a España, su recién estrenado marido José María de Mena le prohibió volverse a subir a un escenario y cómo ella tuvo que abandonar su carrera concertística. Nosotras nos quedamos asombradas, serían los últimos años de la década de los setenta, ya hacía unos años que me daba clase y nunca antes supimos nada de su pasado como concertista, y menos del enorme éxito que había vivido como intérprete en aquella gira por Colombia. Yo sí me había dado cuenta en clase del enorme nivel técnico que tenía, cuando la escuchábamos hacer escalas o poner ejemplos en clase, percibía que era una instrumentista con un nivel extraordinario, pero nunca supe que había desarrollado una actividad concertística tan relevante antes. Ella nos decía «de repente me vi con dos hijos». Ella no tenía ningún tipo de espíritu maternal, de hecho, no le gustaba dar clase a niños pequeños.

Ella me insistía: ten cuidado con los hombres, tu carrera es lo primero, no la abandones por ningún hombre. Me contaba como todos sus pretendientes de joven le pedían que dejara la guitarra y ella siempre se negó a dejar de tocar y dar clase. Hasta que conoció a José María de Mena, quien le prometió dejarla continuar con su carrera guitarrística y formar una pareja artística junto a él para viajar por el mundo y dar conciertos. Lo cierto es que ella creyó en esa promesa y ese matrimonio supuso el final a su carrera concertística.¹³

Esta advertencia o protección de Martínez sobre su discípula predilecta tiene muchas connotaciones: la asunción de las relaciones sentimentales con hombres como un yugo para la libertad profesional y artística. Esa idea transmitida a la alumna deja

13. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

en evidencia lo que para Martínez supuso su matrimonio: el final de su actividad como guitarrista. Su discípula, María Esther Guzmán, valora en estos términos esa carrera concertística frustrada:

Nunca me lo dijo, pero yo lo sentía de una manera muy clara: se volcó tanto en mi formación y en mi carrera porque, de alguna manera, trató de crear a través de mí la carrera concertística que a ella le habían impedido desarrollar. Tuvimos un vínculo fortísimo y su exigencia y orgullo por mis logros eran extraordinarios, diferente que al resto de mis compañeros. Siempre me insistió en que no me dejara apartar de mi carrera concertística por ningún hombre.¹⁴

La realidad es que, desde el regreso a España en 1952 de su gira por Colombia, América Martínez no volvió a tocar como concertista de guitarra. A este dato objetivo, hay que añadir que la convivencia entre Martínez y De Mena finalizó unos años después a pesar de seguir estando casados, ya que el derecho al divorcio no se aprobó en España hasta 1981. Teniendo en cuenta que la gira se produjo en 1951-1952, podemos afirmar que la dependencia legal de las mujeres en España a sus maridos hasta 1981, dinamitó una de las carreras concertística más prometedoras de la guitarra española del siglo xx.

Actividades culturales en la cátedra de Sevilla

En paralelo a su docencia, Martínez desarrolló una intensa labor de gestión cultural desde su cátedra, organizando numerosos eventos, cursos y concursos de guitarra, especialmente en la década de los ochenta, que situaron a Sevilla en el mapa de la actividad guitarrística de esos años, atrayendo a estudiantes de este instrumento desde varios países y ciudades del mundo.

Una de esas actividades fue la organización del «Ciclo de conciertos escolares», que consistía en la visita de la propia América

14. *Ibídem*.

Martínez con algunos de sus alumnos de guitarra a colegios de toda la provincia de Sevilla para impartir conciertos a los alumnos. Esta actividad pedagógica y de divulgación de la guitarra clásica la desarrolló durante cuatro años consecutivos de 1981 a 1984. El propio Julio Gimeno, discípulo de Martínez, recuerda aquella actividad organizada por su maestra:

Eran unos conciertos pedagógicos, no solo de guitarra, también llevaba otros instrumentos. Iban por los colegios e institutos haciendo conciertos. Una vez fue a las 3.000 viviendas, una zona muy problemática a nivel social en Sevilla. Cuando doña América llegó y vio a dos policías en la puerta del instituto empezó a intuir que sería un centro conflictivo. A la estudiante de arpa le lanzaron una piedra, los niños no se callaban... Cuando terminó, América fue a hablar con el director del instituto para contarle lo sucedido y este le respondió que tenía más sentido hacer estos conciertos en lugares como las 3.000 viviendas que en otros centros educativos con un alumnado que tenía más acceso a actividades culturales. Esta reflexión afectó mucho a doña América y decidió volver al mismo centro educativo con más conciertos, modificando el formato y haciendo que fueran de asistencia libre, no obligatoria. Al principio, en las primeras sesiones apenas entraba nadie, pero poco a poco cada vez más alumnos de forma libre empezaron a ir a esos conciertos pedagógicos. Lo interesante es que doña América se inventó una tarea para los niños que asistían libremente a esos conciertos: les pedía que escribieran una redacción sobre qué les había parecido el concierto y daban un premio a la mejor redacción. Consiguió un seguimiento exitoso a esos conciertos dentro de ese centro educativo.¹⁵

Los folletos y carteles conservados entre su documentación revelan también la organización de cursos de guitarra en el Conservatorio de Sevilla impartidos por importantes guitarristas internacionales de la época: Abel Carlevaro en 1982 y 1983, Betho Davezac en 1984 y Narciso Yepes en 1985. La trascendencia que

15. Entrevista a Julio Gimeno realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

tuvieron estos cursos en el ámbito guitarrístico español es valorada así por María Esther Guzmán:

Venían alumnos de toda España, fueron unos cursos fantásticos. También cogía el coche y ella misma nos llevaba a otros cursos por toda España. Recuerdo que a Serafín Arriaza y a mi nos llevó en su coche a Alcobendas a dar un curso de música antigua de Javier Hinojosa, lo hacía por nosotros y para aprender ella misma. Tenía una energía increíble. Creo que volcó toda la energía que no pudo desarrollar en su faceta interpretativa con nosotros, con sus alumnos y en su faceta de organizadora de estos eventos.¹⁶

También en la década de los años ochenta, Martínez organizó desde el conservatorio sevillano el I Concurso Nacional de guitarra para jóvenes estudiantes, del que al menos hemos podido documentar la primera edición, en 1982, y la segunda de 1983.

Ya en el año de su jubilación, 1987, América Martínez organizó un gran evento como colofón a esta intensa actividad de promoción de la guitarra: el Homenaje 130 años de guitarra clásica española (de Tárrega a Sainz de la Maza) donde invitó a importantes guitarristas para generar un gran evento en Sevilla. Entre los invitados, Martínez invitó a tocar a su discípula María Esther Guzmán, con el ánimo de restablecer una relación cordial tras las tensiones vividas entre ellas por el cambio de colocación de su discípula. Invitación que finalmente fue aceptada por Guzmán como gesto de cordialidad y reconocimiento entre ellas.

En la programación de este evento, se incluyó un concierto Homenaje a Joaquín Rodrigo. Sobre este evento, Julio Gimeno recuerda: «América Martínez encargó una obra a Joaquín Rodrigo para ese evento y la obra se llamaba *¡Qué buen caminito!* Y se refería al camino que partía de Tárrega, pasando por Fortea, Sainz de la Maza hasta llegar a ella. En esa obra, el inicio tiene unos rasgueos y doña América le dijo al maestro que iba a cambiar la figuración y a ponerla como en el Concierto de Aranjuez».¹⁷

16. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

17. *Ibidem*.

Figura 8. Cartel de promoción del Homenaje 130 años de guitarra clásica española, Sevilla, 1987.



Nota. Cartel conservado por la familia de América Martínez.

El diseño y organización de este importante volumen de actividades guitarrísticas llevaba consigo una cantidad de trabajo que América Martínez compaginó con su ya copiosa actividad docente. La lectura que su discípula María Esther Guzmán hace de esta faceta es interesante:

Creo que su extenuante actividad como pedagoga y organizadora de eventos para la guitarra fue la manera que tuvo de canalizar su energía interpretativa, aquella que no pudo desarrollar en los escenarios como concertista. El resultado es que convirtió a la cátedra de Sevilla en uno de los puntos de formación más prestigiosos en guitarra en aquellas décadas y revitalizó la actividad guitarrística de Andalucía como punto de encuentro de guitarristas de toda España y Latinoamérica. Es de justicia que reivindicemos la enorme labor que desarrolló en aquellos años.¹⁸

Cómplices transatlánticos: la amistad con María Luisa Anido y Abel Carlevaro

En paralelo a su intensa actividad docente y gestora, Martínez desarrolló un fuerte vínculo con dos guitarristas latinoamericanos fundamentales del siglo xx: la guitarrista argentina María Luisa Anido y el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro. La evidencia de estas dos relaciones musicales se encuentra entre la abundante correspondencia conservada de Martínez con ambos músicos, mayoritariamente datada entre finales de los años setenta y la década de los ochenta.

Por las complicidades de género y sororidad entre ellas, es muy interesante su vínculo con la guitarrista argentina María Luisa Anido, quien fue también pionera como mujer concertista de guitarra clásica, así como compositora y pedagoga, siendo la primera mujer en obtener la cátedra de Guitarra en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires en 1941 (Rodríguez Delgado, 2022). La correspondencia conservada entre Martínez y Anido, así como con la representante de esta en Argentina, Ketty, demuestra que mantuvieron una comunicación musical y personal al menos durante la década de los años ochenta. La constancia de que ambas debieron conocerse en persona en España viene dada por una carta firmada por la argentina en Barcelona el 3 de mayo de 1981, en el que contesta a Amé-

18. Entrevista a María Esther Guzmán realizada en Sevilla el 29 de enero de 2024.

rica Martínez por una cuestión sobre la que asegura que ya habían hablado previamente en persona, en concreto, comenta su coincidencia de opinión acerca de la dificultad de memorizar y estudiar «una obra tan compleja como la chacona de Bach». Muy probablemente ambas guitarristas debieron conocerse en el periodo de Anido residido en Barcelona entre 1976 y 1987, se inició así una relación epistolar que, al menos, se extendió durante toda la década de los ochenta. Ya en 1983, tenemos constancia por la prensa que América Martínez invitó a María Luisa Anido y a Abel Carlevaro como jurado del II Concurso Nacional de Guitarra celebrada en Sevilla, por lo que su contacto y amistad ya existía a inicios de la década de los ochenta. Un recorte de prensa conservado por la familia de Martínez muestra una fotografía de ambas en el conservatorio sevillano con motivo de dicho concurso:

Figura 9. María Luisa Anido y América Martínez en el II Concurso Nacional de Guitarra para jóvenes intérpretes. Sevilla, 1983.



Nota. Recorte de prensa conservado por la familia de América Martínez

Aparte de las numerosas postales de felicitación de fiestas y fechas señaladas enviadas por la representante de Anido desde Argentina, se han conservado dos cartas escritas por Anido en 1985, en el que la argentina escribe lo siguiente a su colega española. La primera de ellas, firmada el 26 de febrero de 1985, se expresa en estos términos:

[...] quedé algo entristecida al sentirte noches pasadas así –tan como amargada y cansada– y te comprendo muy bien, créeme, cuántas veces yo me siento así, querida colega y amiga, pero en tu caso creo que debes y puedes reaccionar y pedir una licencia larga para tomarte un buen descanso y olvidar por mucho tiempo toda esa gente que no hace sino el aprovecharse de tu prestigio, de tu talento para organizar tareas de Cultura que con tanto buen éxito llevas a cabo y que ni veinte personas juntas, trabajando mucho y bien, podrían hacerlo como tú la realizas.

Si por un tiempo te cruzas de brazos, verás entonces cómo aprenderán a valorarte y echar de menos, pero no te abandones. América estudia mi querida y descansa mucho olvidando a esa gente haragana y aprovechadora. Tú puedes hacerlo y muy bien, piensa en ti misma y ánimo, querida Y hay también gente buena por El Mundo, olvida las personas egoístas, eso es lo que yo siempre trato de hacer, no siempre lo consigo. Optimismo, ánimo y larga. Todo por un tiempo para darles una buena lección a esa gentuza. Mil cariños y abrazos.

Por el tono de la carta, se deduce que América Martínez estaba pasando por algún tipo de conflicto profesional referido a sus labores de organizadora. Vemos el compañerismo y confianza con la que María Luisa Anido se expresa en esta carta dando ánimos a su compañera y amiga, lo que evidencia que ambas mantuvieron una amistad de confianza durante esos años. La situación problemática que no se explicita en esta carta no se debió de solucionar pronto, puesto que en la siguiente carta enviada por Anido a Martínez el 3 de mayo de 1985, se volvía a expresar en términos similares:

Mi querida América: he quedado entristecida por el contenido de tu cariñosa carta, querida amiga, te comprendo mucho ya que mi vida, créeme, ha sido un eterno flaquear entre penas y desilusiones sin fin, y he llegado a la firme conclusión de que hasta tener una persona amiga verdadera, para dulcificar amarguras y poder seguir creyendo en la humanidad, hay que seguir el símil de la flor de loto cuya blanquísima pureza logra triunfar sobre las aguas más contaminadas y corrompidas. ¿Comprendes mi querida América? Pese a comprender por completo tu actual amargura, debes estar contenta. Ya que la mejor satisfacción, estoy segura, es haber cumplido con creces tus tareas y estar satisfecha de ti misma ya que tu labor ha sido enorme y cien por cien para la música para Sevilla y para tu patria. Así que... a levantar tu frente. Y no darle gusto a las ratas mezquinas que sean que te han lastimado. ¡No América! ¡Adelante!

En esta nueva comunicación vuelve a hacerse referencia a su labor por la música y por Sevilla. Por las fechas de las dos cartas, el conflicto no explicitado podría estar relacionado con la organización del I Encuentro Internacional de la Guitarra de Sevilla que se celebraría en octubre de 1985 y que fue promovido por la propia guitarrista. Teniendo en cuenta que ambas cartas están fechadas en los meses previos al evento internacional, podemos deducir que América Martínez se encontraba en plena organización de ese evento y que debió encontrarse con problemas para su desarrollo.

Pero el aspecto más relevante de estas cartas en términos de género es la sororidad mostrada entre ellas y la confesión de la argentina de sus muchas dificultades, cuestión no menor teniendo en cuenta que se trata de dos de las primeras mujeres en sustentar una cátedra de Guitarra en los años cuarenta. Aunque no se han conservado más fuentes sobre esta problemática vivida por Martínez en 1985, la relación de amistad y compañerismo que se trasluce entre ambas guitarristas une de un modo simbólico a dos mujeres pioneras de la historia de la guitarra clásica, una desde su cátedra de Sevilla y la otra desde Buenos Aires y los escenarios de medio mundo.

El segundo vínculo musical y personal que Martínez desarrolló con Latinoamérica fue con el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro. El mayor volumen de correspondencia entre ambos se concentra entre los años 1981 y 1983, con motivo de la organización de los seminarios internacionales de guitarra de Sevilla que impartiría el guitarrista uruguayo a petición de Martínez. En este punto debemos subrayar la trascendencia de Abel Carlevaro como una de las figuras más influyentes en el mundo de la guitarra de la segunda mitad del siglo XX, ya que fue un intérprete, compositor y pedagogo creador de una nueva escuela de guitarra clásica. Con la publicación de su libro *Escuela de guitarra. Exposición de teoría instrumental* causó una revolución tanto en la técnica de la guitarra, como en la concepción de las posibilidades del instrumento (Barceló Abeijón, 2020), por lo que su presencia en Sevilla en 1983 suponía una oportunidad histórica de formación para todos los guitarristas españoles que acudieron al evento organizado por América Martínez. Este hecho suponía de nuevo un puente fundamental entre la escuela latinoamericana de guitarra y la española.

Los esfuerzos de Martínez por traer a Carlevaro a España ya se habían iniciado con anterioridad a la propuesta del seminario internacional de guitarra mencionado. Ya en 1981 el uruguayo escribe a Martínez desde Montevideo sobre un posible concierto en Andalucía: «Contesté a Enrique Prats afirmativamente sobre la propuesta de Ronda. [...] Yo debo viajar a Europa el 4 de julio y espero que para esa fecha ya tenga confirmación de Ronda». También en marzo de 1982, habla de posibles otros posibles conciertos en Andalucía: «si hubiera algún concierto más para ofrecer además del de Sevilla y Córdoba... entonces prolongaría mi estancia unos días más». Por este cruce de correspondencia, podemos ver cómo América Martínez trató de facilitar la presencia de Carlevaro en diferentes conciertos por Andalucía, pero el grueso de sus comunicaciones giró en torno a la organización de los cursos de guitarra en Sevilla. Hemos podido documentar, a través de las fuentes conservadas, al menos dos cursos de guitarra de Carlevaro organizados por Martínez en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, en septiembre de 1982 y 1983 respectivamente.

En el curso de 1982, el uruguayo proponía una estructura de curso en tres secciones: exposición teórica de teoría instrumental, técnica y una serie de obras y estudios de los compositores Gaspar Sanz, Bach, Fernando Sor, Tárrega, Castel-Nuevo Tedesco, Ponce, Villa Lobos y del propio Carlevaro. En el curso de 1983, proponía una estructura similar, pero esta vez dividiendo las obras propuestas de estudio en nivel medio o superior e incluyendo a otros compositores como Falla, Giuliani o Dowland. Por la correspondencia conservada sabemos que, en la edición del curso, incluyeron un concierto abierto al público del propio Carlevaro en el auditorio del conservatorio.

La trascendencia de su presencia en Sevilla y su influencia en toda una generación posterior de guitarristas españoles que acudieron a estos cursos a inicios de los ochenta fue fundamental en la historia de este instrumento en nuestro país, tal y como nos ha narrado el concertista internacional José María Gallardo, discípulo directo de América Martínez que pudo asistir a estos cursos de Carlevaro: «La labor pedagógica, difusora y gestora de América Martínez en la cátedra de Sevilla supone uno de los pilares fundamentales de la guitarra española del siglo XX».

Conclusiones

Tras el análisis de las fuentes recopiladas y testimonios recogidos, una pregunta fundamental emerge sobre el caso de América Martínez: ¿a qué se debe el silencio musicológico que ha rodeado su figura hasta ahora, cuando los datos recopilados demuestran que fue una figura cuanto menos relevante en la configuración de la guitarra española del siglo XX? Como ya enunciábamos en la introducción de este capítulo, la pirámide de importancia en torno a la cual se han escrito todas las historias de la música siempre sitúa a las obras musicales en la cúspide, seguidas por los creadores de esas obras en segundo lugar y por los intérpretes de estas en un tercer peldaño, relegando fuera de ese relato a otros agentes de la historia de este instrumento en España, como la casi siempre silenciada labor de docentes y ges-

tores culturales. Nos preguntamos de nuevo en este punto: ¿quién ha establecido esta pirámide? y, sobre todo, que la docencia fuera el espacio habitual de las mujeres músicas relegadas de los escenarios ¿operó en la construcción de esa pirámide? Green (1997) desarrolló el concepto de *display* («exhibición») en el que estableció tres claras categorías en las prácticas musicales de las mujeres: la afirmación de la feminidad, en mujeres que cantan y enseñan, la interrupción de la feminidad, en mujeres que tocan instrumentos, y la amenaza a la feminidad, conformada por aquellas mujeres que componen e improvisan. Si atendemos a estas categorías, América Martínez reafirmaba el concepto de feminidad legítima al dedicarse a la docencia, pero lo interrumpía si se dedicaba profesionalmente a ser instrumentista frente al público. Este es exactamente el motivo por el que el contexto en el que desarrolló su carrera profesional le permitió ser profesora, pero no concertista. Tampoco parece casual el hecho de que estas categorías propuestas por Green sean inversas a la pirámide de importancia de la que hablamos y sobre la que se construyen los relatos de la historia musical: las mujeres más peligrosas, las que más ponen en riesgo el concepto de feminidad, son aquellas cuya pretensión fue ocupar el espacio de la interpretación concertística o la composición, territorios eminentemente masculinos en la guitarra española del siglo xx.

Al hito de convertirse en la primera mujer catedrática de guitarra de España, hay que sumar el enorme compromiso social de la guitarrista que, durante décadas compaginó sus clases en el Conservatorio Superior con una intensa actividad de clases de guitarra en colegios y barrios de toda la provincia de Sevilla, labor que transformó el estatus de la guitarra de un instrumento de carácter eminentemente popular a un instrumento de formación académica. Prueba de ello fue el aumento extraordinariamente exponencial de alumnos matriculados en los estudios de guitarra desde su llegada en 1945 hasta finales de los años ochenta, donde se convirtió poco a poco en una de las especialidades más demandadas. Y no menos trascendente, es la responsabilidad de haber formado en su aula a una nómina importantísima de guitarristas clásicos convertidos en la actualidad en

muchos de nuestros concertistas de guitarra clásica más internacionales.

Por otro lado, su enorme repercusión en Colombia como concertista y pedagoga en los años 1951-1952, y su constante colaboración con guitarristas latinoamericanos tan importantes como Abel Carlevaro o María Luisa Anido revelan su dimensión en la escena guitarrística latinoamericana del siglo xx, así como el puente que estableció entre los guitarristas clásicos de ambos continentes a través de su labor gestora y organizadora de los cursos y encuentros internacionales de la guitarra que desarrolló en Sevilla, especialmente durante los años ochenta.

Otra cuestión que subyace en términos de género al analizar su trayectoria es la «posición femenina» exigida a las mujeres que estudiaron guitarra clásica a lo largo del siglo xx en España. La colocación de la guitarra con la pierna derecha cerrada hacia adentro, forzando la elevación del instrumento y en consecuencia de la mano derecha, supone una posición antinatural y de tensión corporal innecesaria, que solo se exigió a las mujeres que tocaban este instrumento por una cuestión meramente moral: la imposibilidad de ver sobre el escenario a una mujer con las piernas abiertas. Cuanto menos curioso que precisamente una de las últimas reclamaciones feministas en la actualidad tenga que ver con el llamado *manspreading*, término que alude a la manera de sentarse de algunos hombres, en especial en el transporte público, con las piernas abiertas, invadiendo el espacio de los asientos adyacentes. Que el mandato estético-moral del patriarcado sobre las mujeres guitarristas de las décadas centrales del siglo xx fuera cerrar las piernas, ejemplifica de un modo muy visual la sumisión legal y moral a las que estas mujeres estuvieron sometidas. Esta «posición femenina» le fue inculcada a América Martínez desde su niñez y la convirtió en un signo identitario de su actividad docente. Tanto es así que, hasta el final de sus días, no perdonó el cambio de posición y colocación realizado por su discípula María Esther Guzmán, vivida como una alta traición a su escuela guitarrística. La dimensión moral y de género de esta cuestión en el periodo analizado es más que evidente y su simbología sigue presente en las reivindicaciones feministas más ac-

tuales. Entendemos que el escenario en tanto que espacio público, era un lugar donde la feminidad debe *performarse* ocupando el menor espacio posible, lo más recatadamente posible.

Si ponemos en perspectiva los cuarenta y tres años de actividad al frente de la cátedra de Guitarra de Sevilla de Martínez se observan varias realidades: en primer lugar y en términos de género, Martínez fue pionera al conseguir por primera vez en la historia de España la cátedra de Guitarra de un Conservatorio Superior de Música, generando un referente sin precedentes en nuestro país en los años cuarenta, momento especialmente represivo para las libertades de las mujeres españolas por la crudeza de los primeros años del franquismo en el que se produjo su entrada en el puesto. Aun existiendo también en Valencia los casos de Pepita Roca y su discípula Rosa Gil, profesora de guitarra en el Conservatorio de Música Joaquín Rodrigo, y primera mujer catedrática de guitarra de Valencia respectivamente, en el caso de Gil esta obtuvo la cátedra en 1965, con una diferencia de dos décadas respecto a América Martínez.

Podemos afirmar también que la falta de libertades de la mujer durante el franquismo dinamitó la carrera concertística de América Martínez: la imposibilidad del divorcio en España hasta 1981 obligó a las mujeres españolas de las décadas precedentes a someterse al mandato y tutela legal de sus maridos. Martínez abandonó definitivamente su actividad concertística tras su gira en Colombia en 1951, por imposición de su marido y en contra de su voluntad, fulminando así la que podría haber sido una de las carreras interpretativas más relevantes de la guitarra española de las décadas centrales del siglo XX.

Bibliografía

- Barceló Abeijón, R. (2020). «La estabilización articular en la técnica de la guitarra. El papel de Abel Carlevaro». *Revista Musical Chilena*, 74 (234), 68-86. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902020000200068>
- González Jiménez, C. (2006). *América Martínez: historia profesional y didáctica aplicada a la guitarra*. [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.

- González Jiménez, C. (2010). «Actividad concertística de América Martínez». *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, 84, 30-39.
- González Jiménez, C. (2010). «Dimensión social del pensamiento educativo de América Martínez». *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, 81, 48-59.
- Green, L. (1997). *Música, género y educación*. Morata.
- Lorenzo Arribas, J. (2011). «¿Dónde están las tocaoras?: las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco». *TRANS-Revista Transcultural de Música*. <http://www.sibetrans.com/trans/a353/donde-estan-las-tocaoras-las-mujeres-y-la-guitarra-una-omision-sospechosa-en-los-estudios-sobre-el-flamenco>
- Neri, L., & Virgili Blanquet, M. A. (2023). *De ideales y melancolías: Regino Sainz de la Maza y la guitarra en el siglo XX en España*. Piles, Editorial de Música, S. A.
- Rodríguez Delgado, A. (2022). *María Luisa Anido, la gran dama de la guitarra*. EUNA. <https://lectura.unebook.es/viewer/9789977656175>

Augusta Savage: escultura salvaje para montar un pollo

SARA TORRES-VEGA

Universidad Autónoma de Barcelona

Introducción: Pollo. Lío, escándalo

... soy la primera chica de color en postularme. No quiero verlos establecer un precedente [...] La democracia es algo extraño. Mi hermano fue lo suficientemente bueno como para ser aceptado en uno de los regimientos que sirvieron en Francia durante la guerra, pero parece que su hermana no es lo suficientemente buena para ser huésped del país por el que él luchó [...] ¿Cómo voy a competir con otros artistas estadounidenses si no se me da la misma oportunidad?¹ (Savage, 1923, p. 2)

Así denunciaba la artista estadounidense, Augusta Christine Fells, firmando como Augusta Savage, que le habían quitado una beca de formación artística en Francia por el hecho de ser negra. El texto en forma de carta al editor del desaparecido periódico *The New York World* del 20 de mayo de 1923 se tituló «Augusta Savage on Negro Ideals» («Augusta Savage sobre los Ideales Negros»). Esta no fue la única reacción a la injusticia cometida con Savage.

1. Cita original en inglés: «I am the first colored girl to apply. I don't like to see them establish a precedent [...] Democracy is a strange thing. My brother was good enough to be accepted in one of the regiments that saw service in France during the war, but it seems his sister is not good enough to be a guest of the country for which he fought... How am I to compete with other American artists if I am not to be given the same opportunity?».

Figura 1. *Augusta Savage with her sculpture «Realization».*



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1936). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af92a120-1155-0134-7ad2-00505686a51c>

En el contexto de Harlem, donde Augusta vivía, aparecieron titulares como «Negress Denied Entry to French Art School» («Se niega entrada a negra a escuela de arte francesa»), «Famous Artists Draw Color Line against Student» («Famosos artistas dibujan la línea de color contra estudiante») y «The Color-Line in Art»

(«La Línea de Color en Arte»), además de las quejas públicas del intelectual W.E.B. Dubois sobre lo ocurrido. Los hechos: Augusta Savage, una escultora de 31 años (aunque los periódicos decían que tenía 24), nacida en Green Cove Springs Florida (Estados Unidos), había recibido una beca para estudiar en la prestigiosa Escuela Fontainebleau de Bellas Artes de Francia y, al saberse que era negra, un tribunal formado por artistas (hombres y blancos) le retiró la beca aludiendo que no era razonable que las estudiantes blancas compartieran viaje y estancia con ella.

De este modo explicaba Ernest Peixotto, el director del tribunal, en una carta a Ernestine Rose, bibliotecaria en la Biblioteca Pública de Nueva York, que le había pedido explicaciones:

... para ser completamente sincero contigo, nos enteramos de que la señorita Savage era de la raza coloreada y la cuestión fue llevada ante el Comité Asesor que consideró de manera contundente que no sería sabio contar con una estudiante de color. Y por esta razón. De las 200 estudiantes inscritas, bastantes vienen de los estados del sur y desde que se suben al barco, no solo se encuentran en contacto directo entre ellas, sino que deben compartir habitación. Lo mismo ocurrirá al llegar a la escuela donde las estudiantes compartirán mesas. Puedes darte cuenta de lo desagradable de las complicaciones que podrían surgir y la solicitante en cuestión sería probablemente quien más las sufriría, y no importa cuánto lamentemos privar a una estudiante seria de las ventajas de la escuela, debemos tomar esta decisión igualmente. Muy sinceramente, Ernest Peixotto Director. (Peixotto, 1923)²

2. Cita original en inglés: «Meanwhile, to be perfectly frank with you, we did learn that Miss Savage was of the colored race and the question was put before our Advisory Committee who strongly felt that in a school such as the Fontainebleau School it would nor be wise to have a colored artist. And for this reason. Among the 200 students to be enrolled, a number come from the Southern states and from the time they embark on shipboard, they are not only thrown in close contact with each other but must room together. The same is true at the school itself where all the students mess at the same tables. You can readily see that disagreeable complications would arise and the applicant in question would perhaps suffer most from these complications, and no matter how much we regret our action in depriving a serious student of the advantages of the school, we feel that we must take such action.

Hoping you will try to understand our position. Very sincererly, Ernest Peixoto».

Con gran paternalismo, Peixotto justifica la decisión del tribunal como una estrategia para proteger a la joven Augusta de los posibles sufrimientos de convivir con otras mujeres blancas. Este argumentario apoya que fuera segregada por causa de su raza, a la vez que se ponía en cuestión su pertenencia a la comunidad artística, a sus derechos culturales y a su derecho a la educación en igualdad de condiciones.

Este episodio transcurre en un momento en el que el arte y la educación navegaban la era Jim Crow, marcada por la superioridad blanca. Puso de manifiesto que ese «juntos pero separados» que pregonaban leyes de segregación no eran ni más ni menos que una nueva maniobra violenta contra los derechos de una población descendiente de personas *sine iure*, sin derechos, esclavizados. Así fue cómo Savage descubrió que la única manera de contrarrestar la injusticia, en muchas ocasiones como esta, era armar un escándalo. Así fue cómo Augusta montó un pollo en toda regla. No era el primero. Tampoco sería el último.

Pollos de barro en la era Jim Crow

Mientras sus hermanos cogían trozos de barro y simplemente los aplastaban entre las manos, la pequeña Augusta tomaba un trozo de arcilla y hacía pollitos, gallinas y otros animales de barro. Augusta, recordaba tiempo después, vio en su encuentro fortuito con el barro la razón de haberse dedicado a la escultura. Como niña, ya escogía cuidadosamente el barro que, en su tierra natal de Green Cove Springs, los adultos utilizaban para hacer ladrillos y baldosas. En el norte de Florida, a principios del siglo xx, las arcillas de origen sedimentario presentaban una gran variedad de colores. El caolín, que es rico en caolinita, suele tener tonos blancos o grises claros y se encuentra en algunas áreas debido a la meteorización de rocas ígneas. La illita, de color gris a marrón, es abundante en los depósitos sedimentarios y se forma por la alteración de feldespatos. La montmorillonita, de color gris claro a amarillento, está presente en menor cantidad y es conocida por su capacidad de hincharse al absorber agua. Además,

en ciertas formaciones geológicas, especialmente de la era Cretácica, se encuentran arcillolitas, mezclas de arcilla con limos y materiales más finos que suelen tener tonos rojizos, marrones o amarillos. Estas arcillas están asociadas con suelos bien drenados y formaciones geológicas que afectan la vegetación y la agricultura de la región (Matzon, 1909).

Augusta nació en 1892 y fue la séptima de los catorce hijos que tuvieron Cornelia y Edward Fells. Todos ellos jugaban libres entre los barro. Un simple acto como este, era algo que había sido imposible para los padres de Augusta. Ambos habían vivido su infancia como personas esclavizadas. La abolición de la esclavitud, con la ratificación de la Decimotercera Enmienda en 1865, hizo que ambos formaran parte de la primera generación afroestadounidense que dejó de ser propiedad de los esclavistas blancos. Mientras Cornelia centraba su actividad en el cuidado de la familia, Edward consiguió trabajo como carpintero y pescador. También fue pastor en la Iglesia Metodista Episcopal Africana.

Edward, al saber que su hija pasaba las horas del día amasando barro y creando imágenes de animales, no vio en las acciones de su hija un espacio de libertad creativa, desarrollo personal o talento, sino una práctica pecaminosa que equiparaba a la creación de falsos ídolos. Augusta recordaba más adelante en su vida cómo la reacción de su padre fue violenta, azotándola cuatro o cinco veces por semana como castigo por su comportamiento.

A la incompreensión de su expresión creativa se unió que a la edad de 15 años la familia se mudó a West Palm Beach por lo que Augusta dejó de tener acceso a buen barro. Fuera de su elemento e incomprendida por su familia, su actividad creativa cesó.

Solo retomó la actividad al encontrar las Alfarerías Chase (Chase Potteries) en las afueras de la ciudad. Augusta le rogó al dueño una pella de barro y modeló una pequeña estatua de la Virgen María. El padre de Augusta quedó impresionado y a partir de ese momento le permitió continuar con su arte sin interrupciones.

Este impulso supuso también la primera oportunidad en la que Augusta impartió docencia en escultura, enseñando modela-

do durante su último año de instituto a cambio de una pequeña remuneración económica.

Desde su contexto educativo, sin embargo, Augusta tuvo que confrontar una realidad que llevaba décadas establecida y se conocía como las leyes Jim Crow que regulaban la segregación racial.

Las leyes Jim Crow fueron un conjunto de normativas locales y estatales en los Estados Unidos, creadas a fines del siglo XIX por las legislaturas del sur, que estaban bajo control de los demócratas tras el período de Reconstrucción, y que permanecieron vigentes entre 1876 y 1965. Estas leyes institucionalizaban la segregación racial en espacios públicos, estableciendo el principio de «separados pero iguales», lo que afectaba principalmente a los afroestadounidenses y a otros grupos no blancos en esos estados. Sin embargo, esta segregación en la práctica llevó a que los servicios y las instalaciones para los negros fueran generalmente de menor calidad que los destinados a los blancos, resultando en desventajas económicas, educativas y sociales para los grupos segregados. Mientras que en el sur la segregación era legal, en el norte la segregación se daba de manera informal, en los modos en que se configuraban las ciudades por barrios racialmente diferenciados.

Algunos ejemplos de las leyes Jim Crow incluían la segregación en escuelas, transporte público, baños y restaurantes, además de fuentes de agua potable separadas para blancos y negros. El Ejército de los Estados Unidos también estaba segregado. Estas leyes derivaban de los códigos negros (1800-1866), que previamente restringían las libertades y derechos civiles de los afroamericanos.

La segregación se aplicaba en las relaciones personales, castigando el mestizaje con prisión o multa, en el transporte en el que se requerían separación tanto en el viaje como en la espera y en la educación. La segregación en las escuelas de Florida creó un sistema educativo separado para estudiantes negros y blancos, privando a las escuelas negras de recursos. Al eliminar de la Ley de Derechos Civiles de 1875 el requisito que exigía que los estudiantes de ambas razas tuvieran acceso igualitario a la educación,

se abrió la puerta para que Florida aumentara la segregación racial en las escuelas. La enmienda requería que los niños blancos y «de color» no fueran enseñados en la misma escuela, pero que se hiciera una «provisión imparcial para ambos» (Bush, 1889).

Pese a que su entorno familiar ya había aceptado sus inclinaciones artísticas, la aspiración inmediata de Augusta fue la de fundar un nuevo núcleo familiar propio. A los quince años, Augusta abandonó la escuela secundaria y se casó con John T. Moore. Al poco tiempo dio a luz a una bebé que llamaron Irene Connie Moore. Lamentablemente, John murió poco después del nacimiento de la criatura, lo que obligó a la joven Augusta de diecisiete años y a su bebé a regresar a la casa de sus padres.

Con ellos, Augusta reanudó su educación secundaria y, posteriormente, asistió brevemente a dos universidades: la Florida Agricultural and Mechanical University for Negroes (FAMU) (hoy conocida como Florida A&M University), y Tallahassee State University. Sin embargo, su carrera académica no duró mucho y en 1915, a la edad de 23 años, volvió a casarse con un carpintero llamado James Savage. Aunque se divorciaron solo unos meses después, Augusta conservó su apellido durante el resto de su vida profesional.

Simultáneamente, la carrera artística de Augusta comenzaba a despegar. George Graham Currie, quien fue alcalde de West Palm Beach, Florida, se convirtió en su primer patrocinador. Su primer reconocimiento llegó en 1919, cuando exhibió esculturas en la Feria del Condado de West Palm Beach. Vendió algunas de sus piezas (representaciones de pollos y gallinas, principalmente) y también ganó un premio en efectivo de \$25. Su victoria llamó la atención de George Graham Currie, el superintendente de la feria, quien quedó tan impresionado con su trabajo que le encargó la escultura de su busto. Savage se mudó brevemente a Jacksonville, Florida, donde esperaba ganarse la vida esculpiendo bustos. Dejó a su hija al cuidado de sus padres y posteriormente se mudó a la ciudad de Nueva York con la esperanza de convertirse en escultora.

Su salida hacia Nueva York también puede enmarcarse en lo que se conoce hoy como la Gran Migración en la que muchos

afroestadounidenses de los estados del sur se marcharon a los estados del norte. La Gran Migración fue un proceso masivo de traslado de afroestadounidenses desde el sur rural de Estados Unidos hacia las ciudades del norte, como Chicago, Nueva York y Detroit, entre 1916 y 1970. A lo largo de las dos oleadas principales de la migración (1916-1940 y 1941-1970), se estima que más de seis millones de afroestadounidenses se mudaron hacia el norte, lo que transformó las dinámicas urbanas y contribuyó al auge del Renacimiento de Harlem y al crecimiento de la cultura afroestadounidense en áreas como la música, la literatura y las artes visuales.

Augusta había hecho de modelar figuras aparentemente intrascendentes como pollos y patos de barro su espacio de resistencia personal. Esto transformaría su vida para siempre ya que modelaría para convertirse en escultora, un lugar inimaginable para alguien de su raza, género y clase social. Desde este inicio de expresión infantil, iba a acceder a uno de los espacios de activismo social, artístico y cultural más importantes de la historia del arte.

Renacimiento Salvaje: ganancias y pérdidas en el barro de Harlem

Pertenecer a lo salvaje es una decisión que tomó de manera consciente Augusta Savage. *Savage* («salvaje» en castellano), en el contexto de Augusta, era un término peyorativo para designar a los considerados «incivilizados», pertenecientes principalmente a las comunidades indígenas, tribales y nómadas. También se relacionaba entonces (y se relaciona hoy) con lo animal, lo primitivo, lo violento e irracional de la naturaleza. Este apellido, que llegó a Augusta a través de su segundo marido del cual se divorció, lo mantuvo como firma el resto de su vida. Resignificar la palabra «salvaje», un insulto racista, para convertirlo en algo a lo que pertenecer, promueve una reflexión de cómo, en muchos sentidos, los mecanismos de violencia colonial y la explotación y saqueo humano del medio natural son semejantes.

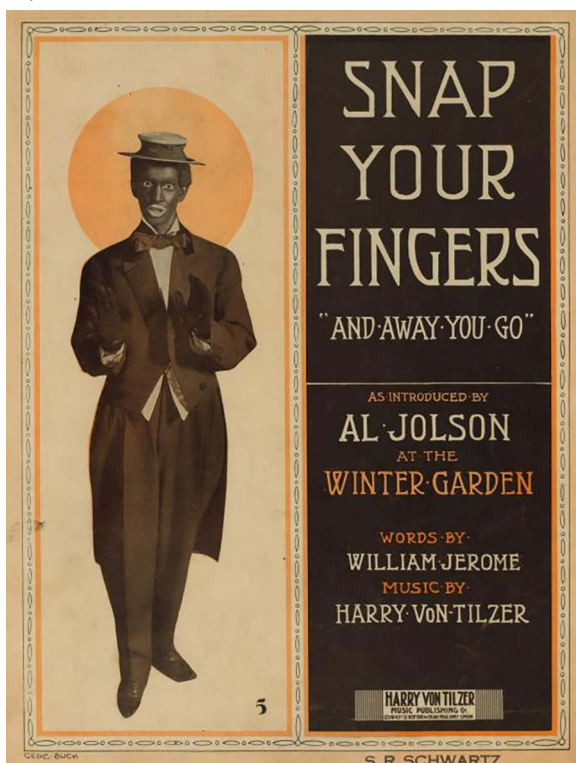
Uno de los materiales más salvajes que se utilizan en la práctica de la escultura es el barro. Es un material que se extrae directamente de la naturaleza, a la que puede volver en cualquier momento. El modelado en barro es un medio respetuoso con el medio ambiente porque utiliza un material natural, biodegradable y renovable, que no genera residuos tóxicos ni contaminantes. Su proceso de fabricación tiene un bajo impacto ambiental, y los objetos de barro son duraderos, lo que reduce la necesidad de producir constantemente nuevos materiales. Además, el barro regula la temperatura de manera eficiente, contribuyendo a la eficiencia energética, y no emite sustancias nocivas durante su uso, lo que lo convierte en una opción sostenible y ecológica.

Cuando Augusta se mudó a Nueva York, se instaló en el barrio de Harlem y decidió continuar confiando en el barro, ese material salvaje que la había ayudado a escapar de un contexto de abusos y precariedad, para encontrar en la representación figurativa un lugar de reivindicación política. Su obra se centró en generar con este material imágenes de dignidad afroestadounidense, desde la figuración y la serenidad, retratando de manera fidedigna a distintos sujetos. Se trataba de subir a pedestales aquellas figuras que habían jugado un papel importante en las reivindicaciones de los derechos civiles.

Difícilmente hoy alguien definiría sus retratos como subversivos. Son elegantes, serenos y calmados. Sin embargo, en el momento en que fueron creados, escondían una agenda política muy concreta. En los Estados Unidos, casi todos los grupos raciales han sido caricaturizados, pero ninguno con tanta frecuencia ni de tantas maneras como los afroestadounidenses. A las personas negras se las ha retratado en la cultura popular como exóticos dignos de lástima, salvajes caníbales, desviados hipersexuales, bufones infantiles, sirvientes obedientes, víctimas auto despreciativas o amenazas para la sociedad. En los tiempos de Savage, estas representaciones anti-negras frecuentemente tomaron forma en objetos materiales, como ceniceros, vasos para beber, juegos, cebos para pescar, cajas de detergente y otros artículos cotidianos. Incluso la denominación de las leyes segregacio-

nistas conocidas como Jim Crow tenía sus orígenes en un personaje de *minstrel* desarrollado por Thomas D. Rice, actor blanco que se teñía la cara de negro representando en el escenario a una persona esclavizada que hacía reír al público. La popular práctica del *blackface* o la práctica teatral de personas blancas de pintarse la cara como si fueran negros continúa hoy en día, pese a estar prohibida desde 1960.

Figura 2. *Snap your fingers and away you go.*



Fuente: Music Division, The New York Public Library. (1912). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-cacb-a3d9-e040-e00a18064a99>

Savage quería crear una representación que escapara de toda esa caracterización para cambiar radicalmente el imaginario negro. Desde el comienzo, Savage entendió que para conseguir su objetivo, una buena educación para sí misma era la clave. Para continuar formándose, Savage esperaba asistir a la Escuela de Es-

cultura Americana, fundada por el escultor Solon Borglum (Heller, 1987). Savage no tenía dinero y no podía pagar la matrícula. Sin embargo, Borglum le escribió una carta de recomendación para conseguir una beca en el Cooper Union for the Advancement of Science and Art. Este esfuerzo de Borglum abrió la puerta a su futuro artístico. La recomendación de Borglum, así como el busto de un pastor religioso de Harlem que modeló en una sola noche, la situaron a la cabeza de una lista de espera de 142 personas para el Cooper Union, lo que le permitió ingresar inmediatamente a una formación de cuatro años que comenzó en octubre de 1921. Uno de sus maestros más influyentes en Cooper Union fue el escultor estadounidense George Brewster, quien era conocido por sus bustos y monumentos históricos. Durante este tiempo, Savage trabajaba como limpiadora de casas y asistente de lavandería, pero cuando sus horas se redujeron, Cooper Union le otorgó más fondos para ayudar con sus gastos diarios. Savage aprovechó su tiempo libre aprendiendo sobre el arte y la cultura africana. Savage frecuentaba la biblioteca de la calle 135 en Harlem, hoy conocida como The Schomburg Center for Research in Black Culture, asistiendo a conferencias y participando en lecturas de poesía. Su talento como escultora fue inmediatamente reconocido, y la biblioteca le encargó modelar un busto del retrato de W.E.B. DuBois (se desconoce el paradero de la escultura). Comenzó a producir varios retratos de los principales habitantes de Harlem, y crecieron su reputación y sus habilidades mientras ganaba dinero. Savage publicó su poesía en *Negro World*, un periódico fundado por Marcus Garvey, y modeló un retrato de él.

El contexto que condujo a todas estas oportunidades para Savage se conoce actualmente como el Renacimiento de Harlem que fue un movimiento cultural, social y artístico que tuvo lugar en el barrio de Harlem en Nueva York, durante las décadas de 1920 y 1930. Fue una respuesta a la opresión racial y se caracterizó por una floreciente producción cultural, especialmente en música, literatura, arte y teatro, que permitió a los afroestadounidenses expresar su identidad, historia y luchas. Durante este periodo, Harlem se convirtió en el centro de la creatividad negra

en Estados Unidos, promoviendo una nueva conciencia racial y la afirmación del valor cultural afroestadounidense.

En cuanto a la literatura, escritores como Zora Neale Hurston, Langston Hughes y Claude McKay, entre otros, exploraron temas como el orgullo racial y las desigualdades sociales. En la música, el *jazz* y el *blues* fueron los géneros predominantes, y artistas como Duke Ellington y Louis Armstrong jugaron papeles cruciales en la popularización de estos estilos.

Este periodo también significó un cambio en la percepción de lo afro en la sociedad estadounidense. El Renacimiento de Harlem no solo fue una revolución artística, sino también una revolución social y política, donde los afroestadounidenses comenzaron a luchar por el reconocimiento de su herencia.

En 1923 Savage fue una de las 100 mujeres que ganaron una beca para estudiar en la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de Fontainebleau, en Francia. Una vez que supieron que Savage era negra, le retiraron la beca con el argumento de que las mujeres blancas del sur no debían compartir alojamiento de viaje con una mujer negra. Su caso fue cubierto por periódicos negros y blancos en todo el país.

A la vez que se desarrollaba el escándalo, el padre de Savage sufrió un derrame cerebral y un huracán dejó el hogar de sus padres inhabitable. Savage acogió a su familia (incluida su hija) en su casa en Nueva York. En aquellos momentos, había nueve personas viviendo en el apartamento de una sola habitación de Augusta. Su padre y uno de sus hermanos murieron en el lapso de un año. Gracias a una recomendación de W.E.B Du Bois, Savage recibió una beca para estudiar en Roma (beca que tuvo que rechazar ya que su salario en la lavandería era clave para mantener a su familia).

Es difícil imaginar cómo en medio de toda esta crisis personal, económica y familiar (además del acoso de Joe Gould, un hombre diagnosticado de psicopatía que la hostigó durante décadas), Savage mantuvo su activismo desde el arte, involucrándose en la Asociación Universal para la Mejora del Pueblo Negro (UNIA). Fue ahí donde conoció y se enamoró del periodista y secretario general de la UNIA, Robert L. Poston, con quien se casó en diciembre de 1923.

Robert L. Poston fue un importante periodista y activista afroestadounidense, conocido principalmente por su trabajo en el periodismo durante el Renacimiento de Harlem. Nació en 1900 y se destacó por su contribución a la cultura y política afro. Fue editor y escritor para varios medios de comunicación, y uno de los fundadores de la revista *The Crisis*, publicada por la UNIA, que se convirtió en una de las publicaciones más influyentes en la promoción de los derechos civiles y la cultura negra.

Poston también fue un defensor de los derechos civiles y participó activamente en la lucha contra la discriminación racial en Estados Unidos. Además, se destacó por su cobertura de eventos importantes en la historia afro y su influencia en la prensa negra.

Aunque se le reconoce principalmente por su activismo y su trabajo de periodista, la información sobre su vida y su obra sigue siendo limitada en comparación con figuras más conocidas del Renacimiento de Harlem. Sin embargo, se conserva un poema titulado «Cuando Te Encuentres con un Miembro del Ku Klux Klan» que da muestra de su escritura, su activismo y compromiso político por los derechos civiles.

El matrimonio Savage-Poston duraría sólo unos meses. Poston fue enviado a África por la UNIA para finalizar los arreglos de una emigración masiva de afroestadounidense a Liberia. El acuerdo no llegó a cerrarse y, además, en el viaje de regreso en marzo de 1924, Poston falleció debido a una neumonía. Para entonces, Savage estaba embarazada, se puso de parto de manera prematura y su segunda hija, Roberta, murió solo unos días después de nacer. Savage nunca volvió a casarse. Aun así, logró completar sus estudios en Cooper Union en 1924, un año antes de lo previsto.

Después de graduarse (con un título en Bellas Artes), Savage se unió a la comunidad creativa de artistas y escritores afro reunidos en Harlem. En 1928, Savage participó en una exposición en la Fundación Harmon, donde su *Head of a Negro* ganó el Premio Otto Kahn. Sin embargo, criticó abiertamente a Mary Beattle Brady, la directora de la Fundación, así como a muchos de los patrocinadores blancos de la Fundación, por su fetichización de la estética «negra primitiva» (Bey, 2017).

Al mismo tiempo, Savage comenzó a exponer sus esculturas en todo Nueva York con gran éxito de crítica. En septiembre de 1929, una fotografía del busto de su sobrino Ellis Ford (que vivía con ella tras el huracán que arrasó la casa familiar) que tituló *Gamin* (1929) apareció en la portada de *Opportunity*, una revista literaria dedicada a la cultura negra. El busto presenta a un niño con una actitud seria, más propia de un adulto, con gran aplomo. Los retratos que Savage hace de la infancia no son infantiles en el sentido tradicional. Las niñas y niños que retrató tienen un gesto reflexivo y profundo, como agentes activos de la sociedad.

Figura 3. *Gamin*.



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Art and Artifacts Division, The New York Public Library. (1929). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/bb228036-d8a1-94fc-e040-e00a1806429a>

Al ver la imagen en la portada, la Julius Rosenwald Fund ofreció a Savage una beca para estudiar en París y, al año siguiente, finalmente llegó a Europa. En París, vivió en un apartamento en Montparnasse, estudió en la Académie de la Grande Chaumière (una institución ya asociada con escritores del Renacimiento de Harlem como Claude McKay y Countee Cullen) y trabajó en el estudio de uno de sus profesores, el escultor francés Félix BannetEAU-Desgrois. También estudió bajo el escultor Charles Despiau.

Savage mostró sus obras en diversas exposiciones y salones. En 1930 de *La dépêche africaine*, un diario francés, publicó un reportaje sobre Savage, y tres de sus obras figurativas fueron exhibidas en el Salon d'Automne. Savage también envió obras a los Estados Unidos para su exposición; la Fundación Harmon expuso *Gamin* en 1930 y *Bust* y *The Chase* (en madera de palma) en 1931. El mismo año, Savage ganó una medalla de oro por una pieza en la Exposición Colonial y expuso dos desnudos femeninos (*Nu* en bronce, y *Martiniquaise* en yeso) en la Société des Artistes Français. En 1931, solicitó con éxito una segunda beca Rosenwald y recibió una subvención de la Fundación Carnegie, que le permitió permanecer en Europa durante un año adicional y viajar por Francia, Bélgica y Alemania.

Pedagogías de Barro: de los Pollos a los Monumentos

Uno de los lamentos de Savage en su estancia en Europa fue que sus maestros de París no comprendían su enfoque en torno a la educación. Sus maestros tenían una idea preestablecida de lo que era una expresión artística correcta y, generalmente, deseaban que sus alumnos siguieran su método particular para llegar a resultados similares. Esta aproximación académica contrastaba con el enfoque que Savage misma había experimentado, cuando desarrolló desde pequeña una relación personal con el material (el barro) para trabajar su libertad propia desde una noción de autodisciplina. El material era para Savage un medio para una

expresión individual, alcanzando un conocimiento interior para una revelación exterior. De este modo, Savage entendía que los modos de hacer en el arte tenían un desarrollo único en cada persona, y que cada una debía encontrar su propio lenguaje.

Savage regresó a Harlem en 1932 con su reputación en ascenso. Obtuvo la distinción de ser la primera miembro afroamericana de la Asociación Nacional de Mujeres Pintoras y Escultoras en 1934. A pesar de que era el período de la Gran Depresión, seguía recibiendo encargos de bustos. Sin embargo, dado que aún tenía que mantener a su gran familia, el dinero seguía siendo escaso.

Con el convencimiento de que la enseñanza de las artes era un espacio más de activismo, Savage asumió el rol de profesora de arte en la biblioteca de Harlem y luego abrió su propio espacio al que llamó el Savage Studio of Arts and Crafts, en un sótano en la calle 143 Oeste. En su estudio, los estudiantes asistían a clases de pintura, dibujo y escultura. El barro de Savage se convirtió en recurso comunal, ya que, a pesar de que ni sus estudiantes ni ella tenían dinero para comprar nuevos materiales de arte, el barro podía ser reutilizado una y otra vez en el taller. Al poco de fundar el estudio, Savage afirmó:

No he creado nada realmente hermoso, realmente perdurable, pero si puedo inspirar a uno de estos jóvenes a desarrollar el talento que sé que poseen, entonces mi monumento estará en su trabajo.³ (Savage, 1935, n. p.)

Sus «monumentos» estuvieron presentes en generaciones de artistas que incluyen nombres como Jacob Lawrence, Gwendolyn Knight, Norman Lewis, Charles Alston, Ernest Crichlow, Robert Blackburn, Morgan Smith y Marvin Smith, entre otros. En sus obras se puede observar cómo siendo estudiantes de la misma maestra, cada uno desarrolló un tipo de arte completamente personal y diferente.

3. Cita original en inglés «I have created nothing really beautiful, really lasting, but if I can inspire one of these youngsters to develop the talent I know they possess, then my monument will be in their work». T. R. Poston, «Augusta Savage», *Metropolitan Magazine*, Jan. 1935, n.p.

Es en su obra artística y en la de sus estudiantes que, junto a sus escritos, entrevistas y artículos en prensa, donde es posible establecer las ideas clave de su pedagogía. A continuación, expongo las principales ideas de lo que he considerado llamar «Las pedagogías del barro de Augusta Savage»:

- Subvertir desde el barro: el autoaprendizaje y la autoestima como motores de cambio social

Savage creía firmemente que el arte podía ser una vía de expresión personal y un medio para desafiar las estructuras sociales injustas. A través de su enseñanza, instaba a sus estudiantes, en su mayoría afroestadounidenses, a utilizar el arte como una forma de representar su identidad y luchar contra la discriminación racial. Savage alentaba a sus estudiantes a explorar su propia voz artística en lugar de simplemente imitar estilos establecidos. Les enseñaba a valorar su herencia afro, a representar su identidad racial con dignidad y orgullo, y a ver el arte como una herramienta para expresar sus experiencias personales y colectivas. Además, promovía una atmósfera en la que los estudiantes pudieran experimentar libremente con el modelo artístico sin temor al juicio, permitiéndoles desarrollar una sensibilidad única y auténtica en sus obras. En su enfoque pedagógico, Augusta también les proporcionaba soporte emocional y motivación, además de orientarles laboralmente. Observando el arte que desarrollaron posteriormente sus estudiantes, es evidente que en el taller de Savage no se perseguía emular a la maestra, sino que se alentaba la búsqueda de la voz propia. Entre sus estudiantes, Jacob Lawrence (1917-2000) desarrolló su estilo pictórico caracterizado por el uso de colores vibrantes y una estética narrativa. La obra de Gwendolyn Knight (1913-2005) abordó temas como la figura humana, la identidad racial y la experiencia afro con un estilo único que combinaba el arte figurativo con influencias del arte abstracto. Norman Lewis (1909-1979) comenzó como pintor figurativo pero su estilo evolucionó hacia el arte abstracto.

- Modelar la alteridad: cambiar la realidad desde el lugar asignado

En su enseñanza promovió el conocimiento y aprecio por la cultura afro, incentivando a los estudiantes a crear obras que reflejaran su historia, tradiciones y luchas. A través de esta pedagogía, buscaba empoderar a las personas de la comunidad negra y darles un espacio para expresarse artísticamente. Por ejemplo, uno de sus estudiantes y colaboradores, Charles Alston (1907-1977) fue un destacado artista, pintor y muralista estadounidense que destacó por su capacidad para fusionar técnicas modernas con tradiciones afroamericanas. A lo largo de su carrera, creó murales, pinturas y esculturas que reflejaban la historia, la vida y la cultura afroamericana. A través de su arte y su docencia, pudo ocupar espacios que no habían sido alcanzados hasta el momento. Fue el primer afroestadounidense contratado como docente en la Art Students League (1950-1971) y del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1956); y uno de los primeros en la City University of New York (1970-1977).

- Reivindicar lo salvaje: prácticas antirracistas desde el barro
Savage consideraba que el arte podía ser un reflejo de la identidad racial, y su enfoque pedagógico ayudaba a sus estudiantes a explorar sus raíces y herencia cultural a través de la escultura. De hecho, muchas de sus propias obras, como el famoso (hoy desaparecido) busto de W.E.B. Du Bois, son ejemplos de cómo conectaba la expresión artística con la política racial.

- Contramodelar la hegemonía: aprendizajes artesanos para desafiar al canon

Augusta enfatizaba la importancia de dominar las técnicas artísticas, especialmente el modelado en barro, aunque también impartía otras disciplinas. Enseñaba a sus estudiantes cómo modelar en barro con gran precisión técnica, lo que les permitía experimentar desde el conocimiento profundo de la materia. Savage se había formado en Europa en las tradiciones académicas de la escultura, especialmente la mimesis (la

representación naturalista del cuerpo humano y la naturaleza), pero su enfoque no se limitaba a la copia de la realidad. Ella usaba la mimesis de una manera que estaba conectada con la autenticidad de las experiencias y las identidades de lo afro. Su interés no estaba solo en la reproducción exacta de la forma, sino en capturar la esencia y la humanidad de las personas que representaba. Para Augusta, la mimesis también era una herramienta para afirmar y visibilizar la cultura afrodescendiente. A través de su trabajo, buscaba representar a sus sujetos en toda su dignidad, alejándose de las caricaturas o representaciones degradantes comunes en la época, especialmente en los medios dominantes que presentaban a los afroestadounidenses de manera despectiva. En lugar de simplemente replicar la figura humana, su mimesis se enfocaba en el retrato de personas reales, con respeto y profundidad, haciendo que la representación de la cultura negra fuera vista desde una perspectiva de orgullo y autenticidad. Augusta Savage desafiaba la noción de mimesis tradicional, sobre todo cuando se trataba de representar figuras humanas. Su trabajo no se limitaba solo a la reproducción exacta de la figura, sino que buscaba transmitir una carga emocional y simbólica más profunda. Sus obras no solo se basaban en la fidelidad a la forma, sino también en el significado y el contexto cultural de las personas que representaba.

- Luchar (y perder) en el barro: diálogos interdisciplinarios, comunitarios y de colaboración desde el modelado

Savage promovió un diálogo interdisciplinario entre las artes visuales y otras disciplinas como la música, la literatura, la política y la educación, especialmente dentro del contexto del Renacimiento de Harlem. A través de su obra escultórica, buscaba conectar el arte con el activismo social, reflejando las luchas raciales y los derechos civiles, mientras se inspiraba en la literatura afroestadounidense y mantenía relaciones cercanas con músicos y poetas. Como educadora, integró estos enfoques en sus clases, alentando a sus estudiantes a explorar el arte no solo como una técnica, sino también como una herra-

mienta de transformación social y cultural. En este sentido, su arte no solo era una forma visual, sino una expresión que abogaba por la agencia propia y la emancipación de la comunidad afrodescendiente, creando un espacio donde diversas disciplinas artísticas se influían mutuamente.

Desde estas bases, Savage impulsó el Harlem Community Art Center del que fue directora durante un período. Como muchos artistas de la época, fue beneficiaria del programa de la Works Progress Administration (WPA) de Franklin D. Roosevelt. La WPA fue la principal agencia impulsada dentro del marco del New Deal. La misión de la WPA era dar oportunidades laborales

Figura 4. *Harlem Community Art Center: students in sculpture class, 290 Lenox Avenue*



Fuente: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1939). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4ea3-a3d9-e040-e00a18064a99>

Figura 5. *Children's sculpture class, Harlem Community Art Center*



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1937). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af995f90-34ce-0134-b569-00505686a51c>

a millones de desempleados a lo largo de Estados Unidos, con el fin de que ejecutasen programas de obras públicas. Parte del mismo y con Holger Cahill como director, los *Federal Arts Projects* fue una medida de alivio para artistas y artesanos que pudieron ejecutar proyectos artísticos como murales, pinturas, esculturas, artes gráficas, carteles, fotografía, diseño escénico teatral y artes y oficios. El Federal Arts Projects de la WPA estableció más de 100 centros comunitarios de arte en todo el país, investigó y documentó el diseño estadounidense, encargó una importante cantidad de arte público sin restricción en cuanto al contenido o tema, y apoyó económicamente a unos diez mil artistas durante la Gran Depresión.

En este contexto, Savage fundó el Harlem Artists Guild junto a Charles Alston y la muralista Elba Lightfoot, además del Har-

lem Art Workshop en 1935. Gracias a la financiación de la WPA, Savage pudo ofrecer clases de pintura, dibujo, diseño de vestuario, composición, escultura, cerámica, trabajo en metal, tejido, fabricación de alfombras, litografía, impresión en bloques y fotografía. Enseñaba las técnicas artísticas que había aprendido tanto en Europa como en Estados Unidos. Augusta animaba a sus estudiantes a crear obras de arte que reflejaran la cultura de Harlem y la identidad afro. Se han contabilizado que más de 1.500 estudiantes pasaron por los talleres. Su fama hizo que influyentes personajes como la Primera Dama Eleanor Roosevelt visitara el estudio. De este modo, Savage consolidó su carrera en lo educativo para lo cual, el apoyo comunitario y federal fue clave.

Figura 6. *Front row: Zell Ingram, Pemberton West, Augusta Savage, Robert Pious, Sara West, Gwendolyn Bennett; back row: Elton Fax, Rex Gorleigh, Fred Perry, William Artis, Francisco Lard, Louis Jefferson, Norman Lewis*



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1935-1943). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/af7b5df0-3bc7-0134-0228-00505686a51c>

Figura 7. Gwendolyn Bennett, Sara West, Louise Jefferson, Augusta Savage, Eleanor Roosevelt



Fuente: Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, The New York Public Library. (1937). Dominio público. <https://digitalcollections.nypl.org/items/89696b30-3af6-0134-cfd4-00505686a51c>

Alzad la voz y cantad: de la melodía colectiva a una granja de pollos

La reputación de Savage como artista y profesora la llevó a lo que quizás fue su mayor encargo en 1937. Los organizadores de la New York World's Fair de 1939 encargaron una obra de gran formato a Savage. Fue una de las treinta y cinco esculturas encargadas para la Feria que se celebraría en Queens. La gran mayoría de esculturas eran geométricas, en colores claros y de materiales nobles. La escultura que creó Savage era de escayola (un material extremadamente barato), teñida de oscuro con betún de zapatos.

La escultura *Alzad la Voz y Cantad*, *el Arpa*, que presentaba un arpa de casi 5 metros de altura hecha con figuras afroestadouni-

denses, se convirtió en una de las obras más visitadas de la feria (Ikemoto, 2022). Sus estudiantes siguieron el proceso de modo que también la creación de la escultura se convirtió en un proceso pedagógico. Algunos, como los hermanos Morgan y Marvin Smith ayudaron a documentar la obra.

Savage tomó como título el poema *Lift Every Voice and Sing* de James Weldon Johnson, líder de la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP), en 1900. Su hermano, John Rosamond Johnson (1873-1954), fue el encargado de

Figura 8. Augusta Savage, 1939, *Lift Every voice and Sing, The Harp*



Fuente: New York World's Fair. Dominio público.

componer la música que acompañaría la letra. En su momento, un coro de 500 niños de la escuela segregada Stanton, donde James Weldon Johnson era director, fue la primera interpretación pública de la canción en Jacksonville, Florida, para conmemorar el cumpleaños del presidente Abraham Lincoln.

La canción fue adoptada posteriormente por la NAACP y se convirtió en un poderoso símbolo de lucha durante el Movimiento por los Derechos Civiles en las décadas de 1950 y 1960. Desde su composición, esta pieza se ha conocido como el himno nacional negro, interpretado por múltiples artistas desde entonces, con versiones contemporáneas de Alicia Keys en 2020, John Legend en 2024 o Ledisi en la Super Bowl de 2025.

Para la feria de 1939, Savage se inspiró en aquel coro inicial infantil, pero en lugar de retratar escolares, quiso crear 12 cantantes con túnicas de coro y que tuvieran edades diversas, poniéndolos en fila conformando con sus cuerpos las cuerdas de un arpa. El mástil sería una mano y antebrazo que representan al creador. En un juego de pareidolia, produjo dos imágenes simultáneas. La de cuerpos humanos diferentes uno detrás de otro que, a su vez, generaban la imagen inequívoca de las cuerdas de un arpa. En la parte frontal del arpa, un joven se arrodilla, sosteniendo la partitura con una expresión pensativa en su rostro, aparentemente conmovido por la melodiosa armonía y las imágenes que evocan las palabras del himno de los hermanos Johnson.

La letra del poema evoca la importancia de recordar el pasado, para proyectar esos saberes hacia un futuro esperanzador. Entre los versos, subyace la idea del intercambio de conocimiento entre generaciones, una aspiración que coincide con los ideales transmitidos en el taller de Augusta Savage a sus estudiantes. El acto de alzar las voces y cantar una generación tras otra, alude a las muchas veces que la comunidad afro ha tenido que alzar la voz por sus derechos. Nos recuerda la importancia de que unas generaciones se apoyen sobre otras para alcanzar «armonías de libertad». Savage creó la pieza inspirada en los temas presentes en la canción: unidad, perseverancia a través de la fe y orgullo, los cuales quedan reflejados en su escena musical.

Cuarenta y cuatro millones de personas tuvieron la oportunidad de contemplar el triunfo de Savage durante los 19 meses que duró la exposición. Sin embargo, y a pesar de la recepción positiva de la gran escultura, una vez acabada la feria, Savage no tenía fondos para almacenarla después de la feria ni para fundirla en bronce. La escultura fue destruida. En la actualidad, solo quedan de la escultura las maquetas preparatorias y algunos souvenirs de la feria con su forma.

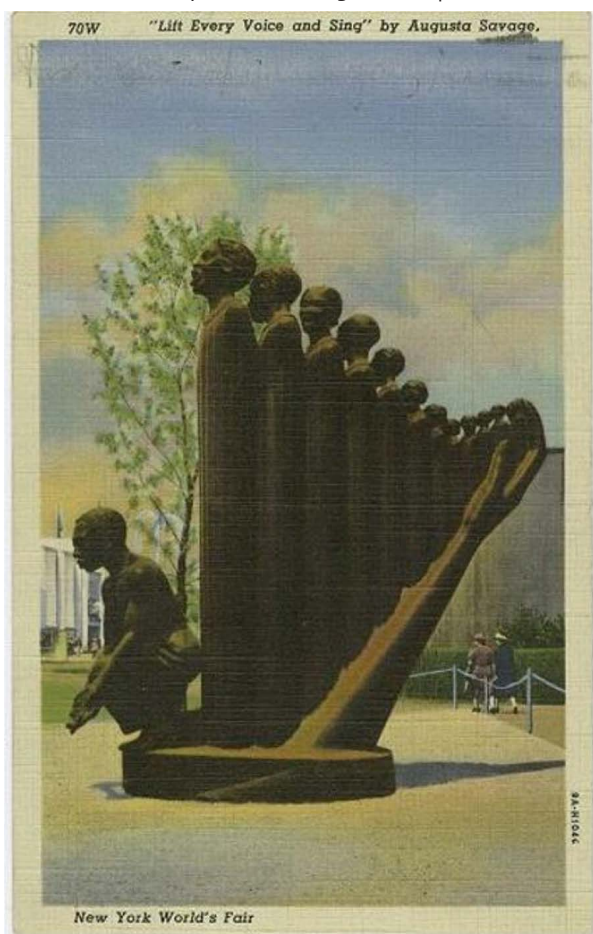
Concepción de León (2021) reflexiona sobre cómo la historia del encargo y destrucción del Arpa y su destino configura un microcosmos de los desafíos que enfrentó Savage. Savage fue una artista importante cuyo talento es incuestionable y que, por limitaciones financieras y barreras socioculturales, hoy en día, la mayoría de sus obras están en paradero desconocido o existen solo en escayola.

Figura 9. *Art - Sculpture - Harp (Augusta Savage) - Harp*



Fuente: Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. (1935-1945). Retrieved from <https://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-d63a-d471-e040-e00a180654d7>

Figura 10. Postal de *Lift Every Voice and Sing* emitida por la 1939 World's Fair



Fuente: <https://libguides.nypl.org/AugustaSavage>

Tras la Feria Mundial, Savage abrió el Salon of Contemporary Negro Art, convirtiéndose en la primera mujer afroestadounidense en abrir su propia galería. Entre los artistas que exhibieron allí se encontraban Beauford Delaney, James Lesesne Wells, Lois Mailou Jones y Richmond Barthe. En la exposición inaugural, asistieron unas 500 personas, y Savage anunció: «No pedimos ningún favor especial como artistas debido a nuestra raza. Solo queremos presentarles nuestras obras y pedirles que las juzguen por sus méritos» (Savage, 1939). Aunque las exposiciones tuvie-

ron una buena asistencia y fueron bien recibidas por los críticos, las ventas fueron escasas, y el salón cerró después de unos meses.

La destrucción del Arpa y el cierre del salón es, para muchos historiadores, el inicio del declive de la carrera de Savage. Todo ello coincide con la irrupción en la escena artística estadounidense del expresionismo abstracto y el cambio político junto a la Segunda Guerra Mundial que conllevó el fin de las ayudas a artistas de la década de los 1930. Lo cierto es que Savage ya tenía casi cincuenta años y aún vivía en una gran precariedad económica.

En 1945 se mudó a una granja en Saugerties, en las Montañas Catskill, donde estableció amistades cercanas con sus vecinos, crió palomas y pollos (que vendía, junto con sus huevos), además de cultivar hongos y champiñones. Allí recibía a amigos y familiares que la visitaban desde la ciudad. Trabajó en K-B Products Corporation como asistente de laboratorio de investigación sobre el cáncer. Logró comprarse un coche y aprendió a conducir. El director del laboratorio, Herman K. Knaust, le compró materiales y la animó a no dejar de crear. Savage continuó produciendo su propio trabajo en un estudio convertido en jardín y continuó su labor pedagógica enseñando escultura a niños y niñas en campamentos de verano.

Figura 11. Augusta Savage, 1942, *Retrato de un bebé*.



Fuente: Dominio público.

Continuó haciendo bustos y experimentó con la escritura de libros infantiles y novelas de misterio (aunque ninguno fue publicado). Cuando le diagnosticaron cáncer terminal, regresó a la ciudad de Nueva York para vivir con su hija Irene, con quien había retomado contacto. Savage falleció en marzo de 1962.

En 2001, la casa-estudio de Savage en Saugerties fue incorporada al Registro Nacional de Lugares Históricos de Nueva York.

Figura 12. Augusta Savage, 1949. Retrato de John Henry.



Fuente: Dominio público.

Conclusiones: Poyo. *Pódium*, pedestal

El poyo con «y» se utilizaba para denominar al pódium que se usaba en el siglo XIX para que oradores se subieran a él y dieran discursos que pronunciaban de viva voz y que, en ocasiones, podían acabar en discusiones y peleas, es decir, en pollos con «ll». La vida de Augusta Savage transcurre entre pollos (lío, escándalo) y poyos (pedestales) de todo tipo. El pollo que le montó su padre cuando la descubre modelando animales de barro. El pollo que montó junto a sus múltiples aliados, para reclamar la beca que le habían quitado por ser negra. El pollo constante que fue su vida personal, como joven madre y viuda, divorciada, viuda y madre otra vez para perder a su segunda hija al poco de nacer. Su obra, por su cercanía con la tradición escultórica de las academias de bellas artes, puede parecer a ojos contemporáneos poco subversiva, incluso apolítica. Sin embargo, con sus obras Savage montaba un gran pollo ya que su existencia cuestionaba la blancura escultórica del canon occidental, incluyendo cuerpos contrahegemónicos que solo habían sido representados hasta entonces de maneras exotizadas, como objeto de mofa y en posiciones subalternas.

Pareciera que ninguno de sus pollos se resolviera de manera plenamente satisfactoria para ella. Es cierto que su padre aceptó su vocación, pero solo después de años de abusos físicos y psicológicos. A pesar de la defensa incondicional de la comunidad afro, a Savage nunca le devolvieron la beca que le quitaron, obligándola a buscar otros modos para formarse en Europa. A lo largo de su vida personal pasó por duelos inimaginables hasta que se marchó a su granja de Saugerties. Finalmente, su obra escultórica más icónica que fue objeto de gran aprobación de crítica y público fue destruida dejando solo fotografías, maquetas y *souvenirs*. Cabe preguntarse si a Savage le valió la pena perseguir su ambición de convertirse en escultora. Por desgracia, y a pesar de los esfuerzos de artistas como Savage, algunos antes que ella y muchos otros después, aún existen representaciones de cuerpos afro que ridiculizan, ofenden y banalizan la experiencia negra desde múltiples formatos.

Sin embargo, los espacios pedagógicos que Augusta Savage impulsó desvelaban el camino hacia el poyo (con «y»), el pedestal, que ella perseguía. Savage buscaba llenar el pedestal con imágenes de dignidad negra que sustituyeran al imaginario racista existente. No solo quería ocuparlo ella con su obra, sino que aspiraba a que el pedestal fuera cada vez más amplio para acoger a sus estudiantes, sus monumentos, y a los estudiantes de sus estudiantes por venir. La vida de Savage consistió en un constante esfuerzo por asumir el lugar que le había sido asignado (mujer, negra, hija de personas esclavizadas, pobre) para, desde ese mismo lugar, transformar lentamente su contemporaneidad con consecuencias que se extenderían hacia el futuro. Esta vida basada en montar pollos fue, sin duda, un proceso agotador para Savage, pero quizá fuera su único método de supervivencia: la única estrategia posible para cambiar un contexto desde su propia subalternidad.

En el poyo de Savage, perdura aún el barro fresco. Lo han ido regando y humectando sus estudiantes y los estudiantes de sus estudiantes. Cada generación vuelve a amasarlo para convertirlo en bustos, abstracciones, figuras y otras luchas para conseguir que el arte y la educación sean espacios de oportunidad y justicia social.

Bibliografía

- Aptheker, H. (Ed.). (1971). *The Negro in the Civil War*. International Publishers.
- Bearden, R. & Henderson, H. (1993). *History of African-American Artists: from 1792 to the present*. Pantheon.
- Bey, Sharif (2017). «Augusta Savage: Sacrifice, Social Responsibility, and Early African American Art Education». *Studies in Art Education*. 58(2):125-140. <https://doi.org/10.1080/00393541.2017.1292383>
- Bibby, D. L. (1988). *Augusta Savage and the Art Schools of Harlem*. Schomburg Center for Research in Black Culture, The New York Public Library.

- Bush, G. G. (1889). «History of education in Florida». *Text Materials of Central Florida*. University of Central Florida.
- De Leon C. (2021). «Augusta Savage: the Black woman artist who crafted a life she was told she couldn't have». *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2021/03/30/us/augusta-savage-black-woman-artist-harlem-renaissance.html>
- Farrington, L. E. (2011). *Creating their own Image: the history of African-America Women Artists*. Oxford University Press.
- Ferguson, J. B. (2007). *The Harlem Renaissance: A brief history with documents*. Bedford/St. Martin's.
- Frazier, E. F. (1940). *The Negro Family in the United States*. University of Chicago Press. <https://archive.org/details/negrofamlyinthe031737mbp/page/n7/mode/2up>
- Hayes, J.M. (2021). *Augusta Savage: Renaissance Woman*. D Giles Ltd. <https://stars.library.ucf.edu/cfm-texts/957>
- Heller, N. G. (1987), *Women Artists: An Illustrated History*. Abbeville Press, Publishers.
- Ikemoto, W. N. E. (2022). *Lost masterpieces. Stolen, Damaged, Mislaid, Destroyed - The World's Most Elusive Works of Art*. DK Secret Histories
- Kirschke, A. H. (2014). *Women Artists of the Harlem Renaissance*. University Press of Mississippi.
- Lawrence, J. (1941). *The Migration Series*. Museum of Modern Art.
- Lehmann-haupt, C. (2005, febrero 27). «Gwendolyn Knight, 91, Artist Who Blossomed Late in Life, Is Dead». *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2005/02/27/obituaries/gwendolyn-knight-91-artist-who-blossomed-late-in-life-is-dead.html>
- Lewis, S. (2003). *African American Art and Artists*. University of California Press.
- Matzon, G. C. (1909). *Clays. Notes on the Clays of Florida*. <https://pubs.usgs.gov/bul/0380k/report.pdf>
- Nelson, M. & Lawson, T. (2022). *Augusta Savage: The Shape of a Sculptor's Life*. Christy Ottaviano Books.
- Peixotto, E. (April 23, 1923). «Letter from Ernest Peixotto to Ernestine Rose. W.E.B. Du Bois Papers (MS 312)». *Special Collections and University Archives*, University of Massachusetts Amherst Libraries.

Savage, A. (20 de mayo de 1923). *Augusta Savage on Negro Ideals*. The New York World.

Savage (1939). «Opening of the Salon of Contemporary Negro Art».

Schroeder, A. & Bereal, J. (2009). *In her Hands: the story of sculptor Augusta Savage*. Lee & Low Books.

Wheat, E. H. (1990). *Jacob Lawrence: American Painter*. University of Washington Press.

Coronada Herrera: una trayectoria de formación y excelencia internacional en el canto y la enseñanza

ROSA MARÍA DÍAZ MAYO

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

María Coronada Herrera Vicente (Badajoz, 1945) es una cantante lírica, figura icónica en el panorama musical español, reconocida tanto por su destacada trayectoria internacional como por su labor de maestra de canto en el Conservatorio Profesional de Música de Badajoz Juan Vázquez (en adelante CPMB) y Conservatorio Superior de Música de Badajoz Bonifacio Gil (en adelante CSMB). Sus raíces radican en Villafranca de los Barros, localidad conocida como la «Ciudad de la Música», cuya rica tradición musical influyó en su desarrollo profesional y marcó los primeros pasos de su carrera internacional.

Desde su infancia, Coronada Herrera demostró un talento innato para la música y el canto. Su formación musical se inició en el colegio con la monja Amalia Ramos quien le impartió sus primeras clases de piano. Este entorno escolar junto con el taller de bordados artesanales de su abuela, Juliana González Machuca, donde deleitaba a las trabajadoras con sus cantos, le permitió por una parte formarse y por otra desarrollar habilidades básicas para su carrera artística futura.

La formación académica de Herrera se inició en el Conservatorio Profesional de Música de Sevilla donde certificaba cada

curso, a través de las convocatorias de exámenes libres, sus estudios particulares de piano hasta obtener el Título Profesional en esta especialidad. Sin embargo, su pasión era cantar y tomó la decisión de trasladarse a Madrid en 1965, gracias a una beca que le concedió la Diputación Provincial de Badajoz, lo que consolidó su vocación por el canto. Allí, estudió en la Escuela Superior de Canto bajo las enseñanzas de Mercedes García López y posteriormente completó su formación académica en canto en Barcelona con Conchita Badía, una de las figuras más influyentes en su vida profesional y personal. Este período también le permitió compartir escenario y aula con artistas de renombre como Montserrat Caballé y José Carreras. Su búsqueda incesante de la excelencia la llevó posteriormente a Rumanía para recibir clases con Arta Florescu, a Italia con Yolanda Magnoni y Giulietta Simionato, y a Alemania con E. Hartmann. En cada país, adquirió conocimientos que consolidaron su técnica y expresividad vocal.

El debut de Coronada Herrera, como cantante lírica profesional de ópera, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1969, junto a Caballé, marcó el inicio de una trayectoria interpretativa que la dirigió a escenarios internacionales. Su interpretación de *La vida breve* de Manuel de Falla en el Teatro Real de Madrid en 1976 fue otro punto de referencia en su carrera, recibiendo elogios de críticos como Enrique Franco y de figuras como Teresa Berganza. A lo largo de las décadas siguientes, su versatilidad y excelencia técnica le permitieron abordar un amplio repertorio, desde el Barroco hasta la música del siglo xx, colaborando con directores como Igor Markevitch y Eduardo Mata, entre otros.

La segunda etapa de su vida estuvo dedicada a la docencia, un rol que asumió tras retirarse de los escenarios debido a problemas de salud. Desde 1994 hasta su jubilación en 2011 Coronada Herrera fue profesora de canto en el CPMB y CSMB, donde formó a generaciones de cantantes que hoy triunfan y continúan con su legado. Sus alumnos la describen como una «madre musical» y destacan su compromiso con la excelencia técnica y expresiva, así como su capacidad para transmitir el amor por la música. Todas sus habilidades y competencias como intérprete las volcó a través de su labor docente.

Entre los numerosos reconocimientos recibidos a lo largo de su carrera, destacan la Medalla de Extremadura en 2009 y la designación de su nombre a la Escuela Municipal de Música de Villafranca de los Barros en 2001. Estos galardones reflejan el impacto de la soprano no solo como artista, sino también como pedagoga y embajadora cultural de su región.

María Coronada Herrera encarna la búsqueda incesante de la excelencia artística y la dedicación al arte del canto. Su legado perdura tanto en sus interpretaciones como en las generaciones de cantantes que hoy llevan su impronta en los escenarios del mundo y en las aulas de canto.

Impacto del contexto cultural y educativo en María Coronada Herrera

La formación musical de Coronada Herrera está profundamente vinculada al contexto cultural, social y político de su tiempo, en el que convergían retos y oportunidades que marcaron su trayectoria inicial. Su primer contacto con la música estuvo enmarcado en un entorno educativo riguroso, donde las actividades artísticas, como la música y la pintura se ofrecían como formación extracurricular mediante el pago de una cuota mensual. Tuvo lugar en el Colegio Nuestra Señora del Carmen bajo la tutela de la monja carmelita Amalia Ramos Balsera, de la Congregación Vedruna, quien le impartió clases de piano.

La enseñanza musical en ese contexto era exigente, tal como rememora Amparo Pinilla, maestra de coro y compañera de estudios de Herrera: «La célebre Amalia, profesora de piano en las Carmelitas, era muy exigente, pero el solfeo lo aprendimos bien. Hasta que no aprendías solfeo durante tres años no te dejaba poner las manos en el piano. En mi caso empecé a estudiar a los ocho años y mi primer examen de piano lo hice a los once».¹ Este dato pone de manifiesto las metodologías tradicionales im-

1. Entrevista 1. Realizada en el domicilio de Amparo Pinilla el 20 de diciembre de 2024 en Villafranca de los Barros por la que suscribe.

puestas del momento en las que imperaba la teoría sobre la práctica, vistas hoy como antipedagógicas.

Coronada Herrera superó su examen de primer curso de Solfeo y Piano en 1958, a los trece años y ya evidenciaba la dedicación y disciplina que marcarían su trayectoria. Este rigor formativo inicial se consolidó debido a que se preparaba de forma particular con la monja en las clases extraescolares, pero se presentaba por modalidad libre a los exámenes anuales en el Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Sevilla. El reto de superar una prueba ante un tribunal desconocido, en modalidad libre, y preparar un programa musical amplio para el examen, hacía del procedimiento un proceso aún más exigente.

La realidad educativa y social en Villafranca durante los años de formación de Herrera se enmarcaba en un contexto influenciado por las restricciones políticas y económicas del franquismo. Espinosa y Pinilla, en *El Oficio de Vivir*, describen el entorno educativo público como ideológicamente sesgado, «nutrido de forma descarada de la ideología imperante. Junto a esto se unió la carencia absoluta de unas líneas pedagógicas modernas, truncadas con motivo de la guerra civil. Bajo este duro corsé solo cada maestro y cada maestra, dependiendo de su mejor o peor hacer, podía remediar o no, lo que en principio se presentaba como algo tedioso» (1997, Vol. I, pp. 119-120). En contraste, instituciones como el Colegio de las Carmelitas ofrecía una formación de mayor calidad que lograba compensar las carencias del sistema público.

La educación estaba sesgada tanto por el poder adquisitivo como por el género y destacaba la privada y masculina sobre la pública y femenina. Este panorama empezó a cambiar gradualmente en toda España en torno a los años setenta, pero en Villafranca, la situación fue algo diferente al contar con los colegios privados y diferenciados por género, PP. Jesuitas y HH. Carmelitas, que seguirían siendo referentes para el alumnado no solo procedente de este lugar sino de toda Extremadura y otras provincias aledañas, pues contaban con modalidad de estudiantado interno. Herrera tuvo la suerte tanto de poder acceder a esta educación privada como de contar con una oferta en formación mu-

sical, aunque se tratara de una actividad extraescolar. El acceso de la mujer a la educación para un desarrollo profesional no era fácil y a la formación musical aún menos.

Villafranca de los Barros no solo ofreció a Coronada un entorno educativo sólido, sino también un ambiente cultural que enriqueció su sensibilidad artística. La participación en eventos religiosos y otros organizados por coros locales fomentó su desarrollo musical. Figuras como Juan Soler Pintor, director de la Banda de Música de Villafranca;² Nini Piñero, quien también había estudiado piano en el mismo colegio de las Carmelitas; Aquilina Bote, que se había formado con su padre Pedro Bote, entre otros, y la propia monja Amalia «que era la que movía todo, era el *alma mater* de todo lo que se hacía en el colegio» según explica Amparo Pinilla (Entrevista 1) –otro pilar y también promotora de esta actividad musical–, desempeñaron un papel clave en estas iniciativas, consolidando un entorno que promovía la música como herramienta de transformación social.

Según el certificado académico del Conservatorio de Música de Sevilla, Herrera, durante seis años estudió asignaturas como Solfeo, Música de Cámara e Historia de la Música, además de Piano, obteniendo destacadas calificaciones. Este logro, posible gracias al apoyo de figuras como Amalia Ramos y Amparo Pinilla, evidencia la sólida base técnica y teórica que caracterizó su formación. Sin embargo, las dificultades no estuvieron ausentes. Pinilla recuerda que las alumnas libres enfrentaban mayores retos, ya que solo podían ser evaluadas en ciertos niveles y, además, no tenían referencias claras de cómo sería el nivel de las pruebas: «Las lecciones manuscritas que nos hacía practicar la monja eran muy difíciles, pero nos preparaban bien en el colegio para afrontar las pruebas en Sevilla». Este esfuerzo cimentó las bases de la carrera de Coronada (Entrevista 1).

Según Espinosa «el eje del hogar giró siempre en torno a la mujer. La mejora de las condiciones de vida, la generalización de la enseñanza y la incorporación de la mujer al mundo del

2. «Director de la Banda desde el 22 de junio de 1931, tras el fallecimiento de Pedro Bote en octubre de 1930» <https://bandamusicavillafranca.wordpress.com/historia/>

trabajo independiente y remunerado supuso un golpe definitivo al viejo orden familiar, patriarcal y jerárquico» (1997, Vol. I, p. 67). Este cambio sucedía progresivamente en España en la segunda mitad del siglo xx, sin embargo, Coronada Herrera solo conoció el nuevo orden familiar. Se crio con su abuela, Juliana González Machuca –tras el fallecimiento de su madre cuando contaba con pocos meses de vida–, quien tenía un taller de bordados artesanales fundado, a su vez, por su bisabuela Juliana González Grajera en 1854. Herrera se ha forjado en un entorno de mujeres empoderadas, capaces y pioneras, en las que se le animaba a cantar para todas las mujeres mientras realizaban sus labores artesanales y a luchar por su sueño de ser cantante lírica profesional.

Además del destacado ámbito educativo, Villafranca era un hervidero cultural musical caracterizado por instituciones como la Banda Municipal de Música y la Sociedad Coral e Instrumental Santa Cecilia,³ fundadas ambas por el músico Pedro Bote (1868-1930), entre otras. La más relevante para el desarrollo artístico de la soprano fue la Agrupación Lírica de Villafranca de los Barros (1958-1966), al proporcionar a la cantante un espacio para descubrir y potenciar el talento vocal, cuando solo tenía catorce años.

Herrera entró a formar parte de la Agrupación como miembro del coro –en el que aparece por primera vez en el programa de mano de la zarzuela *Molinos de Viento* con música de Pablo Luna–, en 1960. La primera representación en la que colaboró tuvo lugar en el Teatro López-Romero de Villafranca de los Barros, el 22 de marzo de 1960, bajo la dirección del maestro Juan de la Peña y Luis de Bernardi⁴ como maestro concertador. Bajo esta dirección participó también en *La del Soto del Parral*, de Soutullo y Vert el 14 de febrero de 1961 en el mismo teatro.

3. «Cuyo presidente de honor era el reputado investigador folklorista Bonifacio Gil (1898-1964), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1943) e hijo adoptivo de Badajoz (1945). [...] Otro referente de esta localidad es el reconocido Certamen Internacional de Jóvenes Intérpretes “Pedro Bote” con el que se hace homenaje a los citados inicios y a esta figura impulsora» (Díaz Mayo, 2021, p. 16).

4. Luis Bernardi era director de la Banda Municipal de Mérida.

Unos meses más tarde, su amiga y pianista Amparo Pinilla asumió la función de maestra de coros de la compañía, tras finalizar su carrera de piano en el Conservatorio de Sevilla. Se puso en los atriles de la Agrupación *El huésped del sevillano* de Jacinto Guerrero,⁵ con la participación de Coronada Herrera en calidad de solista de coro, con el interno «Igual que mi cantarillo». Su participación en esta última obra marcó un hito en su trayectoria, ya que fue allí donde su voz fue descubierta.

El día 21 [de diciembre de 1961] con función organizada por la Delegación de Cultura de la Excelentísima Diputación hacíamos *El Huésped* en el Teatro López de Ayala de Badajoz. Como anécdota puedo contar que estando entre bastidores el Presidente de las Juventudes Musicales de Badajoz cuando empezada el primer coro oyó hacer el solo del Cantarillo que lo hacía una primera [y] preguntó que si era la tiple y se extrañó mucho cuando le dijimos que era una del coro. Era Corito Herrera. La representación salió bordada. (Antonio Abad de Solís, comunicación personal, pp. 4-5)

La Agrupación, dirigida por figuras locales como Juan de la Peña en calidad de maestro director y posteriormente con Amparo Pinilla como maestra de coros, no solo fomentó el talento musical, sino que también funcionó como una plataforma para que jóvenes como Coronada Herrera desarrollaran su potencial artístico. La soprano, debido a su carácter introvertido, inicialmente tuvo que afrontar desafíos importantes para ella, como el asumir papeles principales, pero la oportunidad de interpretar un rol de solista, como «Aurora» en *La Parranda* de Francisco Alonso, consolidó su confianza y proyección.

Las agrupaciones musicales, ya sean bandas, coros, compañías líricas, orquestas, etc., tenían una misión social relevante en la España de la segunda mitad del siglo xx. Eran el medio para el acceso a la música de gran parte del público, llevaban la música hasta el último rincón habitado y daban a conocer los reperto-

5. Tuvo lugar el 14 de diciembre de 1961 en el Teatro Festival de Villafranca, el 21 de diciembre en el Teatro López de Ayala de Badajoz y el 16 de febrero de 1962 en el Teatro Espronceda de Almendralejo.

rios de música popular y clásica. Estas agrupaciones estaban en su mayoría formados por *amateurs*, la afición a la música suplía de algún modo la falta de profesionales, lo que también deja ver la relevancia de la música en la sociedad del momento. Pero no solo tuvieron una labor de entretenimiento y social, sino formadora, pues algunas contemplaban estos objetivos como parte del proyecto y otras lo lograban aún sin habérselos planteado.

Este es el caso de la Agrupación Lírica y la soprano Herrera quien ya contaba con una formación musical previa en piano, pero aun así, no había descubierto su verdadera vocación musical ni su potencial para desarrollarla. Esta experiencia le aportó mucho como persona y cantante. Según relata Antonio Abad de Solís a propósito del montaje de *La Parranda*:

Ya teníamos el primer coro y aún no había tiple. [...] Coro [Coronada Herrera] estaba decidida a no hacerlo y temíamos que si se insistía más, dejase el coro por evitarse el compromiso, por fin después de mucho conseguimos que probara, pero el miedo era tal que soñaba con ello e incluso perdía peso. Pero ya había ensayado y visto que era capaz de hacerlo, que era el primer paso. En vista de que solo pensar que tenía que salir [a escena] la ponía malísima, otra vez devolvió el papel. **Coro nos hacía verdadera falta en la Agrupación, pero la Agrupación, le hacía muchísima más falta aún a Coro** (resaltado suplido). [...] se pensó en buscar otra tiple, la junta (o mejor dicho Amparito [Amparo Pinilla], Manolo y yo) decidimos ayudarla a vencer esos complejos, tan totalmente infundados, para esto, se recurrió a procedimientos, quizás bárbaros, de ponerla en el dilema de aceptar el papel o hundir la Agrupación.

Siguieron los ensayos sin tiple. Ella se daba perfecta cuenta del peligro [en el] que estábamos, cosa que no dejaba de angustiarla. (Cada vez le iba pesando más el no hacer la obra. Si no ya por la obra en sí, por sentirse dominada por sus complejos. Preguntaba quien haría [el papel de] «Aurora», y le dábamos el nombre de alguna, que ella sabía positivamente que no podría hacerlo o si lo hacía, haría cisco el papel. [...] yo le había advertido, que aquellos complejos serían su desgracia. Y que el hacer aquella función era para ella la última oportunidad que tenía de vencerlos. Ya que estábamos to-

dos allí para ayudarla. [...] por fin en un último esfuerzo de voluntad, que solo Dios sabe lo que le costó, se me presentó pidiendo el papel. [...] y eso que cuando ensayaba y veía una nota aguda, se paraba antes de darla, y empezaba a decir «que no llego». Costaba sudores convencerla de que no solo llegaba, sino que se pasaba; y le sobraba muchísimo, ya que en mi vida he visto nadie con más facultades que ella. [...] Un día durante un ensayo, se le grabó en cinta magnetofónica, para que se convenciera [de] que lo hacía bien, bueno, pues cuando se la pusimos, no había forma de meterle en la cabeza que era ella la que cantaba y hubo que repetir la grabación diciendo algunas palabras en medio para que se convenciera. (Antonio Abad de Solís, comunicación personal, pp. 2-5)

Gracias a esta oportunidad y apoyo que le brindaron en la Agrupación no solo venció un desafío vital para su carrera futura, sino que además superó con creces los resultados que esperaban de su interpretación. La crítica se hacía eco del triunfo de la Agrupación Lírica de Villafranca y del éxito de Coronada Herrera en su primer papel de solista principal –en las representaciones del 28 de febrero de 1963 en el Teatro Festival de Villafranca de los Barros y posteriormente en el Teatro López Ayala de Badajoz el 22 de marzo–. Destacaron sus cualidades vocales y, lo que es más importante, le auguraron un futuro profesional y prometededor: «Respecto a las figuras primeras, ayer oímos por primera vez a Corito Herrera, que tiene una voz potente y de una excelente sonoridad, un timbre delicioso que interpreta con gran fidelidad la partitura. El día que adquiera soltura de actriz en las tablas podrá codearse con las profesionales de categoría» (Martínez, 2004, p. 274).

Este programa de zarzuela fue presentado en el VII Concurso de Zarzuelas de Torrelavega el 12 de agosto de 1963, en el que Coronada Herrera consiguió el tercer premio en la modalidad de solistas. Era su primer premio nacional y aún no había cumplido los dieciocho años. La zarzuela, como género musical, desempeñó un papel crucial en el desarrollo artístico de la villafranquesa, quien participó en calidad de solista principal en otros montajes como *La Calesera* del maestro Alonso, *La Dogaresa* del maestro

Millán y *La Canción del Olvido* de Serrano. Según Espinosa y Pini-lla, la Agrupación Lírica alcanzó un reconocimiento significativo, combinando «el trabajo diario con presentaciones de alta calidad» (1997, Vol. II, p. 221). El enfoque sistemático de los ensayos y metodología de trabajo ya instaurada fue la clave de tan ardua labor. Se organizaban ensayos por secciones según las voces y los roles, y esto permitió a la Agrupación alcanzar un nivel destacado, como recordó Pinilla: «Ensayábamos por secciones todos los días de la semana [...] y los domingos ensayaban los solistas» (Entrevista 1).

Gracias a este contexto y al apoyo recibido, Coronada Herrera consiguió otro reconocimiento, en este caso el primer premio como solista en el VIII Concurso Nacional de Zarzuela de Torrelavega, en el que la Agrupación a su vez fue galardonada con el tercer premio, con la interpretación de *La Calesera*. Esta experiencia marcó otro giro en su formación y trayectoria artística. Según *El diario Montañés*: «Cantó magníficamente la señorita Coro Herrera, que hizo el papel de Maravillas, el más sobresaliente de la bonita zarzuela “La Calesera”. [...] Para el concurso de solistas, la señorita Coro Herrera, cantó primorosamente la romanza de Cosette, de Bohemios, demostrando una vez más su hermosa voz y sus facultades para expresarla impecablemente. Fue largamente ovacionada» (Cayón, 1964).

Los años formativos de Coronada Herrera estuvieron marcados por un contexto cultural y educativo que, a pesar de las limitaciones de la época, supo cultivar su talento. La combinación de una educación musical rigurosa, oportunidades culturales y el apoyo de una comunidad comprometida con las artes, permitió que Coronada desarrollara las habilidades y la pasión que definirían su destacada carrera como soprano. Este periodo de su vida refleja la importancia de su esfuerzo personal para afrontar desafíos personales y de formación, y también el impacto transformador de la formación y el arte en una comunidad, en la que se promovía la música entre sus iguales.

Figura 1. Coronada Herrera, primer premio de solistas.



Nota: El periódico *HOY* se hizo eco de los galardones que habían recibido los extremeños en Torrelavega. Fuente: O.Z. CORO HERRERA, primer premio de solistas en el VIII Concurso Nacional de Zarzuela, de Torrelavega. La «agrupación» se llevó el tercer premio, representando *La Calesera*. *HOY*, 4 de septiembre de 1964.

La formación vocal de Coronada Herrera

Madrid: los primeros pasos hacia la excelencia

El año 1965 marcó un punto de inflexión en la trayectoria artística de la villafranquesa al iniciar su formación vocal reglada en la prestigiosa Escuela Superior de Canto de Madrid, bajo la guía de Mercedes García López. Este nuevo episodio de formación fue posible gracias a la concesión de una beca de la Diputación Provincial, que le permitió sufragar los gastos durante sus estudios. Esto fue gracias a Julio Cienfuegos, considerado por la soprano uno de sus mentores.

Coronada Herrera expresó en una entrevista⁶ cómo la beca fue decisiva para materializar su traslado a Madrid: «Me dieron 12.000 pesetas desde la Diputación para que pudiera ir a estudiar a Madrid y compramos lo que entonces se conocía como el kilométrico» (Entrevista 2). Se trata de un tipo de abono-billete de tren, que permitía realizar múltiples viajes a un precio más reducido, lo que facilitó su movilidad entre Madrid y Villafranca de los Barros, aunque también contó con el esfuerzo de su familia para apoyar su formación en un contexto de limitaciones económicas.

Durante los dos años que estudió en Madrid (1965-1967), Herrera desarrolló un método de aprendizaje intensivo y parcialmente autodidacta, que combinaba semanas de clases presenciales en Madrid con largos periodos de práctica y estudio individual en su localidad natal. Viajaba acompañada por Amparo Pinilla, su amiga y pianista, quien se convirtió en un testigo directo de su evolución artística.

Pinilla describió la dinámica de estas sesiones intensivas como un proceso exhaustivo pero fructífero: «Los dos cursos que hizo Coronada se los sacó así: íbamos una semana intensiva y no volvíamos hasta un mes o mes y medio después. De la carrera de canto sabíamos más bien poco. Nos poníamos las dos a estudiar y cuando llegábamos allí decían “¡Todo esto habéis apren-

6. Entrevista 2: Realizada en el domicilio de Coronada Herrera en Badajoz el 18 de diciembre de 2024 por la que suscribe.

dido ya!", mientras el resto de las estudiantes todavía seguían con la misma canción». Este enfoque autodidacta, basado en el compromiso y la disciplina, fue posible gracias a la sólida base en solfeo adquirida previamente en las clases extraescolares en el colegio. «La base de solfeo que teníamos nosotras no te creas que la tenían ninguna de las que estaban allí», añadió Pinilla, destacando la importancia de una formación inicial rigurosa (Entrevista 1).

El periodo madrileño no solo significó un avance en la técnica vocal de Coronada Herrera, sino que también marcó su transición hacia una artista más segura y versátil en el escenario. Una de sus primeras presentaciones públicas tuvo lugar en la Escuela Superior de Canto, donde interpretó un recital que incluía canciones griegas, hebreas y japonesas, acompañada al piano por Joaquín Parra. Este evento, que contó con la presencia de un público internacional, fue un desafío más que la cantante superó con éxito, demostrando su capacidad para manejar situaciones complejas en el escenario (Díaz Mayo, 2021, p. 19).⁷ «La primera fila del auditorio contaba solo con público oriental, pero esto no le hizo temblar en su interpretación de canciones japonesas» subraya Pinilla (Entrevista 1).

En cuanto a su rendimiento académico, Coronada destacó desde el inicio. Según consta en su certificado de notas, completó los dos primeros cursos de canto con calificaciones de sobresaliente. Durante el primer año, realizó el examen en modalidad libre y en el segundo, como alumna oficial. Estos resultados reflejan tanto su talento natural como su extraordinaria capacidad de trabajo y determinación para alcanzar sus metas.

Barcelona: magisterio de Conchita Badía y transformación de Coronada Herrera

En 1967, Coronada Herrera dejó Madrid para trasladarse a Barcelona, donde continuó y finalizó su formación vocal bajo la guía de la insigne Conchita Badía (1897-1975). Esta etapa mar-

7. Se usa la autocita dada la especialización de la autora sobre el estudio de la figura de Coronada Herrera, tal como atestiguan las investigaciones y publicaciones previas.

có otro punto de inflexión en el desarrollo artístico de la soprano, ya que Badía fue su maestra y también una figura materna que influyó profundamente en su vida personal y profesional. Reconocida internacionalmente como cantante y pianista especializada en música de cámara, Badía era discípula de Enrique Granados y había compartido escenarios y vivencias con figuras clave de la música española y mundial. Su experiencia, que abarcaba dos exilios en Europa y América, la convirtió en una anfitriona de lujo para grandes artistas que en reuniones privadas mostraban el talento de alumnos como Coronada Herrera, consolidándola como una de las voces emergentes más prometedoras.

La relación entre Coronada Herrera y Conchita Badía trascendió los límites tradicionales entre maestra y alumna. Aunque Herrera también trabajó con otros maestros destacados como Jaime Francisco Puig (1922-1999), consideró a Badía su referente principal. La dulzura y el talento pedagógico de Badía fueron reconocidos por todos sus alumnos, quienes destacaban su capacidad para transmitir el amor por la música. Según Amparo Pini-lla, «Conchita era todo dulzura y en la voz igualmente muy expresiva. Era una buenísima pianista y había cantado en muchos lugares en su vida internacional. De todos los maestros se aprende, pero ella era más maestra que cualquiera y dio mucho a Coronada» (Entrevista 1). Este vínculo bidireccional se reflejaba en la dedicación de Badía a su enseñanza y en el compromiso de la alumna por estudiar y absorber cada lección, tanto técnica como emocional. Este enfoque humano y artístico permitió que desarrollara una técnica vocal impecable e hiciera suyo el profundo amor por la música que le transmitía, un legado que marcaría su carrera como intérprete y pedagoga.

La influencia de Conchita Badía en la formación y desarrollo profesional de María Coronada Herrera no puede entenderse sin analizar el impacto que tuvo esta insigne pedagoga y cantante en el panorama musical español del siglo xx. Badía, considerada una de las grandes embajadoras de la música española, desempeñó un papel esencial en la formación de varias generaciones de músicos, entre los que destacó Coronada Herrera. Según el

compositor Xavier Montsalvatge, Badía «había nacido, vivía para cantar. Daba la bienvenida cantando, se despedía cantando y al hablar parecía esforzarse en no dar a su entonación un espontáneo, incontenible vuelo lírico» (Del Pino et al., 1997, p. 3). Este espíritu musical impregnó la relación que mantuvo con sus discípulos, quienes reconocen en ella a una maestra y una fuente constante de inspiración.

Figura 2. Conchita Badía y Coronada Herrera.



Nota: Fotografía cedida por Coronada Herrera. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

La trayectoria de Badía estuvo marcada por la excelencia y la resiliencia. Discípula directa de Enrique Granados, se formó en la prestigiosa Academia Granados de Barcelona, donde desarrolló una sólida base técnica y un enfoque interpretativo único. Pau Casals, en su elogio a la voz de Badía, afirmó: «Cuando compongo para voz femenina, siempre pienso en la voz de Conchita» (Pino et al., 1997, p. 12). Sin embargo, su carrera se vio interrumpida por la Guerra Civil española, obligándola a exiliarse junto a su familia. En América Latina, particularmente en Argentina, Brasil y Uruguay, se convirtió en una figura clave para la difusión de la música española, colaborando estrechamente con compositores como Manuel de Falla, Ginastera y Guastavino.

Al regresar a Barcelona en 1947 se encontró con una ciudad devastada culturalmente por los efectos de la guerra y el aislamiento político del franquismo. Según Pagès i Santacana, la Guerra Civil había convertido Barcelona en un desierto musical

(1997, p. 23). En este contexto adverso, Badía decidió centrar su labor en la pedagogía, impartiendo clases desde su residencia en el paseo San Gervasio. Su compromiso con la formación de nuevas generaciones no solo revitalizó el panorama musical local, sino que también dio lugar a una escuela de canto marcada por la excelencia y la pasión por la música.

Las reuniones organizadas por Conchita Badía en su hogar fueron otro elemento crucial en la formación de Coronada. Durante estos encuentros, artistas invitados tuvieron la oportunidad de escuchar a los alumnos de Badía. «Cuando cantaba Coronada, exclamaban: “Esta chica...”». Lo mismo le pasó al hermano de Caballé, quien dijo que “voces como la suya no se encuentran fácilmente”», relató Pinilla (Entrevista 1). Estas interacciones sirvieron para validar el talento de Coronada y también la conectaron con una red de músicos y mentores que influyeron positivamente en su desarrollo.

El legado de Conchita Badía en la vida y carrera de Coronada Herrera no se limita a los aspectos técnicos de la formación vocal. Como señala Montserrat Albet, «Conchita no enseñaba exactamente la técnica del canto. Lo que sí comunicó a sus discípulos fue su intenso amor a la música» (Del Pino, 1997, p. 51). Este enfoque holístico transformó a Coronada en una artista completa, capaz de transmitir emociones profundas a través de su interpretación. Pero no solo había absorbido de su maestra esta pasión, sino también el afán de perfección basado en el trabajo. En una carta de Conchita Badía a Falla, del 2 de mayo de 1943 decía: «Estudiar, estudiar siempre, para acercarme lo más posible a la justa interpretación de las obras» (Del Pino, 1997, p. 20), actitud que igualmente caracterizaba a su alumna Herrera.

El progreso académico de la soprano en Barcelona fue excepcional. Según su certificado académico emitido por el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, completó los seis cursos de canto con calificaciones de sobresaliente, y matrícula de honor en el último año. Este logro es aún más notable considerando que superó tres cursos (cuarto, quinto y sexto) en un solo año académico (1968-69), un hecho que muestra su capacidad de trabajo, talento y compromiso con su formación.

Además, durante esta etapa, Coronada coincidió y se relacionó con figuras prominentes de la ópera española como José Carreras, Jaime Aragall y Vicente Sardinero, entre otros, consolidando así su red profesional. Por otra parte, durante su tiempo en la casa de Badía tuvo acceso a un entorno cultural privilegiado, donde acudían figuras como Montserrat Aparici y Montserrat Pueyo, entre otros.

Figuras 3 y 4. Coronada Herrera ofreciendo recitales líricos.



Nota: Figura 3: De izquierda a derecha, Conchita Badía al piano y Coronada Herrera en un recital lírico en el Colegio de Abogados de Barcelona. Figura 4: Coronada Herrera y José Carreras, ofreciendo un concierto como miembros del mismo aula de canto. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

La calidad de su voz no pasó desapercibida para músicos como Carlos Caballé, quien gestionó una audición para que su hermana, Montserrat Caballé, la escuchara. Según Pinilla, «Montserrat quedó sorprendida y le impartió clases privadas de perfeccionamiento durante un mes» (Entrevista 1). Un gesto que demuestra la admiración de una diva consagrada hacia una joven promesa. Estas sesiones fueron privadas, ya que Caballé pidió trabajar únicamente con la soprano villafranquesa y a puerta cerrada. Esto fue una excepción, pues Pinilla había acompañado siempre a Herrera en todas sus clases previas.

El 11 de enero de 1969, Coronada Herrera debutó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, compartiendo escenario con

Montserrat Caballé en la ópera *María Estuarda* de Gaetano Donizetti. En este montaje interpretó el papel de Anna Kennedy, un rol que, aunque secundario, le permitió demostrar su destreza vocal y escénica. Este debut marcó un hito en su carrera, consolidándola como una intérprete prometedora en el panorama lírico español. Su participación en el Liceo fue el resultado de un esfuerzo constante y del apoyo de maestros que creyeron en su potencial desde el principio.

Figura 5. Debut de Coronada Herrera con Monserrat Caballé.



Nota: Coronada Herrera y Monserrat Caballé en la representación de *María Estuarda*. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

Las cartas que escribe Coronada Herrera desde Rumanía a su tía Juliana, tras marcharse de Barcelona y haber finalizado su formación con Badía, dejan ver el estrecho vínculo que mantuvieron siempre profesora y alumna en lo profesional y lo afectivo: «Ayer sábado estuvimos en otro [concierto] y tocó el violonchelista amigo de Conchita Badía, cuando terminó entramos a saludarlo y le dimos el programa de mi concierto con ella y [nos dijo] que le había escrito hablándole de mí, estuvo muy amable

y nos gustó mucho cómo tocó, es el mejor que hay aquí» (carta del 31 de mayo de 1970, Rumanía). En la distancia, la profesora estaba atenta a su discípula que se especializaba en Rumanía y la echaba de menos: «Hoy he recibido carta de Conchita Badía, es extraordinaria, me pregunta si la sigo queriendo, ¡cómo no! si es un ángel, llámala por teléfono, sé que ella se alegra mucho» (carta del 25 de junio de 1970, Rumanía).

Bucarest: un método riguroso y multidisciplinar

La estancia de Coronada Herrera en Rumanía (1968-1971) supuso un periodo crucial en su carrera artística, marcando una etapa de formación intensa, reconocimiento internacional y maduración personal. Este capítulo de su vida se gestó gracias al interés despertado por el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, celebrado en Barcelona. La soprano acudía y seguía con mucha atención este evento y la técnica vocal de varios participantes rumanos despertó en ella una fascinación particular por la que era la maestra de aquellos, Arta Florescu, destacada pedagoga de canto en Bucarest. Esto le llevó a tomar la decisión de estudiar bajo su tutela. Según Díaz Mayo (2021), la decisión de trasladarse a Rumanía no solo respondió a su curiosidad por el nivel técnico de los cantantes rumanos, sino también a su deseo de perfeccionar su técnica en un entorno de gran exigencia académica (p. 47).

A su llegada a Bucarest, Coronada enfrentó desafíos logísticos y culturales. Su instalación fue facilitada por la intervención de la cantante lírica y profesora Arta Florescu, quien ayudó a ella y a su amiga pianista Amparo Pinilla a encontrar alojamiento en casa de un matrimonio vinculado al conservatorio, un barítono y una pianista. Este entorno les proporcionó un espacio físico para vivir y también un ambiente profundamente musical que enriqueció su experiencia formativa. Según una carta de la cantante a su tía Juliana, «la señora Florescu insistió en que tuviéramos un piano para nuestras prácticas diarias, y gracias a su ayuda, pudimos encontrar una vivienda adecuada y comenzar a estudiar con seriedad. Hablamos con ellos en italiano, porque él es barítono y ella pianista» (carta sin fecha, Rumanía).

La metodología de enseñanza de Arta Florescu era rigurosa y exigente. Las clases se impartían en italiano, lo que añadía un nivel de dificultad adicional para Coronada Herrera, quien tuvo que adaptarse rápidamente al idioma de las clases, además del idioma local. Según Amparo Pinilla «las clases con Florescu eran en italiano, y aunque no sabíamos mucho al principio, aprendimos rápido porque todo estaba orientado al desarrollo profesional. Más italiano aprendimos en Rumanía que rumano» (Entrevista 1).

El programa de estudios del Conservatorio en Bucarest era muy completo y además de la formación vocal también incluía prácticas escénicas y el estudio de idiomas como alemán y francés, esenciales para el repertorio operístico internacional. Para acceder a esta formación, la soprano tuvo que superar pruebas de audición, ritmo y teoría musical al inicio de su formación, que superó con éxito. El conservatorio y el nivel de exigencia de los estudios sorprendió a Herrera, pero los afrontaba con dedicación, y así le contaba a su tía en sus cartas: «Hay un ambiente musical extraordinario en el conservatorio y está preparado maravillosamente, [además], a todo el que tiene facultades para estudiar les pagan estudios, les dan la comida y una residencia donde dormir y les dan un sueldo, no es mucho, pero en realidad son estudiantes [...] Las lecciones son muy duras y acabo rendida pero estoy aprendiendo mucho y creo que es esto lo que interesa ahora para con el alemán, y el francés y prácticas de escena; creo que acabaré de veras sabiendo» (carta del 2 de abril de 1970, Rumanía). «Estoy estudiando ahora mucho, pues la profe me ha dado trabajo suficiente para que no me pudiera ni echar a la siesta» (carta del 6 de junio de 1970, Rumanía).

En la correspondencia con su tía Juliana, a quien escribía una o dos veces por semana, reitera a menudo cómo le gustaría volver a Barcelona y la necesidad de quedarse en Rumanía más tiempo porque notaba sus mejorías y era consciente de la necesidad de aprender más para lograr un control absoluto y conseguir la excelencia (carta del 11 de abril de 1970, Rumanía). También conocía muy bien cuáles eran las dificultades que tenía que superar, puestas de manifiesto desde sus comienzos: «Voy adelan-

tando, pero es muy difícil hasta que lo pueda hacer mío» (carta del 6 de junio de 1970, Rumanía). «La profe está encantada conmigo, hoy en la clase me ha llegado a decir que con lo que estoy adelantando pronto conseguiré llegar a donde me he propuesto, esta mujer es muy exigente [...], incluso me está enseñando cómo tengo que hacer las escenas, esta mujer es extraordinaria [...]. Cuando me oigas no conocerás mi voz [...] Tengo una pianista que más que esto parece una profesora de canto» (carta del 3 de octubre de 1970, Rumanía) «y me dice “Con esa voz, ese temperamento, pronto te veo en Metropolitán” y que he tenido una gran suerte con esta maestra, y es verdad porque en realidad he venido en el mejor momento suyo como profesora [...] Ella trabaja con una energía y una ilusión como no te puedes nunca llegar a imaginar, al término de las clases tanto ella como yo quedamos mustias pues damos toda nuestra energía» (carta del 1 de julio de 1970, Rumanía). «He comenzado también movimiento escénico y estoy contenta pues creo que a lo que tanto miedo tengo va a ser lo que menos me costará, el profesor que tengo es del conservatorio y es muy bueno» (carta del 24 de octubre de 1970, Rumanía).

Vida cultural y primeras actuaciones en Rumanía

El entorno cultural de Bucarest era vibrante y enriquecedor en determinadas épocas del año y en otras no había ninguna actividad cultural musical. Coronada y Pinilla asistían regularmente a óperas y conciertos en las correspondientes temporadas, lo que les permitió observar de cerca a destacados intérpretes locales e internacionales. Coronada relató con entusiasmo su experiencia al presenciar una representación de *La Bohème* de Puccini en el Teatro de la Ópera, destacando que la soprano principal había sido alumna de su profesora Florescu: «Verla cantar me inspiró profundamente. Saber que yo también podía llegar a esos niveles me dio una motivación enorme» (carta del 11 de abril de 1970, Rumanía). Esta actividad musical contaba con la participación asidua de españoles que participaban en actividades culturales y musicales –como congresos, conciertos y concursos–. Igualmente exponía la otra cara de la ciudad, las temporadas en

las que no había oferta cultural, y tras toda la semana trabajando llegaba el domingo y no tenían dónde ir ni qué hacer y echaba de menos estar en Barcelona y también a sus seres queridos (carta del 28 de junio de 1970, Rumanía).

Pronto llegó el momento en que pasó de ser público a ser protagonista en escena, su debut en Rumanía tras una preparación excelsa. La profesora le propuso un día cantar esa misma noche en un recital que ofrecían tras una conferencia sobre Verdi. Ella aceptó sin dudarle, estaba preparada y no necesitaba más preámbulos. La profesora quería verla cantando en público y el éxito que logró le abrió nuevas oportunidades. La soprano expresó su emoción tras la experiencia: «La única principiante fui yo, canté el “Ritorna vincitor” de *Aida* y la segunda aria de *El Trovador*, fueron todos los de la embajada. El papel de Leonora ha sido un sueño hecho realidad. Creo que gusté y lo más importante fue que mi profesora estaba satisfecha con mi actuación. Al final me esperaban en la puerta para darme la enhorabuena y la profe me dijo que la técnica había sido muy buena» (carta del 24 de octubre de 1970, Rumanía).

Uno de los momentos más destacados de este periodo fue su presentación en uno de los escenarios más importantes del lugar, el Palacio de la República Socialista de Rumanía,⁸ (conocido como Palatul) donde ofreció un recital con un programa ambicioso que incluía obras de Mozart, Beethoven, R. Strauss, H. Duparc y música española de Falla y Obradors, acompañada al piano por Doina Micu, el 3 de febrero de 1971. «El día 3 doy un recital en la sala Palatul (El Palacio) que es la mejor de conciertos que tienen» escribía a su tía (carta del 18 de enero de 1971, Rumanía).

Este recital consolidó la presencia de Coronada en el panorama musical rumano, destacando por su capacidad para interpretar con maestría estilos musicales diversos. Tras este éxito tuvo lugar el debut operístico de Coronada Herrera en el Teatro Musical Galati⁹, donde interpretó el papel de Leonora en *El Trovador*.

8. El nombre oficial del estado rumano fue República Socialista de Rumania entre 1965-1989, que comprende la segunda parte del período comunista del país.

9. Teatrul Muzical «Nae Leonard» Galati en la actualidad.

Este rol representó un desafío técnico y escénico significativo que la cantante superó con éxito obteniendo elogios tanto del público como de su profesora.

A pesar de estar en Rumanía, sus fieles seguidores de Extremadura seguían sus pasos. Antonio Abad de Solís, quien la «empujó» en sus inicios en la Agrupación Lírica de Villafranca de los Barros, escribió un telegrama a la cantante y su amiga Amparo para anunciar que le gustaría ir para el debut de Coronada Herrera en Rumanía (carta del 18 de enero de 1971, Rumanía).

Figuras 6 y 7. Coronada Herrera en su debut en Rumanía.



Nota: Coronada Herrera en el papel interpretando *El Trovador*. A la izquierda con su compañero de reparto y a la derecha con Eusebio Jorba (marido de la cantante). Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

A pesar de los logros, la vida en Bucarest no estuvo exenta de dificultades. Coronada y Pinilla no sólo se enfrentaron a la barrera del idioma y a la separación de sus familias y seres queridos, sino que tuvieron que adaptarse a unas circunstancias vitales que no eran las habituales para ellas. Coronada describió las condiciones de su día a día: «Estamos fuera de casa casi todo el día porque estar siempre en una habitación pequeña sería imposible. Sin embargo, la señora Florescu nos ha conseguido acceso a un aula del conservatorio, donde podemos estudiar con mayor comodidad» (carta del 25 de junio de 1970, Rumanía).

Vivieron una etapa histórica compleja para la cultura en Rumanía¹⁰ y a pesar de estos desafíos, la cantante mantuvo su enfo-

10. «En los años 1960-1970, Rumanía buscaba un lugar en la política internacional. Después de entrar en 1945 en la esfera de influencia de la Unión Soviética junto con toda Europa Oriental, Rumanía se vio obligada a cambiar el modelo político y de desarrollo

que en el aprendizaje y en la superación personal. «Yo estudio para poder llegar a ser una figura y necesitamos todas poner de nuestra parte. Aunque el estudio aprieta, estoy segura de que este esfuerzo dará frutos», le decía a su tía Juliana (carta del 28 de junio de 1970, Rumanía). Los avances durante su estancia en Bucarest fueron evidentes tanto en técnica vocal como en interpretación escénica: «Hoy me dijo [la profesora] que con lo que estoy avanzando pronto alcanzaré mis objetivos» (carta del 1 de julio de 1970, Rumanía).

Este periodo le permitió perfeccionar su formación vocal, escénica y lingüística y también le proporcionó una perspectiva cultural más amplia y una resiliencia excepcional frente a las dificultades. El talento excepcional y la dedicación inquebrantable que mostró, hicieron de esta estancia en Rumanía la base de su futura carrera internacional, consolidándola como una de las grandes promesas de la ópera a nivel internacional.

Una trayectoria internacional en Italia y más allá

Tras culminar un periodo de intensa formación en Rumanía, Coronada Herrera trasladó su trayectoria internacional a Italia, donde residió durante cinco años. Este periodo representó un nuevo capítulo en su evolución artística, que le permitió perfeccionarse aún más con algunas de las figuras más destacadas del canto lírico, como Iolanda Magnoni y Giulietta Simionato, quienes le aportaron una comprensión profunda de la técnica vocal y la interpretación operística.

Giulietta Simionato, en particular, era conocida por su minuciosidad y exigencia en la formación de sus alumnos: «La señora Simionato insistía en que cada frase debía ser cantada con intención y claridad, como si el público pudiera entender cada palabra, aunque no hablara el idioma» (carta del 1 de julio de 1970,

económico social. Inevitablemente, también la política exterior se vio afectada ya que la interrupción de las relaciones con el mundo occidental fue la primera directiva dada por Moscú». En: <https://www.rrr.ro/es/cronica-semanal/pro-memoria-es/rumania-en-el-escenario-internacional-en-los-anos-60-70-id551586.html>: «Rumanía en el escenario internacional en los años 60-70. En los años 1960-1970, Rumanía buscaba un lugar en la política internacional». *Radio Romania International*.

Roma). Este enfoque en la precisión y la expresión sumó a su excelente formación previa. Su habilidad para capturar la esencia de sus personajes resonó en el público y en los directores de orquesta con los que trabajó, incluyendo figuras de renombre como Igor Markevitch. Esta etapa en Italia le permitió conectar con el legado musical de la tradición italiana en su contexto cultural, vivir la ópera en la cuna del bel canto y hacer del italiano su segunda lengua. Su perfeccionamiento técnico vocal se complementó también en Berlín, donde trabajó con el maestro E. Hartmann, conocido por su enfoque en el repertorio alemán y su rigor técnico.

Durante estos años, la soprano comenzó a presentarse en escenarios internacionales, destacando por su capacidad para interpretar papeles principales en producciones de gran envergadura. Sus actuaciones incluyeron una diversidad de repertorios que consolidaron su reputación como una soprano versátil y técnicamente impecable. Así, desarrolló una destacada trayectoria artística participando en numerosos conciertos y óperas en algunos de los escenarios más prestigiosos de Europa y América. En 1976, Herrera interpretó *La Vida Breve* de Manuel de Falla en el Teatro Real de Madrid, acompañada por la Orquesta de Radio Televisión Española bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.

Al año siguiente, volvió a interpretar esta obra en el mismo escenario, esta vez con la Orquesta Nacional de España dirigida por Odón Alonso. También en 1977, participó en la interpretación de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven en los Festivales de Granada con la Orquesta RTVE, nuevamente bajo la batuta de Odón Alonso. Enrique Franco acuñó la interpretación en el periódico *EL PAÍS* con las siguientes palabras: «Cantó la parte de “Salud” una excelente soprano, nueva para Madrid: la extremeña María Coronada. Bellísima voz de inflexiones muy atractivas, naturaleza teatral, refinamiento de línea, eficacia en la dicción y cálida temperatura cuajaron en una gran versión» (1976).

En 1978, su carrera continuó en ascenso con su participación en *Andrea Chénier* de Umberto Giordano en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dirigida por Nicola Pucci. En ese mismo año, interpretó la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven en el Palacio de la Música de Barcelona junto a la Orquesta RTVE y Odón Alonso.

También ofreció un recital de *Melodías* de Mussorgsky en el Auditórium Santa Cecilia de Roma con la Orquesta Santa Cecilia, dirigida por Igor Markevitch y Juri Oronovick.

Durante 1978, actuó en varias ocasiones con la Orquesta de Sevilla bajo la dirección de Luis Izquierdo, interpretando la *Misa de la Coronación* de Mozart y el *Réquiem* de Fauré en la Catedral de Badajoz y en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Además, interpretó *La Galia* de Gounod en la Catedral de Badajoz bajo la dirección de M. Almansa. Entre 1978 y 1981, presentó *Canto a Sevilla* de Joaquín Turina en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, con la dirección de Luis Izquierdo.

En el ámbito internacional, en 1978, participó en la Societé Philharmonique de Bruselas interpretando *Melodías* de Mussorgsky y la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven con la Orquesta Nacional de Bélgica bajo la batuta de Igor Markevitch. En 1979, su presencia en el escenario operístico se consolidó con su interpretación de *Andrea Chénier* en la City Opera de Nueva York junto a Brt. Paul Keen. También en 1979, estrenó *Una voce in OFF* de Xavier Montsalvatge en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, dirigida por el propio compositor. Ese mismo año, interpretó la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven con la Dallas Symphony Orchestra bajo la dirección de E. Mata, y ofreció un recital de *Melodías* de Mussorgsky en el Teatro Real de Madrid con la ONE y la dirección de Igor Markevitch.

En 1980, continuó su colaboración con Markevitch en la interpretación de *Melodías* de Mussorgsky en el Teatro de la Ópera de Leipzig (RDA) con la Orquesta Gewandhaus. Además, participó en *Andrea Chénier* en el Teatro de Valencia y en *Dido y Eneas* de Purcell en el Teatro Real de Madrid, acompañada por la RTVE bajo la dirección de Enrique García Asensio. En el mismo año, interpretó *Melodías* de Mussorgsky en el Auditórium de Turín con la Orquesta de la RAI de Turín, dirigida por Oleg Markevitch.

También en 1980, rindió homenaje a Enrique Granados con un recital de canciones en la Biblioteca Athene Central de Boston y presentó *La maja y el ruiseñor* en la Boston Concert Opera. Cerró el año con una nueva interpretación de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven en el Auditórium de Dallas Concert con la Orquesta Sinfónica de Dallas dirigida por Eduardo Mata.

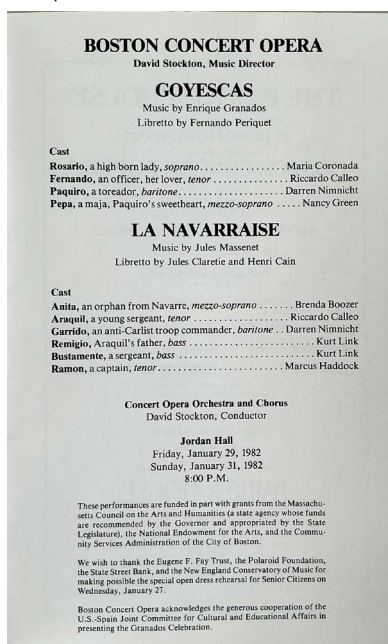
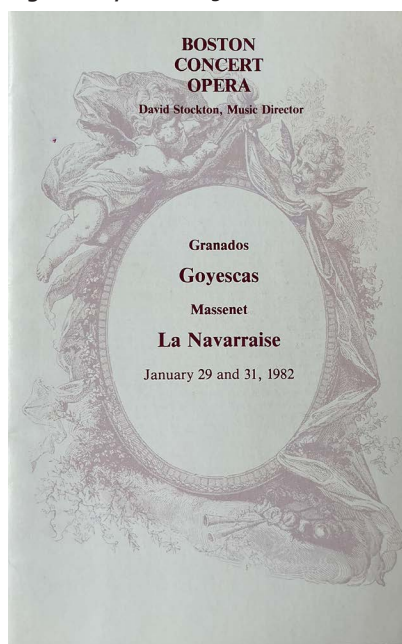
Figura 8. Coronada Herrera en Nueva York.



Nota: Interpretando el papel de Maddalena di Coigny de la ópera *Andrea Chenier* de Giordano, en la City Opera, dirigida por Christopher Keene. El mismo título también se llevó al Teatro de Valencia en 1980 intercalado en un año de gran actividad dentro y fuera de España. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

En 1981, interpretó arias de ópera de Puccini y Verdi en el Auditorio de Leipzig junto a la Orquesta de Rundfunk bajo la dirección de Horste Neumann (RDA). Además, llevó su interpretación de *Tosca* de Puccini a escenarios como el Palacio Conde Duque de Madrid, Santander, Valencia y el Auditórium de Palma de Mallorca. En 1982, protagonizó *Goyescas* de Enrique Granados en la Boston Concert Opera con la Orquesta de la Boston Concert Opera, dirigida por David Stockton, en el Jordan Hall. Finalmente, ese mismo año, participó en la televisión de Boston con un recital de *Spanish Lieders* con obras de Falla y Granados, dirigida por David Stockton.

Figuras 9 y 10. Programa de Boston Concert Opera de 1982.



Nota: 1979 junto a la Dallas Symphony Orchestra, Coronada Herrera interpretó de nuevo la *Sinfonía n.º 9 en re menor*, op. 125, «Coral» de Beethoven, en el Music Hall, Fair Park, bajo la dirección de Eduardo Mata. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

Dado el éxito obtenido en Norteamérica, en ciudades como Nueva York, Boston y Dallas, recibió nuevas ofertas para cantar la ópera *Norma* del compositor Bellini, con presentaciones pre-

vistas en el Kennedy Center de Washington y el Carnegie Hall de Boston. En una carta que David Stockton le envió, le expresaba: «Estoy seguro de que será un éxito sensacional para usted y el inicio y consolidación de una fulgurante carrera». Stockton también afirmaba tener total confianza en su capacidad como soprano para el papel que le ofrecía.

Figura 11. La prensa se hace eco de la oferta del Teatro de Leipzig a Herrera.



Nota: El periódico *La Vanguardia* difunde el contrato de la soprano para interpretar el papel principal en *Tristán e Isolda*. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

El reconocimiento de su talento alcanzó nuevas alturas en Leipzig, donde tras interpretar las *Melodías* de Musorgsky junto a

Markevitch, el director Kurt Masur le ofreció el papel de Isolda en una nueva producción de *Tristán e Isolda* de Wagner. «He tratado durante cinco años, por todo el mundo, de hallar una Isolda, y resulta que me la encuentro en mi teatro», declaró Masur, quien poco después le hizo llegar un contrato formal para el papel (Jorba, comunicación personal, *Coronada: Hitos en su andadura artística*, p. 2). Este episodio evidencia su reconocimiento como una soprano de primer nivel.

Su conexión con el público fue destacada en múltiples ocasiones. Su admirador José Ramón Lockhort escribió desde Nueva York: «Nunca olvidaré aquella tarde en el Palacio de la Música de Barcelona. Su interpretación de “Sola, perduta” fue conmovedora y sublime» (carta del 14 de marzo de 1980, Nueva York). Este testimonio refleja su capacidad para transmitir emociones de manera única, estableciendo una conexión duradera con su audiencia. En ese momento, Coronada Herrera tenía 37 años y se encontraba en el momento álgido de su carrera operística. Stockton afirmó que la oportunidad que le ofrecía con *Norma* representaría un paso decisivo en su carrera. Sin embargo, el consejo médico llevó a Coronada a tomar la difícil decisión de abandonar los escenarios profesionales. Tuvo que decir «no» a todas las últimas ofertas que habían llegado.

El legado docente de Coronada Herrera

Tras su retirada, Coronada Herrera encontró una nueva vocación en la enseñanza. En Italia comenzó a formar a alumnos graduados de conservatorios, primero en la casa de unos amigos en Barletta (Bari), y a causa de la notoriedad que alcanzó, decidió instalar allí su propia residencia y continuar con la actividad docente. Durante diez años moldeó la carrera de numerosos cantantes, pasó de tres alumnos a doscientos, que eran residentes en diferentes puntos de Italia y se desplazaban hasta Bari para recibir clases con la maestra, e incluso agrupaciones vocales completas. Todos la recuerdan con cariño y gratitud; dejó un legado significativo (Martínez, 2004, p. 425). Encontró en esta faceta pedagó-

gica no una alternativa profesional sino otra vocación. Como reflejó con sus propias palabras: «No sentía añoranza por los escenarios, mi mayor satisfacción era ver triunfar a mis alumnos y transmitirles todo lo que yo había aprendido» (Entrevista 2).

Tras haber pasado una década en Italia, donde formó y perfeccionó a destacadas figuras del canto lírico como María Pía Piscitelli, Rosanna Csuci, Paulo Ruggiero e incluso Kak-Nam Kim, quien ya había cantado en La Scala de Milán, Herrera regresó a España en 1994 para comenzar su etapa como docente en el Conservatorio Profesional y Superior de Música de Badajoz.¹¹ La invitación, gestionada por Carmelo Solís –director del CPMB hasta 1993– y continuada por Aurora Chacón –directora del CPMB desde 1993 hasta 2007–, permitió a Coronada aportar su vasta experiencia internacional al ámbito educativo extremeño. Este cambio representó un desafío inicial ya que encontró un perfil de alumno con un nivel de preparación vocal diferente al de sus alumnos italianos, quienes llegaban a ella buscando el perfeccionamiento y además contaban con una fuerte tradición lírica. «En un principio, llegó a desanimarse, habituada como estaba al alto nivel en el que se desenvolvían en Italia. Sin embargo, no desesperó y comenzó un trabajo serio y concienzudo con sus alumnos, cuyos frutos, tras años después, son altamente esperanzadores» (Rivera, s.f., p. 46).

Coronada adoptó un enfoque pedagógico innovador basado en la disciplina y el amor por la música. Su experiencia docente no se ceñía solo a lecciones de perfeccionamiento para solistas, también trabajó con otros perfiles de cantantes e incluso con agrupaciones corales, como son las lecciones ofrecidas en la Asociación de Música Gaetano Veneziano de Bisceglie (Italia), los cursos intensivos en Bari (Italia) para la formación de cuatro grupos de cantantes coreanos, entre ellos el importante Coro de Seúl, y otros. En cuanto a su proyección en Extremadura, la prensa recogía su mérito docente tan solo seis años después de su llegada: «Badajoz tiene hoy el lujo de tenerla como profesora de

11. Hasta el 27 de septiembre de 2010 la Diputación de Badajoz no crea los dos conservatorios independientes, Profesional y Superior. A partir de este momento Badajoz cuenta con el Conservatorio Profesional de Música Juan Vázquez y el Conservatorio Superior de Música Bonifacio Gil. https://csmbadajoz.es/?page_id=60

Canto del Conservatorio Superior de Música. Los nombres de sus alumnos cobran cuerpo de naturaleza en los ambientes de la música cantada: Carmen Solís (Primer premio de Abarán, Murcia, año 2000), Celia Sánchez del Río, Manuel Antonio Torrado, sin que estos tres nombres agoten la nómina de sus discípulos» (Martínez, 2001, p. 24).

La trayectoria de Coronada Herrera no solo dejó una profunda huella en los escenarios internacionales, sino que también se consolidó como un pilar fundamental en la enseñanza del canto en España, especialmente en Extremadura. Su capacidad de conjugar excelencia artística con un compromiso educativo excepcional ha convertido su carrera en un modelo a seguir para futuras generaciones de cantantes y pedagogos. Desde sus inicios en el CSMB, Herrera transformó la enseñanza vocal de la región creando un espacio que sigue vivo en el Aula de Canto María Coronada.

El Conservatorio Profesional y Superior de Música de Badajoz surge por la iniciativa del destacado musicólogo y director Bonifacio Gil,¹² quien desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la música en Extremadura. En 1927, fundó el Conservatorio de Música de Badajoz, donde fue nombrado director y profesor de armonía, y consolidó un espacio para la formación de músicos en la región.

En sus primeros años en el conservatorio, Herrera trabajó intensamente para transformar su aula en un espacio dinámico y enriquecedor. En palabras de Jesús Muelas, secretario del Conservatorio Profesional: «Coronada tenía muchos alumnos, el doble que cualquier otro profesor. Su aula estaba siempre llena». Opinión que también recogió la prensa en 1997: «El Aula de Canto María Coronada podría colapsarse en poco tiempo por la gran cantidad de alumnos que quieren seguir las directrices de la profesora María Coronada» (Poves, 1997, p. 6).

12. Además de su labor en el conservatorio, Bonifacio Gil impulsó la vida musical en Badajoz, fomentando la enseñanza coral y recopilando un vasto repertorio de canciones populares extremeñas. Su dedicación a la musicología le valió numerosos reconocimientos, como el Premio Nacional de Música en 1932 y el Premio Extraordinario del Instituto de Musicología de Barcelona en 1945 y 1950 por sus estudios sobre el folclore extremeño. Publicó el *Cancionero Popular de Extremadura* en dos volúmenes y contribuyó activamente a la investigación y difusión del patrimonio musical de la región.

Sus alumnos describían las clases como auténticas lecciones magistrales en las que no solo aprendían técnica vocal, sino también interpretación, expresión escénica y sensibilidad artística. En sus propias palabras: «Enseñar no es solo corregir una nota; es ayudar a los estudiantes a descubrir quiénes son y qué quieren transmitir con su voz» (Entrevista 2), tal como ella había aprendido en su trayectoria.

El reconocimiento a su labor se consolidó con la creación del Aula de Canto María Coronada, un espacio que lleva su nombre y que refleja la excelencia de su enseñanza. Este Aula no solo formó a cantantes destacados, sino que también fue un motor cultural para la región. Bajo su dirección, el Aula se convirtió en un referente nacional, atrayendo a estudiantes de toda España y otros lugares que buscaban perfeccionarse con la metodología rigurosa y expresiva de la soprano. Una alumna portuguesa, Jacinta Almeida, ha encontrado el lugar ideal para su aprendizaje: «Yo oí hablar de la profesora de Badajoz en Lisboa donde no acababa de estar conforme con la educación que allí recibía. Me vine al aula de María Coronada y estoy encantada, es fantástica, nunca encontraré otra profesora igual» (Poves, 1997, p. 6).

Figura 12. Aula María Coronada en el Conservatorio Profesional de Música de Badajoz.



Nota: Aula 7, María Coronada en el Conservatorio Profesional de Música de Badajoz. Fuente: Imágenes cedidas por el Conservatorio Profesional de Música de Badajoz.

Ella sentía que era su momento para transmitir todo su bagaje formativo e interpretativo: «Fíjate, dice emocionada, ahora, a mis cincuenta años, estoy en la plenitud de voz porque, a pesar de las micro trombosis que me alejaron de los escenarios no he perdido ni un ápice de voz, que está más madura que nunca. Ahora canto solo para mis alumnos, primero en Roma, últimamente en el Conservatorio de Música de Badajoz» (Poves, 1996, p. 29). Sus alumnos son todo para ella y siente la gratitud y reconocimiento de ellos casi a diario, aún en la distancia, a través de llamadas de teléfono para transmitirle su cariño. Tal como ella había vivido con sus maestras, Badía, Florescu y Simionato, había llegado ese momento en que una artista, a través de la docencia, crea escuela y transmite todo lo que sabe con el afán de dejar un legado de altura.

Además, fomentó una metodología de enseñanza basada en la retroalimentación constante entre alumnos y creó un ambiente colaborativo que potenciaba el aprendizaje colectivo. En sus propias palabras: «La música no es un acto solitario; es una experiencia compartida. En mi aula, aprendemos escuchándonos unos a otros, apoyándonos y creciendo juntos» (Entrevista 2). Herrera implementaba una metodología muy enfocada al trabajo en equipo: «El espacio físico del aula de canto María Coronada en el Conservatorio de Badajoz es pequeño. Un piano, un espejo y una mesa. La profesora atiende una a una a sus alumnas en distintitas horas, aunque todas se quedan a la clase de las siguientes compañeras para seguir repasando» (Poves, 1997, p. 6). Este legado, que fusiona la excelencia artística con una vocación pedagógica inquebrantable, continúa resonando tanto en las aulas como en los escenarios a través de las generaciones que formó.

Una cualidad destacada de su maestra Conchita Badía, que han subrayado todos sus alumnos de canto y los músicos en general que la conocieron, fue la capacidad expresiva de su canto. Lección que absorbió y transmitió Coronada Herrera, según Poves: «El primer día que el minoritario grupo de alumnos se encontró con “Doña Coro” –así le llaman coloquialmente– recibieron este consejo. “Tenéis que amar el canto... si no lo amáis no podréis transmitir a los demás lo que se siente...” [...]». Su

alumna Soledad Vicente destaca que el carisma y la pasión de María Coronada hacen de su aula un espacio único: «Ella no solo imparte clases, sino que vive cada enseñanza como si estuviera en plena actuación ante el gran público». En su Aula los alumnos se sienten cómodos y seguros, sienten que son una familia y María Coronada es el alma de todo. Sus lecciones son verdaderas clases magistrales, un privilegio poco común. «En otros conservatorios, los estudiantes tienen que viajar al extranjero para recibir una enseñanza de este nivel», explican algunos estudiantes (1997, p. 6).

En este reportaje periodístico realizado por Lucio Poves sobre el Aula María Coronada se pone de manifiesto la pedagogía de esta gran maestra, su capacidad para enseñar a cantar, preparar técnicamente a sus alumnos, instruirles en todas las destrezas que son vitales para desenvolverse en un escenario, así como en la correcta dicción y fonética de la lengua del bel canto, el italiano, del que hizo su segunda lengua. Los alumnos de María Coronada no dudan en expresar su admiración por ella: «Es un privilegio –comentan– tener a una profesora tan extraordinaria en el Conservatorio de Badajoz. Más que una docente, es como una madre para nosotros, alguien que no solo nos enseña a cantar, sino también a movernos en el escenario, a interpretar y a sentir de verdad lo que hacemos». Quienes sueñan con una carrera en la ópera encuentran en ella una fuente de inspiración inagotable: «Su entrega en cada clase nos eleva, nos hace sentir la historia que interpretamos. Antes de conocerla, tenía una visión diferente del canto; ahora no concibo aprender sin su guía», concluye una de sus alumnas con entusiasmo.

Coronada Herrera se había convertido en un referente, y por ello invierte sus fuerzas en formar a jóvenes que quieren seguir sus pasos (Díaz, 2010, p. 15). La influencia de Coronada no se limitó a las clases regulares. Participó activamente en diversos eventos culturales en los que la música y el canto tenían lugar, dentro y fuera del conservatorio, entre ellas destacan las Jornadas Coralistas Extremeñas¹³ donde trabajó aspectos técnicos y

13. VII Jornadas Coralistas Extremeñas, celebradas en Calamonte en 2003.

artísticos con coros y solistas. Su habilidad para conectar con diferentes tipos de agrupaciones vocales y su compromiso con la difusión de la música extremeña la convirtieron en una figura clave en el ámbito cultural de la región.

Bajo su dirección, los eventos musicales en los que sus alumnos participaban y adquirirían tablas como cantantes también tenían lugar por toda la provincia y región. Algunos destacados fueron, al comienzo de su andadura pedagógica, el concierto sacro en La Garrovilla, en 1998, donde sus alumnos demostraron el impacto de su enseñanza. La prensa destacó la excelente interpretación de la orquesta y solistas quienes alcanzaron «niveles de excelencia técnica y artística», así como la acogida con enorme entusiasmo por los espectadores «interviniendo con la Orquesta cuatro discípulas de la eminente soprano extremeña María Coronada Herrera, del Conservatorio Superior de Música de la Diputación de Badajoz: Carmen Solís, Celia Sánchez del Río, Luisa María Escobar y Jacinta Almeida» (González, 1998, p. 39). Y, por otra parte, la gala lírica ofrecida en el Auditorio Municipal por algunos de sus alumnos, a colación de la entrega de los Premios Extremeños de hoy, fue descrita por la prensa como «Brillante broche musical» (González, 2001, p. 49).

Una década después de este evento, no solo se puede hablar del Aula María Coronada, sino de «escuela», como desprende un ambicioso proyecto pedagógico guiado por la maestra, el montaje de la ópera *Sour Angélica* de Giacomo Puccini. Se trata de una adaptación de la obra que se llevó a cabo en el Museo Arqueológico Provincial, los días 11 y 12 de septiembre de 2009.¹⁴ Un proyecto garante de la excelencia belcantista lograda por Herrera. La iniciativa fue apoyada por la empresa Musikando y para ello contaron con María Coronada Herrera como maestra de canto; Celia Sánchez del Río como ayudante de dirección; Manuel A. Torrado como director de escena; José Gómez como director musical; Sonigu en iluminación; Gabina Díez como figurinista y Manuel Gastuera y Pilar Díez en atrezo. El elenco es-

14. Veladas de Ópera en el Museo Arqueológico Provincial. El Verismo en el Patio de un Palacio. *Sour Angélica*. Adaptación de la obra de Giacomo Puccini.

taba formado por destacadas figuras del canto, componentes del Aula María Coronada –Carmen Solís, Ana Isabel Antúnez, Eva María Alén, Irene Mariscal, Pilar Alén, Mariló Valsera, Guadalupe Muñoz, María Rodríguez, Ana Belén Cadaval, Celia Sánchez del Río, Nuria Luengo, Lara Velasco y Teresa Martínez– acompañadas por Víctor Sordo Rodríguez y Juan Antonio Rodríguez, órgano; Gonzalo Solís, pícolo; y Lucjan Luc, piano. Un trabajo con resultados sobresalientes que queda en el legado de Coronada Herrera.

Su labor como docente ayudó a consolidar la región como un núcleo de formación vocal de alto nivel, muchos de estos cantantes citados hoy en día nutren conservatorios, escuelas de música y coros a nivel nacional. En 2009, poco antes de que el proyecto de ópera tuviera lugar, este legado fue reconocido oficialmente con la concesión de la Medalla de Extremadura a María Coronada Herrera, el máximo galardón otorgado por la Comunidad Autónoma para destacar los méritos de personas o entidades que han contribuido al prestigio y desarrollo de la región.

Algo muy significativo es que este reconocimiento publicado en el Decreto 178/2009 del 31 de julio resalta no solo su destacada trayectoria como soprano internacional, sino también su incansable dedicación a la formación de nuevos talentos en el ámbito musical:

La Medalla de Extremadura tiene por objeto reconocer, distinguir y recompensar a aquellas personas y entidades, cualquiera que sea el ámbito de su actividad, que, dentro o fuera de Extremadura, hayan destacado por sus méritos o por los servicios prestados a la Región. [...] Como artista, su voz de soprano desparrramada por escenarios de todo el mundo ha sido motivo de orgullo para esta tierra que la vio nacer y, después, como enseñante, su dedicación a la formación de los nuevos valores a los que apoya y promociona sin reservas, le hacen merecedora de recibir el más importante premio de Extremadura. (p. 22544)

El acto de entrega de la Medalla de Extremadura estuvo marcado por un emotivo discurso de la soprano, en el que expresó

su agradecimiento y conexión con su tierra natal y recordó a figuras clave en su trayectoria de formación entre las que nombró a su maestra Conchita Badía y a Antonio Solís, quien confió en su talento desde el inicio de su carrera en la Agrupación Lírica de Villafranca de los Barros, entre muchas otras personas importantes en su vida y trayectoria profesional, como Amparo Pinilla y su marido Eusebio Jorba. La soprano también dedicó un especial reconocimiento a sus alumnos, a quienes consideraba su mayor legado: «Y a mis alumnos, ¡qué os puedo decir! Sois mi mayor ilusión ¡por ello os exijo al máximo! Nos une la alegría, la música, el canto, el empeño en el estudio, la busca constante de la perfección. El superarse continuamente, la voz, ¡oh! ¡vuestras voces! Las recordaré siempre. Sabéis que quiero y puedo hacer que seáis buenos cantantes. Seguid mis enseñanzas y mis consejos. No me defraudéis», señaló destacando su compromiso con la excelencia en la enseñanza. Además, instó a las autoridades a seguir apoyando iniciativas culturales y artísticas en Extremadura, subrayando la riqueza y el potencial musical de la región (Comunicado de Coronada Herrera, 2009, pp. 1-5).

En una entrevista publicada en el periódico *HOY*, Coronada resumió su filosofía educativa y artística: «No he caminado, he volado para cantar. Es lo que he intentado inculcarles a mis alumnos. Mi primera maestra, Conchita Badía, me enseñó que no hay que cantar por cantar, que los sonidos tienen que emocionar». Estas palabras reflejan su enfoque integral del canto, donde la técnica y la expresión emocional son componentes inseparables. Sobre las características que hay que tener para llegar a ser una buena cantante lírica, Herrera opina: «Está claro que una buena voz, pero también juega un papel muy importante la técnica. Uno puede cantar con una gran voz, pero si no tiene técnica no sirve de nada. Es imprescindible que todo tu cuerpo funcione. Hay que controlar órganos como la laringe, la faringe, el diafragma o los abdominales. No se puede emitir un sonido si no está controlado desde dentro. Cuando pasan los años de estudio y uno es capaz de dominar su interior, entonces es cuando verdaderamente se sabe cantar» (Agúndez, 2012, p. 6).

Figura 13. Concierto Homenaje de los alumnos de Coronada Herrera.



Concierto a Homenaje
Coronada Herrera

Alumnos participantes

Carmen Solis	Raquel Ramos
Manuel Torrado	Jose Ignacio Cuadrado
Maria Rodriguez	Fran Rodilla
Celia Sanchez del Rio	Daniel López
Mariló Valsera	Francisco Félix Rodriguez
Aránzazu Osés	Ana Belén Cadaval
Begoña Alba	Piedad Ramos
Ana Peromingo	M^a del Mar Escobar
Anabel Antúnez	M^a Luisa Escobar
Cecilia Muñoz	M^a Jose Quintana
Ruria Luengo	Jacinta Almeida
Rebeca Santiago	Eva Alen
Soledad Vicente	Itara Velasco
Victor Sordo	

Lucjan Luc, piano

Organiza: Alumnos de M^a Coronada
Colabora: Conservatorio "Juan Vázquez"
y Promúsica
Coordina: Ruria Luengo
Sonido y video: Jesús Muela
Diseño gráfico: Sueca Raya

Palacio de Congresos de Badajoz
24 de Octubre de 2012. 20:30 h

Nota: Alumnos participantes en el Homenaje a Coronada Herrera que tuvo lugar en el Palacio de Congresos de Badajoz en 2012. Fuente: Archivo personal de Coronada Herrera.

Para Coronada Herrera «Uno de los más bonitos instantes de mi trayectoria ha sido el concierto-homenaje que organizó el pa-

sado miércoles el Conservatorio Profesional de Música Juan Vázquez y en el que participaron treinta alumnos míos. Fue muy emocionante» (Agúndez, 2012, p. 6).

Coronada Herrera se jubiló en 2011 pero los lazos que estrechó con sus alumnos están latentes hoy. La «madre del canto», como muchos le llaman, recibe llamadas y visitas casi a diario para compartir con ella sus proyectos artísticos y sus vidas. Su dedicación al arte del canto, su capacidad para inspirar a sus alumnos y su compromiso con la excelencia la convirtieron en una figura de referencia en el ámbito musical. A través de sus alumnos, muchos de los cuales han alcanzado carreras exitosas, y de las generaciones futuras que se benefician de su legado pedagógico, Coronada Herrera continúa siendo una presencia viva en el mundo de la música. Su legado es, en esencia, una celebración del arte y la enseñanza. Es un recordatorio de que la música tiene el poder de trascender las barreras del tiempo y el espacio, conectando a las personas a través de la belleza y la emoción que solo el arte puede ofrecer.

Agradecimientos

Agradezco a quienes me han facilitado datos, documentos y entrevistas, aportando valiosas perspectivas a este capítulo: Celia Sánchez del Río, Jesús Muelas y Rosario Mayoral. Mi gratitud más especial es para Amparo Pinilla y Coronada Herrera, quienes me han abierto sus archivos, sus casas y compartido sus historias. Gracias por confiar en mí no solo los relatos que aquí se recogen, sino también aquellos que quedarán en mi memoria como un legado personal e íntimo. Su generosidad trasciende estas páginas y se convierte en un regalo que atesoraré siempre.

Referencias

Agúndez, T. (26 de octubre de 2012). «Mi deseo es morir cantando. María Coronada Herrera Cantante lírica y profesora de canto». *HOY*.

- «Banda de Música de Villafranca de los Barros». (8 de abril de 2015). *Historia*. <https://bandamusicavillafranca.wordpress.com/historia/>
- Cayón, P. (23 de agosto de 1963). «El Concurso Nacional de Zarzuelas. Actuación de la Agrupación Lírica de Villafranca de los Barros que pusieron “La Calesera”». *El Diario Montañés*.
- Conservatorio Superior de Música de Badajoz Bonifacio Gil. (s. f.). *Historia del CSMB*. https://csmbadajoz.es/?page_id=60
- Decreto 178/2009, de 31 de julio, sobre la concesión de la Medalla de Extremadura a María Coronada Herrera Vicente. *Diario Oficial de Extremadura*, (151), 22544-22545.
- Del Pino, R., Manso, C., Albet, M. y Chinchilla, C. (1997). *Conchita Badia. Canción del arte. 1897-1975*. Archivo Manuel de Falla.
- Díaz Mayo, R. M. (2021). Coronada Herrera, la prima donna extremeña. En De la Peña, J. I. (Coord.), *María Coronada Herrera* (pp. 16-32), Junta de Extremadura, Diputación de Badajoz, Ayuntamiento de Villafranca de los Barros.
- Díez García, L. (marzo de 2010). «El Espíritu de una voz y la fuerza del corazón». *EL ECO DE LOS BARROS*.
- Espinosa Maestre, F. y Pinilla Giraldo, M. (1997). *El Oficio de Vivir (Villafranca de los Barros, 1865-1977)* (Vols. 1-2). Grafisur.
- Franco, E. (5 de octubre de 1976). «Homenaje a Falla de la Orquesta y Coro de RTVE». *EL PAÍS*.
- González Barroso, E. (8 de abril de 1998). «Brillante concierto sacro en La Garrovilla. Actuaron la Orquesta de Cámara de Badajoz y alumnas de María Coronada». *HOY*.
- (14 de junio de 2001). «Brillante broche musical». *HOY*, Extremeños de hoy.
- Martínez Carrillo, J. (16 de octubre de 2001). «María Coronada... ¡Ella es su voz!». *HOY*.
- (2004). *Historias de la música en Villafranca de los Barros*. Diputación de Badajoz.
- O. Z. (4 de septiembre de 1964). «CORO HERRERA, primer premio de solistas en el VIII Concurso Nacional de la Zarzuela, de Torrelavega. La “agrupación” se llevó el tercer premio, representando “La Calesera”». *HOY*.
- Poves, L. (2 de junio de 1996). «María Coronada. Una prima donna que sólo canta para sus alumnos». *HOY*.

- (29 de diciembre de 1997). «Las hijas del bel canto». *HOY*.
- Pagès i Santacana, M. (1997). *Conxita Badia 1897–1997. Centenari del seu naixement*. Institut Català de la Dona.
- Rivera Jordán, S. (s.f.). «María Coronada: Una vida para el canto». *AZOGUE*, 41-46.

El magisterio de Laura de Santelmo: pionera catedrática de Bailes Folklóricos Españoles¹

MARÍA CABRERA FRUCTUOSO
Instituto de Historia, CSIC

Tras la finalización de la Guerra Civil española, el régimen franquista se abocó a estabilizar y controlar las instituciones públicas, con especial énfasis en las de carácter formativo, además de utilizar las artes escénicas como instrumento para construir una nueva imagen de España acorde con sus principios ideológicos (Pérez, 2013; Martínez del Fresno y Vega, 2017). Bajo estas premisas, se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, para la cual fue seleccionada Laura Navarro Álvarez, cuya trayectoria artística, reconocida dentro y fuera del país, y su ferviente religiosidad –garantía de un perfil considerado “no sospechoso” por el régimen– avalaron su nombramiento (Girasol, 1920).

Años antes, Cipriano Rivas Cherif propuso la creación de una cátedra similar para Antonia Mercé, *la Argentina*, en reconocimiento a su papel como embajadora cultural del país (1931). Esta idea fue bastante compartida en proyectos más sólidos y

1. Este artículo se inscribe en el proyecto ERC Consolidator Grant «Spain On Stage. Danza and the Imagination of National Identity» (SpainOnStage ERC- 2023-COG: 101125179) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. Asimismo, ha sido posible gracias a la generosa ayuda del personal del Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Archivo General de la Administración.

pensados políticamente como *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* (1936), de Max Aub, y *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español* (1937), de Federico Torralba Soriano. Sin embargo, el fallecimiento de Antonia Mercé en 1936, la guerra y el exilio de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, y su hermana Pilar, demoraron la materialización de esa idea, que finalmente se concretó en 1939 con Laura Navarro como elegida para ocupar dicha plaza.

Laura Navarro Álvarez (Sevilla, 1896 - Madrid, 1977), conocida artísticamente como Laura de Santelmo, fue una figura destacada en la evolución de los bailes españoles durante el siglo xx. Su carrera profesional comenzó junto a su hermana Matilde, con quien formó la pareja artística «Las Macarenitas». Aunque sus actuaciones fueron celebradas por la calidad de sus números («Medina del Campo», 1912), fue la interpretación en solitario de Laura la que impulsó su madurez artística y la proyectó hacia la fama internacional, con actuaciones en escenarios de prestigio como el Olympia, la Ópera de París, el Cine Florida de Buenos Aires o el Teatro Colón de esta misma ciudad («En París», 1923; «Laura de Santelmo», 1932; «El teatro», 1932; «Banquete», 1933).

A partir de 1918, las fuentes hemerográficas recogen las actuaciones de Laura de Santelmo en el Teatro Romea de Murcia, donde, acompañada a la guitarra por el maestro Campillo, obtuvo un gran éxito. Destacaron especialmente sus interpretaciones de *Valle de Ansó* (baile regional del alto Aragón), *En la Alhambra* de Bretón, *Serenata española* y *Sevilla* de Albéniz («Laura de Santelmo», 1918). También se mencionan sus representaciones en el Teatro Cómico de Guadalajara, en el Teatro Principal de Burgos, en el Victoria Eugenia de San Sebastián o en el Trianon Palace de Madrid (Xelfi, 1918; «Teatro Principal», 1918; «Varietés», 1918; «Informaciones teatrales», 1918).

Sus temporadas prolíficas en El Dorado de Barcelona, conocido como Coliseo de variedades, fueron reseñadas por la prensa española en los años 1918, 1919, 1921 y 1923. Este escenario, que acogía una variada programación de espectáculos con conjuntos musicales, bailarinas, acróbatas y transformistas, presentó a Laura de Santelmo como «la genial intérprete de alma española»

(«El Dorado», 1918). Su presencia escénica, unida a su expresividad interpretativa y rítmica, construyó una imagen artística cargada de connotaciones hondas, profundas y misteriosas, hasta el punto de encarnar una «Salomé sevillana» e incluso «gitana», a pesar de no serlo (M. A., 1921).

La prensa de la época alimentó el imaginario romántico de lo español ofrecido por los viajeros del siglo XIX, presentando a Laura de Santelmo como la intérprete capaz de apagar el fuego –no exento de pasión y entrega– y de ofrecer su baile «a la luz de la luna» (M. A., 1921). Su danza evocaba la España trágica, concebida como un acto que «besa en la boca, como en una herida de puñalada, y que querría morir en el goce», representación de la «España dolorosa, la de las procesiones nazarenas y la de los cantares de sangre y de cementerio, la de los amores torturados y la vida pobre y fatalista, la España sarracena y cristiana, siempre en amores con la muerte» (M. A., 1921).

Convertida en el estereotipo de mujer andaluza, Laura de Santelmo despertó el interés de intelectuales y artistas. Gregorio Martínez Sierra la contrató en abril de 1921 para actuar en el Teatro Eslava («En Eslava», 1921). Posteriormente, ilustró *Serenata en el Guadalquivir* de Federico García Sanchiz, presentada el 29 de mayo de 1928 en el Teatro de la Comedia (J. A., 1928), y fue invitada por Cipriano Rivas Cherif a bailar en 1928 en la sala Rex de Madrid («Segundo», 1928). También atrajo la atención de dibujantes y pintores como Anselmo Miguel Nietos, Rafael Penagos o Joaquín Sorolla (Matía, 2012)^{2 y 3}. Aunque se le ha atribuido el apelativo de Santelmo a este último, Ibero (1966) relató que fue Alfonso XIII quien, en compañía de Sorolla y la propia Laura Navarro, tras descartar la primera opción del monarca, «Laura de Petrarca», propuso finalmente el sobrenombre de Santelmo.

2. En 1931 tuvo lugar en París la exposición de Luis de la Rosa, en la que se podían observar representaciones de actitudes de baile de Laura de Santelmo, así como de La Argentina o Teresina Boronat (Fabra, 1931).

3. Aunque se le ha atribuido el apelativo de Santelmo a este último, Ibero (1966) relató que fue Alfonso XIII quien, en compañía de Sorolla y la propia Laura Navarro, tras descartar la primera opción del monarca, «Laura de Petrarca», propuso finalmente el sobrenombre de Santelmo.

En Barcelona también se destacan las representaciones de Laura de Santelmo en el Liceo en 1933, donde interpretó *La vida breve* y *El amor brujo*, de Manuel de Falla, *ballets* que fueron enormemente aclamados (A. M., 1933). Dos años después, sus actuaciones en el Teatro Barcelona fueron calificadas como «la novedad escénica más interesante que existe en Barcelona» («Teatro Barcelona», 1935, p. 20). *El Diario Universal* (1933) incluso planteó retóricamente: «¿Qué Laura de San Telmo es una de las mejores bailarinas actuales de género español? No es necesario contestar a la pregunta».

Su programa estaba compuesto generalmente por bailes flamencos, como alegrías o tangos, y un repertorio de músicas clásicas españolas de Ravel, Falla, Albéniz, Malats, Gombau y Granados («Teatros», 1935). En estas piezas, Laura de Santelmo conseguía exprimir recursos populares españoles a través de la «estilización literaria, inteligente y científica», creando «coreografía[s] de laboratorio» (Puig, 1951, p. 323).

A menudo equiparada con grandes figuras de la Edad de Plata como Antonia Mercé y Encarnación López, y reconocida incluso como «rival de Pastora Imperio» («Teatro Principal», 1918), Laura Navarro no solo fue una intérprete y coreógrafa de repercusión transcendental en la danza escénica española en el primer tercio del siglo XX, sino que se dedicó especialmente a la labor docente en Madrid. Entre 1939 y 1952 impartió clases en el Real Conservatorio de Música y Declamación y, posteriormente, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde permaneció hasta su jubilación en 1966. Paralelamente, dirigía su propia escuela en la calle Libertad n.º 23, donde también residía.

Para Laura Navarro, la enseñanza de la danza reflejaba su compromiso, dedicación y amor por este arte, tal y como relató Maruja Tuneu tras un encuentro con la bailarina y docente:

Hablaba de su arte, sus viajes y de su querida cátedra del Conservatorio de Madrid. Por su manera de expresarse me convencí de que ella amaba más, muchísimo más, la cátedra que los recitales. Aquella constituía algo de su vida, algo imprescindible, que requería su presencia y su fe en el arte. (1944, p. 11)

A pesar de que Laura de Santelmo compaginó su labor en el aula con su actividad escénica, la mayoría de sus actuaciones se realizaron antes de su período como maestra. En los fondos del Museu de les Arts Escèniques (MAE) apenas se conservan carteles y programas de sus representaciones, salvo los correspondientes a las del Palacio de la Música en 1941 y en el Teatro Barcelona en 1942 y 1959.

Figura 1. Programa de Laura de Santelmo en el Teatro Barcelona, 1959.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Si bien su labor docente fue extensa, las fuentes hemerográficas, expedientes y notificaciones encontradas en el Archivo General de la Administración (AGA) y el Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid⁴ se centran principalmente en su primera etapa como académica. Ambos fondos han sido fundamentales para esclarecer la línea temporal de los acontecimientos y garantizar la coherencia en el proceso de creación, desarrollo y consolidación de la primera cátedra de Bailes Folklóricos Españoles. Del mismo modo, las investigaciones de especialistas como Igor Contreras (2009), Gemma Pérez Zalduondo (2013), Beatriz Martínez del Fresno (2017) y, por supuesto, Inmaculada Matía Polo (2012; 2022), quien realizó una aproximación a la trayectoria de Laura Navarro como maestra, han sido cruciales.

Por tanto, en este texto abordaremos la figura de Laura de Santelmo como docente pública en el Conservatorio de Madrid. No obstante, también se incluirá el contenido de un proyecto presentado por la propia artista en 1953, destinado a la creación de una escuela y un *ballet* con sede en el Teatro Real de Madrid. Esta propuesta tenía como objetivo construir un espacio de formación y profesionalización en el que la danza y sus intérpretes pudieran desarrollarse y alcanzar la proyección, consagración y dignidad que merecen, tanto en su dimensión de disciplina como en la de oficio dentro del ámbito escénico.

La configuración de la primera cátedra de Bailes Folklóricos Españoles

En el marco del proceso de regeneración nacional emprendido tras la Guerra Civil, se implementó una depuración profesional, lo que conllevó la revisión exhaustiva de los puestos relacionados con la función pública (Mir, 2000). El acceso a estos cargos se reguló mediante comisiones específicas encargadas de evaluar

4. En lo sucesivo nos referiremos al Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como ARCSMM.

las afiliaciones políticas, las creencias religiosas y las conductas públicas, profesionales y privadas de los funcionarios. Aunque la mayoría del personal se reincorporó a sus respectivas instituciones, el Conservatorio de Madrid fue una de las entidades públicas más afectadas por las sanciones docentes (Contreras, 2009).⁵

A fin de evitar «compadrazgos y añagazas de mala ley que hasta ahora ha[bían] servido para llenar el conservatorio de gente incompetente y, a veces, indeseable» («Asuntos urgentes», s.f., p. 2), se pretendía asentar la institución sobre una base sólida, con un personal docente seleccionado y cualificado. Sin embargo, de la documentación relativa a su organización interna se deduce que el profesorado considerado idóneo ya había sido designado incluso antes de establecer los procedimientos de selección («Asuntos urgentes», s.f.).

En este mismo texto, sin autoría reconocida, se abordó el método más adecuado para elegir a los profesionales, tomando como referencia los modelos de París y Bruselas. Se argumentó que en los mejores conservatorios una Junta Superior de Estudios era la encargada de seleccionar al profesorado con mayores méritos, y el ministro proponía los nombramientos, que eran siempre aceptados. Aunque se reconoció que este sistema podría dar lugar a arbitrariedades, se consideró que los concursos y oposiciones tampoco estaban exentos de ellas, ya que dependían igualmente de la honradez y la buena fe del jurado. Por ello, se subrayó la importancia de que la Junta estuviera compuesta por individuos íntegros y expertos en la materia.

Para mantener la apariencia de orden, se propuso que la adjudicación de las cátedras se realizara mediante concurso, invitando a los considerados «elegidos» por su competencia en el área. No se descartó la posibilidad de llevar a cabo oposiciones en si-

5. Entre los docentes sancionados del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid se encontraban Óscar Esplá, Eduardo Martínez Torner, Julián Bautista, Lucio González Malpartida, Gumersindo Iglesias y Valeriano Bustos Martínez, quienes fueron destituidos de sus cargos permanentemente. Por su parte, a Luis Torregrosa García y Julio Gómez García se les prohibió ocupar puestos directivos durante un período determinado (Contreras, 2009).

tuaciones excepcionales, como cuando dos o más candidatos a un mismo puesto tuvieran méritos equivalentes. En tales casos, se sugirió la realización de una prueba ante tribunal, aunque sin la necesidad de anunciar la plaza públicamente. En el futuro, se contemplaba la adopción de un procedimiento estándar conforme a lo establecido en el nuevo reglamento.

Se evaluó la viabilidad y la conveniencia de implementar estas medidas que, a criterio del autor, resultaban innecesarias debido a la escasa disponibilidad de profesionales altamente cualificados en España, capaces de asumir una cátedra en un conservatorio en aquel momento. Además, se consideró que dichos profesionales podrían cubrir las plazas vacantes en otras instituciones nacionales, incluidas las de provincias.

Igualmente, se subrayó la necesidad de poner fin a las múltiples interinidades y de regular la figura del personal supernumerario, nombrado antes del Movimiento Nacional y, por lo tanto, en contra de las normas del reglamento vigente.⁶ Por último, la nueva organización requería la creación de nuevas cátedras. Si bien el proyecto de reorganización del conservatorio estaba preparado, el autor aseguró que para su «tranquilidad y satisfacción de todos –no se diga que procedo dictatorialmente– me conviene que sean examinados por [la] junta antes de elevarlos a la Superioridad para su aprobación definitiva» («Asuntos urgentes», s.f., p. 2).

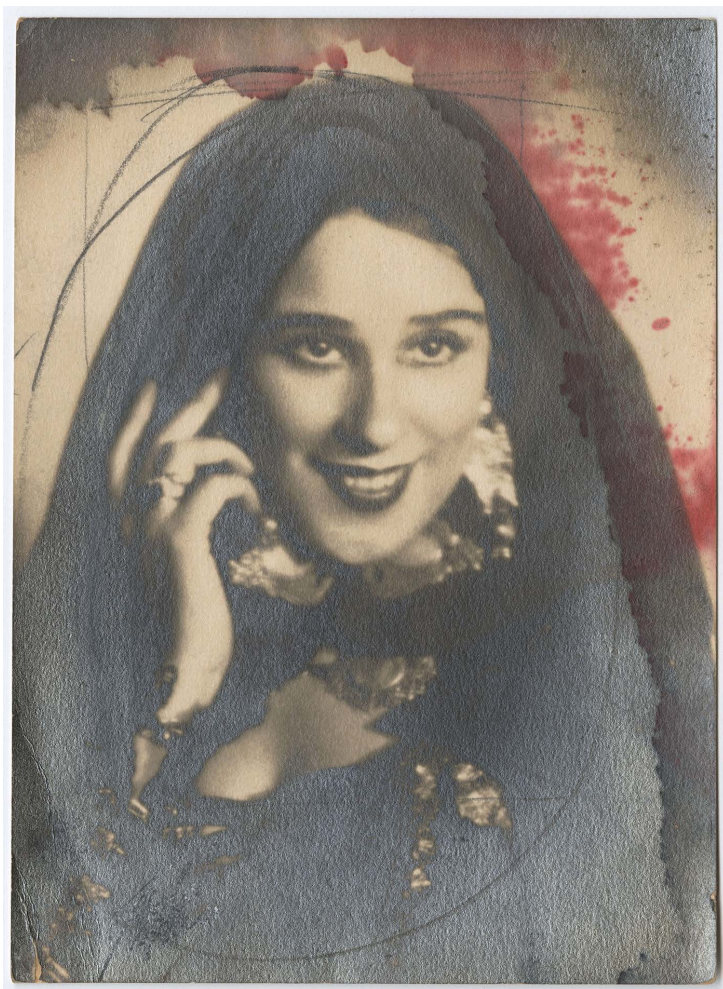
En respuesta a la necesidad de regularizar estas situaciones y de reivindicar los elementos culturales como símbolo de identidad nacional, se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dentro de la sección de Declamación,⁷ por Orden Ministerial del 27 de diciembre de 1939. En esa misma Orden se designó a Lau-

6. La figura de los profesores supernumerarios fue eliminada a partir del curso académico 1942-1943, tras la promulgación del Decreto del 15 de junio de 1942, que establecía la nueva organización para los Conservatorios de Música y Declamación (Ministerio de Educación Nacional, 1942; «Anuario», 1943).

7. Además de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, la sección de Declamación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid incluía otros estudios como los de Declamación Práctica, Historia de la Literatura Dramática y Lectura Comprensiva y Dicción («Anuario», 1941).

ra Navarro como profesora encargada de dicha enseñanza,⁸ con una gratificación de 5.000 pesetas anuales (Ministerio de Educación Nacional, 1939).

Figura. 2. Sobol, R. (c.1920). Retrato de Laura de Santelmo.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

8. A pesar de que en la Orden Ministerial del 27 de diciembre de 1939 Laura Navarro figuraba únicamente como profesora encargada de la enseñanza de bailes folklóricos (Ministerio de Educación Nacional, 1939), en el anuario del curso 1940-1941 del Real Conservatorio de Música y Declamación se especifica su categoría como profesora numeraria interina («Anuario», 1941).

El ministro de Educación, José Ibáñez Martín, destacó que los bailes populares españoles, por su diversidad y riqueza, constituían una de las expresiones más apreciadas del arte genuinamente español en el extranjero. Dicho arte, practicado por una selecta minoría de artistas nacionales, había sido estilizado y difundido, incrementando su atractivo y actuando como una herramienta eficaz de promoción cultural. Ibáñez subrayó la importancia de no pasar por alto el baile folklórico de todas las regiones, instando a la juventud a cultivarlo para asegurar su preservación y perpetuación ante la amenaza de extinción (Ministerio de Educación Nacional, 1939).

Para cumplir con lo establecido, se organizó un cursillo intensivo del 1 de abril al 30 de junio de 1940. Los requisitos para la inscripción incluían: la superación de un examen de ingreso, que consistía en pruebas de lectura, escritura y operaciones aritméticas con números enteros; la presentación de una solicitud dirigida al director del centro, acompañada de los documentos especificados en el artículo 42 y el párrafo primero del artículo 43 del Reglamento de 25 de agosto de 1917, en los que se regula el ingreso del alumnado oficial en las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación;⁹ y la aportación de al menos dos avales que acreditaran su adhesión al Movimiento Nacional (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940a).

Tras el éxito del curso, que consistía en un entrenamiento físico, rítmico y plástico esencial para desarrollar la agilidad, coordinación y movilidad necesarias para la interpretación de los bailes («Inauguración», 1940), el Ministerio de Educación Nacional, con el fin de garantizar la calidad y competencia de esta enseñanza, convocó el 8 de agosto de 1940 un concurso para el puesto de catedrático numerario de Bailes Folklóricos en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1940a).

Los requisitos para las aspirantes incluían ser españolas, de sexo femenino y mayores de 21 años. Se valoraban especialmente méritos como haber actuado en teatros nacionales o interna-

9. Para una información completa sobre la regulación de dicho conservatorio, véase: Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación, *Boletín Oficial del Estado*, n.º 242, 1917, pp. 546-551.

cionales de primer nivel, haber creado *ballets* y haber participado en actuaciones con orquestas de prestigio. Las solicitantes debían aportar junto a la instancia: la partida de nacimiento, la certificación negativa de antecedentes penales, la acreditación de no haber sido depuradas o, en su defecto, dos avales que garantizaran su indudable adhesión al Movimiento Nacional; el recibo de pago de cinco pesetas en concepto de derecho de formación de expediente; y la justificación de otros méritos y/o servicios que considerasen relevantes.

La única candidata para dicha plaza fue Laura Navarro Álvarez, quien, al cumplir con todos los requisitos, fue propuesta para el puesto por el ministro de Educación el 8 de octubre de 1940 (Ministerio de Educación Nacional, 1940b). Sin embargo, tras la jubilación del clarinetista, compositor y docente Miguel Yuste, quedó vacante una asignación de 6.000 pesetas en el escalafón de catedráticos numerarios del Conservatorio de Música y Declamación y, para atender a las necesidades educativas del momento, el Ministerio decidió destinar estos fondos a la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles. Como resultado, Navarro fue designada beneficiaria de dicha dotación a partir del 21 de junio de 1940 (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940c), percibiendo el sueldo correspondiente al cargo de catedrática, a pesar de no haberlo obtenido en ese momento.

Además de los documentos requeridos para la inscripción, la artista presentó un compendio de los méritos acumulados a lo largo de su trayectoria profesional. En dicho resumen, destacó sus inicios interpretando danzas regionales españolas, un folclore rico en matices rítmicos y musicales, que describió como un «tesoro escondido en pueblos y regiones de España» (Navarro, 1940a, p. 1). Laura de Santelmo se autoproclamaba transmisora de este conocimiento a través del escenario, afirmando que su labor había provocado una gran admiración por el folclore español en su conjunto, con sus bailes, trajes y músicas, tanto dentro como fuera de sus fronteras (1940a). De hecho, en el *Diario de Barcelona* (1921) se utilizaba el calificativo de «la reina de los bailes regionales» para referirse a la artista.

Figura. 3. Beltrá (c.1913). Retrato de Laura de Santelmo.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Gracias a las imágenes conservadas en los fondos del Museu de les Arts Escèniques (MAE), se ha confirmado que el folklore mantuvo una presencia significativa en el repertorio dancístico de Laura de Santelmo más allá de los primeros años de su trayectoria profesional. En el programa de mano del 25 de marzo de 1941, presentado en el Palacio de la Música, se describe su actuación en *Escena y danza Charra* de Gombau, donde aparecía vestida con un traje de Candelario, provincia de Salamanca, de finales del siglo XVIII («Programa de mano», 1941). La representación bailada de este folklore se realizó seguramente a partir de una interpretación estilizada, acorde con su desarrollo como intérprete y creadora, tal como se refleja en las palabras del mismo programa sobre su actuación en *Mallorca* de Albéniz. En esta ocasión, vestida con un traje negro artístico y sobrio de viuda mallorquina, se destacaba su ejecución con las castañuelas que «murmuran, suspiran [y] hablan con escrupulosa fidelidad de las delicadezas del ritmo musical» («Programa de mano», 1941). Estas palabras evocan las del crítico Manelík sobre Antonia Mercé, *la Argentina*, durante su *tournee* artística en Chile: «[las castañuelas] en las manos de Antonia Mercé, sonríen, lloran, cantan, gimen, acarician o insultan» (17/11/1915, p. 5). Estas vívidas descripciones no solo resaltan la maestría técnica, sino que también subrayan el paralelismo en el carácter depurado y estilizado de la interpretación de ambas artistas.

Asimismo, la consagración de su carrera artística llegó con su debut en la Ópera de París en 1931, donde actuó como solista acompañada por una orquesta de 178 músicos («El éxito», 1931). En este prestigioso coliseo se le encargó el montaje y la representación de *ballets* como *Amor traidor*, de Albéniz, o *La ilustrada fregona*, de Laparra. Se encargó de la puesta en escena de *Escena y danza charra*, de Gombau, en el Lind de Londres. Destacan también sus actuaciones en el Liceo de Barcelona o en el Teatro Colón de Buenos Aires, escenario considerado de primer nivel en América. Ofreció numerosas interpretaciones como bailarina solista con orquestas nacionales e internacionales, entre las que se incluyen: la Orquesta Nacional del Colón de Buenos Aires, la Orquesta Nacional Clásica de Montevideo, la Gran Orquesta de

la Ópera de París, la Orquesta Filarmónica de París, la Orquesta Sinfónica de París, la Selección Orquestal de la Academia Nacional de Música y Danza de París, la Orquesta de la Ópera Cómica, la Orquesta Nacional de Londres, la Orquesta Sinfónica de Bruselas, la Orquesta Filarmónica de Madrid, la Orquesta del Gran Liceo de Barcelona o la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. Por último, la artista resaltó su labor como docente en el primer curso impartido dentro de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles en el Real Conservatorio de Madrid (Navarro, 1940a).

Laura Navarro aportó también diferentes programas de sus actuaciones, aunque estos no se han localizado en la documentación conservada en el Archivo General de la Administración. No obstante, se hallaron tres avales que acreditaban su adhesión al Movimiento Nacional, de los dos requeridos en la propia convocatoria: Ricardo de Iranzo y Goizueta (1940), abogado y consejero delegado del Banco de Construcción S.A. y consejero de la Compañía de Seguros Adriática; Manuel Moya Muñoz (1940), exdelegado provincial y exdelegado gubernativo de F.E.T. y de las J.O.N.S. y secretario de la Delegación Provincial de Sanidad de F.E.T. y de las J.O.N.S. de Málaga; y Patricio González de Canales (1940), funcionario del Ministerio de Educación Nacional, colaborador del Instituto de Estudios Políticos de F.E.T. y de las J.O.N.S., jefe de las J.O.N.S. de Sevilla, inspector nacional de Falange con anterioridad al alzamiento y jefe del mismo en Málaga, Almería y Granada, fundador y primer director de los diarios *Fe* de Sevilla y *España* y *Alerta* de Santander y exdirector de Hogar y Acción de la Juventud (HAZ), entre otros cargos.

La normalización y consolidación del programa académico de bailes folklóricos se logró gracias a la construcción de una plantilla docente sólida. En 1940 la cátedra liderada por Laura Navarro se completó con Antonio Paso Andrés, auxiliar interino de Gimnasia Rítmica, y con el pianista acompañante Eugenio Barrenechea Elordi («Anuario», 1941), también auxiliar interino hasta 1945, año en que pasó a ser auxiliar numerario («Anuario», 1945). A mediados de ese curso, debido a la creciente de-

manda de alumnos,¹⁰ se otorgó a Carmen García Sevilla la plaza de auxiliar de Bailes Folklóricos («Acta», 1941). En el curso 1942-1943 la auxiliaría interina de Antonio Paso fue sustituida por la bailarina y cupletista Pilar Monterde Marcos, quien se convirtió en auxiliar numeraria de Coreografía en 1945¹¹ («Anuario», 1943).

Una vez establecido el equipo docente y en aras de formalizar los estudios de danza, como se recoge en la notificación emitida por el director general de Bellas Artes, Juan de Contreras y Pérez de Ayala (1940d), se establecieron las siguientes normas:

1. El plan de estudios de Bailes Folklóricos Españoles se organizará en tres cursos, diseñados por la propia Laura Navarro:

 - «Primer curso: Escuela de danza, Gimnasia rítmica y movimientos rítmicos, Plástica animada, Curso teórico de la danza y Ejercicios de castañuelas y similares.
 - Segundo curso: Movimientos rítmicos, Mímica, Enseñanza de baile folklórico, Conjunto de “escuela” y Curso teórico de la danza.
 - Tercer curso: Baile folklórico, Conjuntos rítmicos, Conjuntos regionales y *Ballets*» (1940b).

10. En el curso 1940-1941, la sección de Declamación en su complejidad registró un total de 128 alumnos y alumnas oficiales matriculados, de los cuales 63 se inscribieron en los estudios de baile («Anuario», 1941).

11. El proceso de consolidación de los profesionales en esta institución por lo general se fraguaba con una posición temporal como interino, que eventualmente devenía en una plaza permanente, implicando ajustes salariales. Por ejemplo, Antonio Paso y Eugenio Barrenechea, en sus cargos de auxiliares interinos, percibieron un sueldo anual de 3.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940b). Al obtener la plaza en propiedad en 1945, el salario de Barrenechea ascendió a 4.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1945b). Por su parte, Pilar Monterde, como auxiliar numeraria, percibió un sueldo anual de 4.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1945a). Aunque se desconoce su salario como interina, seguramente guardaba una correlación con el de sus compañeros de igual categoría en la cátedra. Sin embargo, en la carta de nombramiento de Carmen García se indica que, debido a problemas presupuestarios, su actividad se realizaría de manera gratuita («Acta», 1941). Desconocemos si esta condición cambió en algún momento, así como su continuación en la cátedra, ya que no aparece reflejado su nombre en los anuarios conservados en el ARCSMM.

Periódicos nacionales como *La Vanguardia Española* (1940) adelantaron la estructura de esta enseñanza al informar sobre la inauguración del curso de bailes folklóricos en Madrid, dirigido por Laura de Santelmo. Revelaron que los estudios constarían de cuatro cursos, incluyendo el curso intensivo como parte de la formación. No obstante, según los datos obtenidos de la organización interna del conservatorio y los cursos descritos en los cuadros de evaluación contenidos en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación durante los años en los que se ofreció esta enseñanza, se deduce que el curso intensivo se ofreció en una única ocasión y actuó como punto de partida para la configuración de la formación reglada en danza.

Entre las escasas descripciones disponibles sobre el plan de estudios y las metodologías de esta enseñanza, la prensa incidía en que, durante los dos primeros años del programa, los estudiantes se centrarían en el aprendizaje de los pasos básicos de baile, fundamentales para «todos los bailes de tipo clásico, entre los que se encuentran nuestras danzas regionales» («Inauguración», 1940). Se abordarían pasos específicos y la transición fluida entre los movimientos rítmicos adquiridos en el primer año, al tiempo que se desarrollarían habilidades rítmicas esenciales. A medida que progresaran en su formación, se les introduciría en la práctica de instrumentos de acompañamiento, como las castañuelas y los panderos, así como en el aprendizaje del solfeo. Al finalizar el curso, el alumnado habría adquirido la competencia necesaria para interpretar algunas de las danzas populares españolas más sencillas.

Completando esta estructura académica, Tona Rasche (2011), antigua alumna del Conservatorio y conocida artísticamente como Tona Radely, ofrece una evocadora descripción de los valiosos aportes de los docentes de la cátedra y de los aprendizajes adquiridos:

Laura Santelmo daba toda la danza española, la castañuela, el braceo, la sensibilización, el arte. Mi gran maestra, de las muchas que he tenido. Laura Santelmo me hizo mis brazos. Ella tenía unos brazos y unas castañuelas muy bonitos. Pilar Monterde nos daba la cla-

se de regional, pues era de Coros y Danzas. Antonio Paso nos daba la barra y ejercicios de gimnasia. (Citado en Algar, 2015)

Rasche subrayaba que, además de aprender la técnica de castañuelas y el movimiento de los brazos, adquirió de ella la capacidad de valorar el baile como una forma de arte independiente, trascendiendo la mera destreza física. Sobre el estilo y la estética de Laura de Santelmo, Rasche señalaba:

Ella le imprimía algo especial, tenía el secreto de la estética, del arte, del sentimiento; quería alejarse de la vulgaridad, «era exquisita». Las castañuelas y los brazos eran únicos. Doña Laura tenía esa cosa «aristocrática». Entrábamos de puntillas y le hacíamos una reverencia. Las clases eran de una rectitud y una disciplina impresionante [...]. Nos tenía mucho tiempo trabajando los brazos y las castañuelas. (Citado en Algar, 2015)

Federico García Sanchiz, en una de sus apreciaciones, expresó que «sus brazos parecen los brazos perdidos de la Venus de Milo, y que han ido a encontrarse en el busto de Laura de Santelmo» (citado en Girasol, 1920). Además, tras sus representaciones, numerosas crónicas resaltaban la calidad expresiva con la que Laura de Santelmo movía sus manos, calificadas incluso de «dos prodigios musicales» (Utrillo, 1933, p. 3). Se decía que sus movimientos eran tan precisos y armoniosos que daban «la sensación que sus castañuelas no existen y que el ritmo es marcado por sus dedos metálicos» (Utrillo, 1933, p. 3).

Una vez concluido y aprobado el curso intensivo, el estudiante se dividiría en dos grupos según su edad: menores y mayores de quince años. Estos últimos solo cursarían dos de los tres cursos establecidos, debido a su mayor destreza y resistencia física («Inauguración», 1940). La dirección de los estudios correspondía a la profesora numeraria, quien contaba con la asistencia del personal auxiliar designado. Dicha docente evaluaría al alumnado¹²

12. En las diferentes órdenes ministeriales relacionadas con la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles se utiliza a menudo el término «alumnas» para referirse al alumnado, lo que evidencia un sesgo institucional que asumía la exclusividad femenina en la

asignando una nota por curso, de acuerdo con el sistema establecido en el reglamento del conservatorio (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940d).

Presentamos, a continuación, un ejemplo de cuadro de exámenes de la enseñanza oficial correspondiente al curso académico 1940-1941. En él se pueden observar las calificaciones obtenidas por el alumnado, diferenciadas según género, en los estudios de Bailes Folkloricos durante las convocatorias de junio y septiembre:

Figura 4. Cuadro de exámenes de enseñanza oficial del Real

ASIGNATURAS	INSCRIPCIONES		EXÁMENES ORDINARIOS								EXÁMENES EXTRAORDINARIOS								TOTAL DE EXÁMENES ORDINARIOS Y EXTRAORDINARIOS								NO PRESENTADOS			
	ALUMNOS		TOTAL	Subre-salientes		Notables		Aprobados		TOTAL	Subre-salientes		Notables		Aprobados		TOTAL	Subre-salientes		Notables		Aprobados		TOTAL	Varones	Mujeres	TOTAL			
	Varones	Mujeres		Varones	Mujeres	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres		Varones	Mujeres	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres		Varones	Mujeres	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres					Varones	Mujeres	TOTAL
Sonsa anterior.....																														
Fuente.....																														
Organo.....																														
Música de Salón.....																														
Acompañamiento al Piano.....																														
Armonía.....																														
Composición.....																														
Folklore en la Composición.....																														
Prácticas de Folklore.....																														
Estética.....																														
Historia de la Música.....																														
Canto.....																														
TOTALES.....																														
Sección de Declamación																														
Declamación práctica.....																														
Historia de la Literatura Dramática.....																														
Lectura comprensiva y Dicción.....																														
Bailes Folkloricos.....																														
TOTALES.....																														

Fuente: Conservatorio de Música y Declamación. Anuario 1940-1941, 1941, pp. 26-27. ARCSMM.

2. La formación se ofrecerá tanto de manera oficial como libre y el alumnado deberá pagar una única matrícula por curso (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940d).

formación. Si bien la matrícula estaba abierta a todas las personas interesadas, en el curso 1940-1941 únicamente se inscribió un alumno oficial, aunque parece que finalmente no se presentó a evaluación («Anuario», 1941). En 1942-1943 se matricularon dos alumnos en el primer año, de los cuales solo aprobó uno: no obstante, no se conserva registro de su continuidad en el curso siguiente («Anuario», 1943).

Aunque no se documenta una discriminación abierta en este sentido, en la convocatoria para optar a un puesto de docente de baile en dicha institución, sí se detalló expresamente la obligación de que las candidatas fueran de sexo femenino (Ministerio de Educación Nacional, 1940a).

3. Excepcionalmente para el curso 1940-1941, quienes hayan completado el cursillo intensivo podrán inscribirse en la enseñanza libre para la convocatoria de septiembre, beneficiándose de un plazo ampliado de matrícula (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940d).

Según el director del Real Conservatorio de Música y Declamación, J. M. Nemesio Otaño (1940), las clases impartidas por Laura Navarro se llevarían a cabo en el aula 3 diariamente de 16:30 a 18:00. Sin embargo, esta planificación parece haber variado a lo largo de los años, presumiblemente a medida que el alumnado fue creciendo (Otaño, 1943; Fuster, 1947; Sánchez-Puerta, 1948a). En algún momento, las clases se trasladaron al horario de mañana, como se desprende de una queja presentada por el padre de una alumna, quien señaló que las clases se realizaban a las 11:00, un horario que, en su opinión, solo permitía la asistencia de «futuras danzarinas analfabetas», dado que las clases en los colegios de Madrid no terminaban antes de las 12:00. Además, el progenitor criticaba la exigente puntualidad que impedía la entrada al aula al alumnado que no llegaba a la hora establecida («Carta», 1957). Es posible que esta modificación horaria se implementara una vez que los estudios se trasladaron a la Real Escuela de Arte Dramático.

Un año después de la inauguración de la cátedra, y basándose en su práctica y experiencia docentes, Laura de Santelmo solicitó la ampliación de los estudios de danza con el fin de lograr un mayor rendimiento y asegurar una formación progresiva del alumnado. Argumentó que esta disciplina requería un entrenamiento constante para alcanzar la capacitación adecuada. En respuesta, el Ministerio de Educación Nacional acordó establecer esta enseñanza en cinco cursos:

- «Primer curso: Ejercicios corporales, Gimnasia rítmica, Primera enseñanza de movimientos rítmicos, Primer estudio de danza, Escuela de pie y Ejercicios de castañuelas y similares.
- Segundo curso: Gimnasia rítmica, Segunda enseñanza de movimientos rítmicos, Segundo curso de danza, Escuela de pie y ejercicios y Práctica de las castañuelas y similares.

- Tercer curso: Ejercicios rítmicos, Plástica animada, Mímica, Tercer curso de danza y Primera enseñanza de bailes folklóricos.
- Cuarto curso: Danza folklórica, Segunda enseñanza de baile y Coreografía.
- Quinto curso: Conjunto rítmico, Bailes folklóricos, Conjuntos regionales y *Ballets*» (De Contreras y Pérez de Ayala, 1941).

Una vez completados y aprobados todos los cursos, el alumnado debía realizar un examen final que abarcara los conocimientos y habilidades adquiridos en las pruebas anteriores (De Contreras y Pérez de Ayala, 1941).¹³

Esta nueva etapa en las enseñanzas de bailes folklóricos se caracterizó por el traslado de la sede del Conservatorio de Madrid, que había estado ubicado provisionalmente en el Teatro Alcázar desde 1939, al antiguo Palacio Bauer en la calle de San Bernardo. Durante el inicio del año académico 1941-1942, se llevaron a cabo las reformas necesarias para adecuar el espacio como centro de enseñanzas artísticas del más alto nivel. Aunque se esperaba finalizar las obras durante ese mismo período, no fue hasta dos cursos más tarde cuando Otaño se congratuló de contar con un edificio oficial dotado de instalaciones pedagógicas y artísticas que lo convertían en «uno de los mejores en su género» («Anuario», 1944, p. 4). En consecuencia, insistió en la necesidad de crear un ambiente de dignidad y solemnidad tanto religiosa como académica. Así comenzó una nueva etapa en el conservatorio, regida por valores como el decoro, el honor y la gloria de España.

Gracias a la *Ritmo. Revista musical ilustrada* (1943), se puede conocer cómo era una de las aulas de danza en la nueva sede del Real Conservatorio de Madrid:

13. La ampliación de los años de enseñanza en danza, estipulada en 1941, se materializó en el curso 1942-1943, como se observa en el cuadro de calificaciones contenido en los anuarios que se conservan de esta disciplina («Anuario», 1943).

Figura. 5. Aula de danza del Real Conservatorio de Madrid.



Fuente: *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 14 (165), mayo de 1943, p. 8.

Poco antes de finalizar las obras en el conservatorio de Madrid, se completó el proyecto organizativo de estos centros con la publicación del Decreto del 15 de junio de 1942. Esta normativa definió una nueva estructura para los conservatorios, organizada en niveles superior, profesional y elemental, inaugurando una etapa de renovación en la educación artística en España. En este marco, el Real Conservatorio de Madrid fue designado como una institución de enseñanza superior (Ministerio de Educación Nacional, 1942).

Dicha disposición legal reformó y completó el reglamento de 1917, que hasta entonces había servido como base reguladora. Sin embargo, no fue hasta abril de 1944 cuando se celebró en Madrid una asamblea de conservatorios con el objetivo de desarrollar un plan integral, unificar criterios y estandarizar procedimientos, otorgando así coherencia y consistencia al sistema (Sáinz de la Maza, 1944).

Ahondando en el funcionamiento del conservatorio y sus prácticas académicas, cabe destacar que, además de conciertos y conferencias, se organizaban actuaciones con interpretaciones

del alumnado. En este contexto, sobresale la primera presentación de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles y la intervención del alumnado de Declamación en el Teatro María Guerrero el 5 de junio de 1944, siendo esta la única reflejada en los anuarios del centro («Anuario», 1944).

La primera parte del programa incluyó *Plástica animada*, presentada por estudiantes de primer y segundo curso. En ella, inspiradas por la danza de Isadora Duncan, las bailarinas «elevan sus brazos en el aire y se mueven, nos dan una sensación de libertad, y cuando por un instante permanecen estáticas, entonces la plástica hace su aparición» (Tuneu, 1944, p. 11). A continuación, se presentó el *Estudio de castañuelas* de Barrenechea, interpretado por grupos de primero, segundo y tercero. Luego, Pastora Rosende, alumna de cuarto curso, bailó el *Intermedio* de *Goyescas*, de Granados. Los estudiantes de tercer curso presentaron una sardana, mientras Tona Rasche, de cuarto curso, interpretó la *Jota de «La Dolores»*, de Bretón. El alumnado de tercer curso también ejecutó un bolero popular y Rosende volvió a escena con *Sevilla*, de Albéniz. Las *Folías del siglo XVII*, cantadas y recogidas por el maestro Otaño, fueron interpretadas por estudiantes de primer y tercer curso. Rosarito Calleja, de segundo curso, presentó el *Chotis* de *La verbena de la Paloma*, de Bretón, y los grupos de primero, segundo y tercero cerraron esta sección con unas sevillanas populares.

La segunda parte del programa consistió en la obra *Doña Esquina* de Agustín Moreto, con Josefina Robeda en el papel de doña Esquina, Tona Rasche como Mujer 1, Matilde Conesa como Mujer 2, Amparo Antrán como Mujer 3, Antonio Moreno como el Gracioso y Miguel Narros como el Esportillero.

Finalmente, la tercera parte del programa se inició con el *Jaleillo de 1900* (popular), interpretado por grupos de primer y tercer curso, seguido del *Lerele*, de Monreal, presentado por María del Carmen Abelló, de cinco años. Los estudiantes de tercer curso interpretaron *Castellanas*, de García de la Parra, y Pastora Rosende presentó la *Danza ritual del fuego* de *El amor brujo*, de Falla. La *Nana* y el *Polo* de las *Siete canciones populares españolas*, de Falla, fueron cantadas por alumnado de primer y tercer curso. El espectáculo concluyó con unas malagueñas, interpretadas por

grupos de primero, segundo y tercero, y el *Vito*, presentado por estudiantes de estos mismos cursos («Anuario», 1944).

Paralelamente, se organizaban concursos anuales para el alumnado, que nos permiten conocer parte del repertorio trabajado en la cátedra. En el curso 1945-1946 se iniciaron los de bailes folklóricos con la pieza obligatoria la *Danza ritual del fuego*, de Falla, gracias a la cual obtuvieron el diploma de primera clase Mercedes Quesada Martín y Mercedes Martínez Fuentes. En el curso siguiente, Carmen Rodríguez Bardasco recibió la misma distinción con la interpretación de un bolero mallorquín. Gran parte de las piezas exigidas en adelante fueron de Enrique Granados, como el *Intermedio* de *Goyescas*, con el que María Pastora Rosende Pérez obtuvo el diploma de segunda clase; *La maja y el ruiseñor*, de la mencionada ópera, con la que Rosario Calleja y Joaquina Colmenajero consiguieron el diploma de primera clase y María del Carmen Madariaga el de segunda clase; y la *Danza n. 3* de las *Doce danzas españolas*, interpretada por Benita Jabato Muñoz y María Dolores Cabrero Cagigal, quienes fueron recompensadas con el diploma de segunda clase. Por último, Francisca Giménez del Campo recibió el diploma de primera clase y un premio de 500 pesetas con su interpretación de las *Siete canciones populares españolas*, de Falla. El jurado de estos concursos estaba compuesto por docentes de la institución, así como por una especialista en la materia. Las artistas seleccionadas con competencia dancística fueron: Elvira Lucena, Manuela del Río, Mercedes Quesada¹⁴ y María Esparza (en tres ocasiones) sucesivamente («Anuario», 1946-1950).¹⁵

A medida que la cátedra de Bailes Folklóricos se desarrollaba y consolidaba, la trayectoria profesional de Laura Navarro como docente avanzaba significativamente, reflejándose en diversos ascensos salariales. El 23 de enero de 1943 su remuneración anual

14. Es posible que Mercedes Quesada fuera la misma alumna que obtuvo el diploma de primera clase en el curso 1945-1946, aunque hasta el momento no se ha podido confirmar.

15. Desde el inicio de los concursos de baile en el curso 1945-1946, los registros del centro documentan su celebración anual hasta la finalización de las enseñanzas de esta disciplina en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, con la excepción del curso 1950-1951 en el que aparentemente no se convocó el concurso («Anuario», 1946-1951).

se incrementó a 8.400 pesetas (Ibáñez, 1943; Fuster, 1945). En cumplimiento de la Ley de 17 de julio de 1947 fue promovida a catedrática numeraria de Coreografía¹⁶ en el Real Conservatorio de Música de Madrid, con un sueldo anual de 13.200 pesetas (Ibáñez, 1948).

Con la finalidad de ofrecer una formación más completa de los estudios de la Sección de Declamación y en previsión de la futura inserción profesional del alumnado, por Orden de 22 de julio de 1947 se creó un curso de ampliación, que incluía las asignaturas de Historia General de la Cultura Dirección de Escena y Baile (Ministerio de Educación Nacional, 1947). Esta última asignatura estaba pensada como un estudio teórico y práctico, como se evidencia en la notificación del subdirector de la sección dirigida al ministro de Educación (Sánchez-Puerta, 1948b). Sin embargo, el Ministerio limitó el contenido de la materia «a conseguir en los alumnos la posible armonía y elegancia de los movimientos y la práctica de los modernos bailes de sociedad» (De Contreras y Pérez de Ayala, 1948), aclarando que no formaba parte de las enseñanzas generales de danza por tener un objetivo específico y distinto. Asimismo, se dispuso que, en caso de ausencia de la profesora titular Laura Navarro, la asignatura podría ser impartida por la auxiliar numeraria Pilar Monterde o por otra persona con competencia acreditada. De manera general, el curso de ampliación se diseñó para un único año, y tanto el horario como la planificación de las asignaturas debían coordinarse con el resto de la programación académica, procurando facilitar al máximo la asistencia del alumnado.

Entre la docencia y la escena en el Teatro Real de Madrid: un proyecto fallido

Antes de finalizar las obras de reparación y construcción del Teatro Real de Madrid, y en consonancia con sus aspiraciones artís-

16. Se desconoce el motivo por el cual la cátedra de Bailes Folklóricos pasó a denominarse Coreografía, así como las posibles implicaciones de este cambio más allá del incremento salarial. No obstante, en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación se continuó utilizando la denominación original.

ticas y docentes, Laura Navarro redactó y remitió un proyecto sobre el funcionamiento de los *ballets* en dicho teatro a Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, para su consideración (1953). Este proyecto, dependiente de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, tenía como objeto ofrecer una amplia variedad de producciones de *ballets* españoles y clásicos, así como fomentar la cooperación coreográfica en óperas nacionales y extranjeras, con el fin de convertir al coliseo madrileño en un referente artístico internacional.

Para alcanzar este propósito, Navarro subrayó la importancia de contar con servicios y profesionales técnicos y artísticos estables y permanentes en el teatro, a la vez que reivindicaba la creación de una escuela de danza que promoviera una formación integral, orientada a la perfección técnica, la originalidad y la excelencia artística. Esto debía lograrse mediante la constitución de una plantilla fija y de nacionalidad española, una medida que la artista y docente consideraba esencial y lógica para garantizar el prestigio y la dignidad del Teatro Real.

A continuación, se detallan los puestos que, según Laura Navarro (1953), resultaban imprescindibles:

- Director general de *ballets*: responsable ante el director del Teatro Real o el delegado del gobierno del teatro. Este puesto se encargaría del correcto funcionamiento interno y externo de los *ballets*, de los cuales depende todo el personal.
- Secretario del director general de *ballets*: bajo la supervisión directa del director general de *ballets*, se ocuparía de la labor administrativa y de la gestión interna que se le asignen.
- Profesora-directora de *ballets* españoles: dependiente del director general de *ballets*, sería la responsable del montaje coreográfico y escénico y la enseñanza de los miembros del cuerpo de baile en lo referente a *ballets* españoles y otras formas de *ballet* y ópera que requieran la colaboración técnica y artística de la danza española. Asimismo, seleccionaría a los alumnos de la cátedra de danza para su ingreso en el cuerpo de baile, previa evaluación ante el director general de *ballets*.

La asociación del género femenino a este cargo no es casual ni fortuita. En la notificación enviada al ministro de Educación Nacional, además de adjuntar el proyecto de organización y funcionamiento de la Escuela de Danza del Teatro Real de Madrid, Laura Navarro (1954) solicitó ser nombrada directora artística de la mencionada escuela y directora de *ballets* españoles.

- Profesor-director de *ballets* clásicos: con las mismas funciones y cometidos que la profesional encargada de la danza española, pero aplicados a la danza clásica.
- Ayudante de profesora-directora de *ballets* españoles: bajo la supervisión directa de la Profesora-directora, asistiría en la enseñanza y en las tareas de gestión interna.
- Ayudante del profesor-director de *ballets* clásicos: con las mismas funciones y responsabilidades que el ayudante anterior.
- Profesor-director musical de *ballets*: dependiente del director general de *ballets*, sería el responsable de la dirección musical de la orquesta en las representaciones de *ballets* españoles y clásicos. Además, se encargaría de la dirección de los ensayos orquestales y de los ensayos generales del cuerpo de baile, solistas y orquesta.
- Ayudante del director musical de *ballets*: bajo la supervisión del director musical, se ocuparía de la suplencia en ensayos y representaciones.
- Asesor coreográfico y artístico de *ballets*: dependiente del director general de *ballets*, sería el responsable de la supervisión de los movimientos escénicos, la coreografía general y la coordinación del cuerpo de baile. También se encargaría de la armonización de la luminotecnia e indumentaria, y de la corrección del conjunto de los elementos que intervienen en la coreografía.
- Asesor de indumentaria: dependiente del asesor coreográfico y artístico de *ballets*, se encargaría de la creación de los figurines y de la indumentaria.
- Asesor musical compositor-orquestador: bajo la supervisión del director general de *ballets*, realizaría tanto la revisión y adaptación musical de *ballets* existentes como de la composición y orquestación de nuevas obras.

- Asesor de luminotecnia: dependiente del asesor coreográfico y artístico, sería responsable de la iluminación de *ballets* y baillables de las óperas durante ensayos generales y representaciones.
- Asesor decorador: bajo la supervisión del asesor coreográfico y artístico, sería el encargado del diseño de los bocetos de decorados, su creación y la dirección de su montaje.
- Copista de música: dependiente del director y asesor musical.
- Escritor argumentista: bajo la dirección del director general de *ballets*, se ocuparía de la redacción de guiones y la dramaturgia para *ballets*, en colaboración con los profesores-directores, el asesor musical y el asesor coreográfico y artístico.
- Cuerpo de baile fijo: compuesto por tres bailarinas y tres bailarines de primera fila, seis bailarinas y seis bailarines de segunda fila, diez bailarinas y diez bailarines de tercera fila y cinco bailarinas y cinco bailarines de comparsas.

Asimismo, se especifica la necesidad de contar con un personal auxiliar compuesto por:

- Una modista de *ballets*, encargada de la confección de la indumentaria y de cualquier otro servicio relacionado con su especialidad.
- Dos oficiales.
- Una aprendiz.
- Una costurera del cuerpo de baile, encargada de asistir continuamente a los miembros del cuerpo de baile y de gestionar cualquier elemento de los *ballets* en lo referente a su condición, tanto durante los ensayos como en las representaciones.
- Un masajista y una masajista: responsables de atender en todo momento a los miembros de los *ballets* y del cuerpo de baile.
- Un maquillador y una maquilladora.
- Dos celadoras: responsables de atender exclusivamente al cuerpo de baile durante ensayos y representaciones, manteniendo el orden y comunicando cualquier información importante a sus miembros.

- Un practicante: encargado dentro de su especialidad de atender a todo el *ballet* y al cuerpo de baile.

En cuanto a la escuela de danza que desarrollaría su actividad en el edificio del Teatro Real de Madrid, su programa de formación se estructuraría en dos vertientes: una orientada a la enseñanza educativa y cultural y otra dedicada a la formación profesional, de la cual surgiría el cuerpo de baile del teatro. Los requisitos especificados para la incorporación de los/as bailarines/as al elenco eran los siguientes:

1. Ser español/a.
2. Haber completado los estudios de Bailes Folklóricos Españoles.
3. En caso de no haber cursado o finalizado dichos estudios, será necesario aportar y demostrar los méritos interpretativos necesarios para su incorporación, a juicio del director general de *ballets*, los profesores-directores y el asesor coreográfico y artístico.
4. No padecer ningún defecto físico o enfermedad contagiosa.
5. Estar en posesión de los documentos acreditativos de solvencia social y política.¹⁷

Para el ingreso en el cuerpo de baile del Teatro Real se realizaría un examen práctico ante un tribunal compuesto por el director del teatro o, en su defecto, por el delegado del gobierno, junto con el director general de *ballets*, los dos profesores-directores y el asesor coreográfico y artístico.

Las obligaciones de los miembros del cuerpo de baile incluirían el aprendizaje y ensayo en los horarios establecidos, así como la participación en las representaciones. La dirección del teatro proporcionaría todos los elementos indispensables para el desarrollo de su labor artística. Los bailarines y bailarinas percibirían un sueldo fijo mensual, con las mejoras y aumentos que se estipulen.

17. No se especifica a qué tipo de documentos justificativos se refiere Laura Navarro; sin embargo, es probable que se trate de los mismos requeridos para el ingreso en la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940a).

El régimen de los integrantes del cuerpo de baile sería permanente; sin embargo, ante una merma de las facultades físicas y artísticas, el tribunal mencionado podría convocar un examen de comprobación y decidir sobre su continuación. Un comportamiento negligente conllevaría la separación del cuerpo. Los miembros del cuerpo de baile deberían justificar y avalar su permanencia conforme a las disposiciones legales que se establecieran, y cualquier decisión relativa a ausencias temporales o definitivas también estaría sujeta a regulación.

Al término de la carrera artística, se deberían valorar los servicios prestados, la duración y la entrega demostrada, así como la posible pérdida de facultades por accidente o vejez. El director del teatro sería responsable de adoptar las medidas necesarias para garantizar una prestación económica con cargo al presupuesto oficial del teatro o, en su caso, para la asignación de una ocupación secundaria dentro de sus servicios.

Por último, se mencionaba el repertorio de los *ballets* españoles ya creados: *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, de Falla; *Escena y danza charra*, de Gombau; *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo; *Jueves Santo a medianoche*, de Turina; *La vida y la muerte en Triana* y *Amor traidor*, de Albéniz; *Habanera*, de Chabrier; *Bolero*, de Ravel; *Danzas Españolas*, de Granados. Asimismo, se destacaban los proyectos de nuevos *ballets*, que incluían montajes y representaciones de *ballets* españoles folklóricos, *ballets* sobre músicas clásicas españolas, *ballets* clásicos internacionales, griegos y libres, así como *ballets* con músicas libres y zarzuelas. También se preveía la colaboración coreográfica en óperas tanto españolas como extranjeras.

Conclusiones

A la luz de la investigación realizada, se confirma que las políticas de intervención promovidas por el régimen franquista condicionaron profundamente la enseñanza de la danza en las instituciones oficiales, utilizándola como un medio para construir y consolidar una identidad nacional conforme a los valores del

régimen. Estas políticas no solo buscaban la preservación y protección de la cultura tradicional a través de la juventud, sino también proyectar una imagen de orgullo y unidad nacional tanto dentro como fuera del país. En este contexto, la labor de los artistas resultó determinante.

En el mismo año en que se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, y bajo el liderazgo de Pilar Primo de Rivera, se fundaron los Coros y Danzas dentro de la Sección Femenina. Estos grupos revitalizaron y popularizaron selectos cancioneros de diversas provincias españolas, a la vez que se convertían en un instrumento crucial de adoctrinamiento político de las mujeres y propaganda cultural al servicio del régimen franquista. La educación teórica y práctica que impartían estaba diseñada según los valores del catolicismo nacional y se alineaba estrechamente con las directrices pedagógicas del Conservatorio (Matía, 2022).

Aunque las circunstancias que rodearon la designación de Laura Navarro como la primera catedrática de bailes folklóricos resultan inciertas, al igual que su papel en las políticas culturales del régimen, debe reconocerse su labor como pionera en la enseñanza de la danza en una institución pública. Su trabajo permitió introducir, desarrollar y consolidar esta disciplina, otorgándole un estatus equiparable al del resto de las enseñanzas impartidas en el centro. Gracias a ello, la danza ocupa hoy un lugar reconocido en los conservatorios de España. Esta labor fue continuada por Carmina Miracle y, más tarde, por Mariemma. Al término de su carrera, Navarro fue distinguida con la Medalla de Plata al «Mérito en el trabajo», por Orden de 30 de abril de 1966 (Ministerio de Trabajo, 1966).

Sin embargo, pese a los años de docencia y los reconocimientos obtenidos, aún se desconocen numerosos aspectos sobre el contenido específico de las clases y la metodología empleada por Laura Navarro. Un pequeño detalle recogido por Maruja Tuneu (1944) sugiere que su enseñanza era altamente personalizada e individual, a pesar de que sus clases agrupaban a un gran número de alumnas de edades completamente dispares, desde cuatro hasta veinte años. Por ello, resulta complejo imaginar cómo lograba desarrollar su labor docente en tales condiciones.

Asimismo, aunque la idea de crear una escuela y un *ballet* en el Teatro Real resultaba prometedora, el proyecto no llegó a materializarse. En 1953, Laura Navarro estimaba que las obras del coliseo concluirían en un par de años; sin embargo, las reformas se prolongaron más de lo previsto. El Teatro Real reabrió finalmente sus puertas en 1966, convertido en auditorio y sede del Real Conservatorio Superior de Música y de la Escuela de Arte Dramático, el mismo año en el que Laura de Santelmo se jubiló.

En definitiva, este estudio aporta una nueva mirada sobre la figura de Laura Navarro y su papel en la institucionalización de la danza en España, al tiempo que invita a seguir profundizando en su vida, obra y legado pedagógico. Persisten, no obstante, numerosas incógnitas: ¿quién fue realmente Laura Navarro?, ¿qué metodología aplicaba en el aula?, ¿tuvo su enseñanza una repercusión significativa en el ámbito escénico? Aunque las respuestas a estas preguntas siguen abiertas, puede afirmarse con certeza que su labor docente constituyó un precedente para la enseñanza de la danza en los conservatorios españoles.

Bibliografía

- [Acta de toma de posesión de Carmen García Sevilla]. (1941). ARCSMM, 28 de enero.
- Algar Pérez-Castilla, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12382/TD_ALGAR_PEREZ-CASTILLA_Luisa.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- A. M. (1933). «Últimas información de Barcelona. Gran Teatro del Liceo». *Diario de Barcelona*, 24 de noviembre.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1940 a 1941. (1941). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1942 a 1943. (1943). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1943 a 1944. (1944). ARCSMM.

- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1944 a 1945. (1945). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1945 a 1946. (1946). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1946 a 1947. (1947). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1947 a 1948. (1948). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1948 a 1949. (1949). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1949 a 1950. (1950). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1950 a 1951. (1951). ARCSMM.
- Asuntos urgentes del Conservatorio. (s.f.). ARCSMM, expte. 7958.
- Banquete en honor a Laura de Santelmo. (1933). *El Día Gráfico*, 24 de enero.
- Carta sobre el funcionamiento de las enseñanzas de baile al ministro de Educación. (1957). AGA, (05)001.029, caja 38630.
- Contreras, I. (2009). «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, 32(1): 569-583.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940a). [Notificación sobre la configuración y requisitos del curso intensivo al director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 5 de marzo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940b). [Notificación sobre la incorporación de Antonio Paso Andrés y Eugenio Barrenechea Elordi en el conservatorio de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 29 de marzo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940c). [Notificación sobre la asignación de dotación vacante a Laura Navarro tras la jubilación de Miguel Yuste al director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7726, 7 de agosto.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940d). [Notificación de las normas que regirán la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles]. ARCSMM, expte. 7662, 20 de agosto.

- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1941). [Notificación sobre la ampliación en la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 21 de julio.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1945a). [Notificación de la obtención por concurso-oposición de la plaza de Auxiliar de Coreografía, otorgada a Pilar Monterde]. ARCSMM, expte. 8049, 21 de abril.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1945b). [Notificación de la obtención de la plaza de auxiliaría de pianista de Gimnasia rítmica por concurso-oposición, otorgada a Eugenio Barrenechea]. ARCSMM, expte. 8049, 17 de mayo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1948). [Notificación sobre la consulta del curso de ampliación de la Sección de Declamación]. ARCSMM, expte. 8223, 3 de febrero.
- De Iranzo y Goizueta, R. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- El Dorado. (1918). *El Noticiero Universal*, 20 de noviembre.
- El Dorado. (1921). *Diario de Barcelona*, 8 octubre.
- El teatro en América. (1932)., *El Diario Universal*, 21 de mayo.
- El éxito de «La ilustre fregona». (1931). *El Noticiero Universal*, 2 de febrero.
- En el Barcelona. (1933). *El Diario Universal*, 18 de mayo.
- En Eslava. Laura de Santelmo. (1921). *La Tribuna* (Madrid).
- En París. Arte español. (1923). *El Diario Universal*, 23 de mayo.
- Fabra. (1931). «Dibujos y diseños de la danza», *El Día Gráfico*, 11 de marzo.
- Fuster Virto, F. (1945). Hoja de servicios de Dña. Laura Navarro Álvarez. AGA, (05)001.029, caja 38630, 21 de mayo.
- Fuster Virto, F. (1947). [Notificación a Laura Navarro para la programación de una clase de danza de 19:30 a 21:00]. ARCSMM, expte. 8201, 8 de octubre.
- Girasol (1920). «Laura de Santelmo. Sus últimos éxitos en Madrid. Teatro de Lara. Círculo de Bellas Artes». *La Correspondencia de España*, 4 de febrero.
- González de Canales, P. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- Ibáñez Martín, J. (1943). [Certificación de ascenso de Laura Navarro Álvarez]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 22 de enero.

- Ibáñez Martín, J. (1948). [Certificado de ascenso de Laura Navarro a Catedrática Numeraria de Coreografía]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 1 de enero.
- Ibero. (1966). «Espectáculos. Merecido galardón a Laura de Santelmo», *Diario de Barcelona*, 30 de agosto.
- Inauguración de un curso de bailes folklóricos. (1940). *La Vanguardia Española*, 5 de abril.
- Informaciones teatrales. Gacetillas. (1918). *La Correspondencia de España*, 13 de mayo.
- J. A. (1928). «Comedia. Charla lírica por García Sanchiz». *La Nación* (Madrid), 30 de mayo.
- Las obras del Real Conservatorio de Música y Declamación por Rodrigo Poggio. (1943). *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 14(165), mayo, 8.
- Laura de Santelmo. (1918). *La Correspondencia de España*, 7 de marzo.
- Laura de Santelmo. (1932). *Blanco y Negro*, 20 de noviembre.
- M. A. (1921). «Ecos», *El Día Gráfico*, 18 de octubre.
- Medina del Campo. En el Salón La Estrella Gitana. (1912). *Eco Artístico*, 15 de junio.
- Manelik. (1915). «La Argentina», *Las Últimas Noticias*. Biblioteca Nacional de Chile, 17 de noviembre.
- Martínez del Fresno, B. y Vega Pichaco, B. (Eds.). (2017). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Brepols.
- Matía Polo, I. (2012). «Laura de Santelmo. El magisterio de los bailes folklóricos españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación entre (1939 y 1952)», en I. Murga Castro, J. A. Rubio Arostegui y J. I. Sanjuán Astigarraga (Eds.) *Líneas actuales de investigación en danza española* (pp. 117-131). Nebrija Fundación.
- Matía Polo, I. (2022). «Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940». *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1). <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-inma.pdf>.
- Ministerio de Educación Nacional. (1939). Orden de 27 de diciembre 1939, nombrando Profesora Encargada del curso de la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles del Conservatorio de Música de Madrid a doña Laura Navarro. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1940a). Orden de 8 de agosto de 1940 por la que se convoca concurso para proveer la plaza de Cate-

- drático numerario de Bailes Folklóricos en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1940b). Orden de 8 de octubre de 1940 por la que se nombra a doña Laura Navarro Álvarez, Catedrático numerario de Bailes Folklóricos, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1942). Decreto del 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1947). Orden de 22 de julio de 1947 por la que se establece la distribución de cursos de la Sección de Declamación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Trabajo. (1966). Orden de 30 de abril de 1966 por la que se concede la Medalla «Al Mérito en el Trabajo», en su categoría de Plata, a doña Laura Navarro Álvarez. *Boletín Oficial del Estado*.
- Mir, C. (2000). *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña de posguerra*. Milenio.
- Moya Muñoz, M. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- Navarro Álvarez, L. (1940a). [Resumen de méritos de Laura Navarro para el puesto de Catedrática de Bailes Folklóricos]. AGA, (05)001.029, caja 38630.
- Navarro Álvarez, L. (1940b). [Plan de estudios de la enseñanza de Bailes Folklóricos en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 24 de julio.
- Navarro Álvarez, L. (1953). Proyecto de funcionamiento de los *ballets* en el Teatro Real de Madrid. AGA, (05)001.029, caja 38630, 3 de junio.
- Navarro Álvarez, L. (1954). [Proyecto de organización y funcionamiento de la Escuela de danza del Teatro Real de Madrid y solicitud de cargo al ministro de Educación Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 13 de octubre.
- Otaño Eguino, J. M. N. (1940). [Planificación de horarios y aulas de las asignaturas]. ARCSMM, expte. 7958, 2 de noviembre.
- Otaño Eguino, J. M. N. (1943). Profesorado y alumnado del Conservatorio. ARCSMM, expte. 7958.

- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Libargo.
- Programa de mano de Laura de Santelmo. 25 de marzo de 1941 Concierto de Danzas Españolas en el Palacio de la Música. (1941). *Eskena Digital de Catalunya*. MAE. Institut del Teatre.
- Puig Claramunt, A. (1951). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Montaner y Simón.
- Rivas Cherif, C. (1931). «Embajadora extraordinaria», *El Sol*, 2 de diciembre.
- Sáinz de la Maza, R. (1944). Asamblea de Conservatorios Oficiales de Música y Declamación. *ABC*, 13 de abril.
- Sánchez-Puerta de la Piedra, G. (1948a). [Notificación de ordenación del curso de ampliación de la sección de declamación al Ministerio de Educación]. ARCSMM, expte. 8223, 27 de enero.
- Sánchez-Puerta de la Piedra, G. (1948b). [Notificación a Laura Navarro solicitando información del horario de sus clases nocturnas]. ARCSMM, expte. 8238, 12 de marzo.
- Segundo espectáculo del grupo Caracol. (1928). *ABC* (Madrid), 7 de diciembre.
- Teatro Barcelona (1935). *Diario de Barcelona*, 25 de mayo.
- Teatro Principal. (1918). *El Castellano*, 16 de abril.
- Teatros y cines. Teatro Barcelona. (1935). *Diario de Barcelona*, 17 de mayo.
- Tuneu, M. (1944). «La creación artística de Laura de Santelmo. Representación genuina de la danza española». *La Estafeta Literaria*, 13, 25 de septiembre, 11.
- Utrillo, Miguel. (1933). «Alrededor de un acierto. Elogio lírico de la bailadora Laura de Santelmo», *El Día Gráfico*, 19 de noviembre.
- Varietés. (1918). *Eco Artístico*, 25 de abril.
- Xelfi. (1918). «Teatro Cómico», *La Unión*, 30 de marzo.

Conclusiones

Tras recorrer las trayectorias pedagógicas y vitales de las cuatro artistas analizadas, subyacen temáticas de género comunes a ambos lados del Atlántico y a diferentes especialidades profesionales: las resistencias académicas y sociales a las que se enfrentaron al asumir como mujeres pioneras puestos de responsabilidad en instituciones pedagógicas quedan patentes en los casos de la guitarrista América Martínez y la bailarina Laura de San Telmo, quienes asumieron dos cátedras en pleno franquismo español, donde las libertades de las mujeres y su autonomía intelectual estaban constantemente bajo control. Esta misma problemática, con la suma de la discriminación racial, fue sufrida por la escultora Augusta Savage, quien experimentó en primera persona las resistencias a su impulso pedagógico y artístico en el contexto norteamericano de la primera mitad del siglo xx.

Sin embargo, en el relato de sus trayectorias también subyace la evolución de la autonomía y las libertades de las mujeres durante el desarrollo de la segunda mitad del siglo xx. El caso de la soprano María Coronada Herrera evidencia los avances en la autonomía personal y moral de las mujeres españolas de esas últimas décadas. La artista desarrolló una trayectoria formativa y profesional en el extranjero durante varios años, sin ningún acompañante masculino como figura de control paternal. Este tipo de control representaba un gesto de infantilización que fue

habitual en las décadas anteriores. De ello es un ejemplo claro América Martínez, especialmente durante su estancia en Colombia a inicios de los años cincuenta, donde su marido ejerció este tipo de función.

Otra temática transversal a todas ellas es la decisión de utilizar su actividad pedagógica como un arma de futuro. El posicionamiento de Augusta Savage al volcar el grueso de su energía profesional en la creación de una escuela de escultura fue en sí mismo un gesto político. Su proyecto buscaba formar a futuros artistas en el contexto neoyorquino. Era una apuesta por una sociedad sin discriminación racial ni de género. Savage deseaba que sus alumnos pudieran desarrollar su labor artística libres de las violencias a las que ella misma tuvo que enfrentarse. En un gesto muy similar, la desbordante actividad pedagógica de América Martínez en Sevilla y su especial dedicación en la formación de su alumna, la actual concertista María Esther Guzmán, delatan cómo la guitarrista volcó en la formación a su alumna la posibilidad de una carrera profesional como solista que a ella misma se le arrebató. Así mismo, el importante legado pedagógico de la soprano María Coronada Herrera, formando a una nómina importantísima de cantantes en la segunda mitad del siglo xx con trayectorias importantes pone también de relevancia su aportación en la construcción de un futuro en su disciplina. Y, por último, la escuela dancística generada en el Madrid de mediados de siglo en torno a la cátedra de danza española del conservatorio superior de música de Madrid liderada por Laura de San Telmo generó un referente sin precedentes en la autonomía académica de las siguientes generaciones de bailarinas y coreógrafas.

Por todo ello, creemos relevante reivindicar de nuevo la trascendencia de cuatro trayectorias pedagógicas que, en su contexto, construyeron las bases de un futuro más libre y justo para las mujeres artistas venideras en sus diferentes disciplinas artísticas.

Índice

Introducción	9
1. América Martínez: rupturas de género de la primera mujer catedrática de guitarra	13
Introducción.	13
Didáctica y género en el aula de guitarra	18
Un viaje decisivo: la estancia en Colombia de América Martínez	28
Actividades culturales en la cátedra de Sevilla	37
Cómplices transatlánticos: la amistad con María Luisa Anido y Abel Carlevaro	41
Conclusiones	46
Bibliografía.	49
2. Augusta Savage: escultura salvaje para montar un pollo . .	51
Introducción: Pollo. Lío, escándalo	51
Pollos de barro en la era Jim Crow.	54
Renacimiento Salvaje: ganancias y pérdidas en el barro de Harlem	58
Pedagogías de Barro: de los Pollos a los Monumentos	65
Alzad la voz y cantad: de la melodía colectiva a una granja de pollos	73
Conclusiones: Poyo. <i>Pódium</i> , pedestal	80
Bibliografía.	81

3. Coronada Herrera: una trayectoria de formación y excelencia internacional en el canto y la enseñanza.	85
Introducción.	85
Impacto del contexto cultural y educativo en María Coronada Herrera.	87
La formación vocal de Coronada Herrera	96
El legado docente de Coronada Herrera.	114
Agradecimientos.	124
Referencias	124
4. El magisterio de Laura de Santelmo: pionera catedrática de Bailes Folklóricos Españoles.	127
La configuración de la primera cátedra de Bailes Folklóricos Españoles	132
Entre la docencia y la escena en el Teatro Real de Madrid: un proyecto fallido	150
Conclusiones	155
Bibliografía.	157
Conclusiones.	163

Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo xx

El origen de *Maestras: mujeres artistas y su legado pedagógico en el siglo XX* surge del encuentro de cuatro investigadoras de una misma generación con una inquietud compartida: dinamitar el relato por el que la historia del arte, la música y la danza ha infravalorado el ejercicio de la docencia en disciplinas artísticas por parte de mujeres creadoras del siglo xx.

Con la intención de replantear este relato desde el punto de vista de los estudios de género y con una perspectiva interdisciplinar y transatlántica, las autoras de este libro decidimos mirar íntimamente a nuestras disciplinas y trayectorias vitales, para desarrollar cuatro investigaciones inéditas que rescatasen la actividad pedagógica y artística de mujeres relevantes de nuestras áreas de conocimiento a lo largo del siglo xx. De este modo, Sara Torres-Vega aborda la trayectoria de la escultora y profesora Augusta Savage (1892-1962), Rosa María Díaz Mayo rescata la trayectoria pedagógica y lírica de la soprano extremeña María Coronada Herrera (1945-), María Cabrera Fructuoso aborda desde el territorio de la danza la trayectoria de Laura de San Telmo (1896-1977), y Pilar Serrano Betored reivindica la figura de la guitarrista América Martínez Serrano (1922-2010). A través de estas cuatro investigaciones, se identifican y analizan las cuestiones de género vividas por estas artistas de una manera transversal y transatlántica, identificando problemáticas compartidas por todas ellas: racismo, machismo, mandatos del patriarcado y falta de derechos de igualdad vivido por mujeres que trataron de desarrollar una actividad artística y pedagógica relevante a lo largo del siglo xx.

Pilar Serrano Betored, doctora en musicología y profesora e investigadora del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja en investigaciones sobre música y estudios de género.

Sara Torres-Vega, doctora en Bellas Artes, artista, docente e investigadora en la Universidad Autónoma de Barcelona. Desarrolla proyectos de archivo que investigan el papel del arte como catalizador de transformaciones sociales.

Rosa María Díaz Mayo, doctora en Música y profesora en la Facultad de Educación de la Universidad Autónoma de Madrid, investiga la música como eje de la interdisciplinariedad artística contemporánea en diálogo con la educación.

María Cabrera Fructuoso, investigadora posdoctoral en el proyecto ERC *Spain on Stage* del IH-CSIC, doctora “Cum laude” por la URJC y bailarina de danza española. Miembro del proyecto I+D+i *Cuerpo danzante* del CSIC.

