

María Martín: una pianista olvidada en la historiografía musical

Isabel Paulo Selvi

Investigadora independiente. Doctora en Historia, Cultura y Patrimonio.

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4733-5900>

ia.pauloselvi@edu.gva.es

Resumen

El análisis del acceso de las mujeres a la instrucción musical en el proceso de la difusión cultural y en el desarrollo de diversas sociabilidades musicales en el XIX, es uno de los enfoques de género nada desdeñable que la historiografía musical no ha tenido demasiado en cuenta. Esta invisibilidad evidencia de nuevo que es necesario comprender y explicar esta ausencia de lo femenino, enmascarada por una cultura patriarcal que la mayoría de las veces consideró a las mujeres como poco relevantes en el panorama musical y social. En el caso que nos ocupa, María Martín fue una célebre pianista de la corte, sin embargo, se tienen escasas noticias tanto de su vida como de su producción artística. Este artículo forma parte de nuestras investigaciones sobre el tratamiento de género y tiene como objetivo rescatar del olvido a mujeres instrumentistas y compositoras decimonónicas¹.

Abstract

The analysis of women's access to musical instruction in the process of cultural diffusion and in the development of various musical sociabilities in the 19th century is one of the not inconsiderable gender approaches that musical historiography has not taken much into account. This invisibility again shows that it is necessary to understand and explain this absence of the feminine, masked by a patriarchal culture that most of the time considered women as little relevant in the musical and social panorama. In the present case, María Martín was a famous pianist of the court; however, there is little news of her life and of her artistic production. This article is part of our research on the

¹ Para ello contamos con las fuentes consultadas del fondo del Archivo de Palacio correspondientes al periodo que tratamos, y especialmente, del expediente de María Martín. (Archivo General de Palacio (signatura AGP, PER C^a 628, expediente 12).

treatment of gender and aims to rescue from oblivion women instrumentalists and nineteenth-century composers.

Palabras clave

María Martín, compositora, música para piano, siglo XIX.

Keywords

Maria Martin, female composer, piano music, 19th century.

1. Introducción

El acceso de las mujeres a la docencia pianística se relacionaba con el fenómeno de la educación musical apropiada para una clase social acomodada y urbana donde el piano (instrumento por excelencia) amenizaba las veladas musicales de las estancias señoriales. El cambio en los procesos sociales y económicos motivó que las mujeres desempeñaran papeles en la música, tanto como instrumentistas como compositoras, y en este sentido Labajo (2020:85 y ss.) considera que las mujeres continuaron también un comercio lucrativo en torno a la enseñanza pianística, tanto pública como privada.

Bénard (2000:388) realiza un análisis detallado de las alumnas que cursaron estudios en el Conservatorio de Música de María Cristina y establece una comparativa entre dos grupos de mujeres: las estudiantes de un primer grupo (de 1831 hasta 1837) y las de un segundo grupo (de 1868 hasta 1875). Muestra que el título de “Profesora discípula”, después de haber realizado siete años de estudio, lo obtuvieron bastantes mujeres y todas ellas mantuvieron un papel ya sea como concertista, cantante o profesora de piano². Sin embargo, no olvidemos que estamos ante un privilegio económico de clase social.

El segundo grupo lo formaron aquellas mujeres (como, por ejemplo, Manuela Mirne, Teresa Rodajo y Ángela Albéniz) que obtuvieron el título de “Adictas de honor” y tomaron parte en conciertos públicos del conservatorio, aunque Bénard comenta que no tenían ni voz ni voto en los exámenes ni en los concursos (Bénard, 2000:395). Y el

² La autora menciona algunas de esas mujeres: Manuela Oreiro de Lema, Dolores García, Josefa Pieri, Dolores Carretero, Josefa Cueto, Teresa Viñas, Florentina Campos, Ana López, Antonia Plañol, Escolástica Algobia, Ramona y Magdalena Silvestres. (Benard, 2000: 339). Saldoni las denominará “Las cuarenta preciosas” (Saldoni, 1986).

título de “Maestra honoraria” era para aquellas que contribuían a la “propagación y fomento de la música, sobresalgan en el arte escénico o merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes”³, y por todo ello se les otorgaba el nombre de “maestras de piano”. María Martín fue maestra de música de la infanta Isabel y maestra honoraria del Conservatorio⁴ desde abril de 1858.

La educación musical para las Infantas en la corte de María Cristina recayó en primera instancia en Don Manuel José Quintana, pero pronto se nombró a Don Pedro Albéniz como primer organista de la Capilla Real (19 de enero de 1841)⁵ mientras que la enseñanza del canto corrió a cargo de Don Francisco Valldemosa⁶; ambos músicos figuraban como reputados profesionales del recinto palaciego y disfrutaban de una asignación económica considerable⁷. María Martín también mereció ese privilegio por su dedicación musical en Palacio con una dotación anual de 4000 reales en 1849, cantidad muy alejada de los 6000 reales percibidos por Pedro Albéniz o de los 12000 reales percibidos por Valldemosa, y más acorde con el salario percibido por un afinador o templador de pianos, como fue el caso de José Andújar y González. Aquí ya se puede observar que el tratamiento de género era muy diferente para la misma ocupación de pianista.

³ Reglamento Orgánico provisional de 1868, art. 100, p. 67, citado por Bénard, 2000:410.

⁴ “El título de “Maestra Honoraria” se adjudicaba, en el Conservatorio, “a las que siendo artistas de profesión, contribuyan a la propagación y fomento de la música, sobresalgan en el arte escénico o merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobación de los inteligentes”. Las maestras honorarias eran nombradas por el gobierno, a propuesta de la Junta de Profesores “como recompensa a las que se distinguen por sus obras y estudios o en la enseñanza privada”. Estas mujeres tenían asiento en la Junta consultiva y en la General del Conservatorio con voz y voto; tomaban cuatro horas a la semana “gratuitamente a su cargo” algunos de los ramos de las enseñanzas establecidas en el Conservatorio con sujeción en ese caso a las obligaciones impuestas a los demás profesores. La investigación generacional permite comprobar que las viene desempeñando una clase social reconocida por su mérito musical ya que se vinculan con el mundo teatro-musical de la etapa prerromántica. Es un núcleo de mujeres que pertenece a una élite (sea musical o intelectual) y que evoluciona en medios casi aristocráticos, en todo caso alto burgueses, como lo prueba su lugar de residencia en Madrid -Distrito de Palacio, Biblioteca-formaban parte desde luego del grupo de profesoras particulares quienes gracias a su apellido llegaron a tener prestigio en la enseñanza del piano” (Bénard, 2000:410).

⁵ Pedro Pérez Albéniz (Logroño, 14-4-1795; Madrid, 12-4-1855) es nombrado maestro de piano y acompañamiento el 7 de junio de 1830, encargado también del archivo de la Biblioteca del Conservatorio. En la Orden del 26 de octubre de 1834 figura como organista, y el 31 de mayo de 1837 como pianista, aunque posteriormente fue nombrado maestro de piano de las infantas Isabel y María Luisa Fernanda. Desempeña este cargo hasta su jubilación, acaecida el 24 de febrero de 1854.

⁶ Sobrino, R y Salas Villar, G. (2000: 635). Se trata de Nicolau Valldemosa (1811-1889), pianista y compositor, maestro de música de Isabel II.

⁷ Como asignación económica se le asigna a Pedro Albéniz la cantidad de 6000 reales anuales mientras que a Valldemosa se le asigna 12000 reales anuales (según consta en el Archivo de Palacio, AGP, Caja 31. Expediente 12).

2. Una biografía truncada

Los datos existentes de María Martín (¿1820? -1883) son escasos⁸. Su labor profesional como pianista está documentada en Palacio al menos desde la Real Orden del 30 de septiembre de 1849 para ocuparse de las clases de piano de las infantas; sin embargo, la reputación de la pianista ya estaba consolidada unos años atrás (la primera referencia se encuentra en una ejecución pianística llevada a cabo por la “señorita de Martín” junto con las señoras Colomer⁹ y Jardín en el Liceo, sin especificar el programa realizado (*El Corresponsal*, 25 de noviembre de 1841).

Se puede presuponer que su nacimiento sería a principios de 1820, contando que su ingreso en el Conservatorio sería a los 14 años (1834) y la finalización de sus estudios musicales entre seis y siete años más tarde (1841). Ahora bien, es posible que fuese incluso más temprana la edad de finalización de su formación, teniendo presente que en la prensa se la elogia como “excelente pianista” en la ejecución pianística mencionada a finales de 1841. Además, concretamente en 1842, se conoce otra actuación pianística de unos vales de Schubert ejecutados a cuatro manos en una velada en casa de los Cabrero¹⁰. Unos años después, el 10 de marzo de 1849, se celebró un concierto en Palacio donde María Martín figura ejecutando *La Gran marcha* de Schubert, a cuatro manos, acompañada por la señora infanta doña María Amalia. El 17 de marzo de 1849, se realizó otro concierto familiar en la corte, donde nuevamente María Martín ejecutó los *Vales para piano* a cuatro manos de Schubert acompañada por S.A.S. la infanta doña María Amalia (García Fernández, 2011:41 y 42). En la segunda parte del programa, María Martín interpretó *La Fantasía* de Prudent para piano sobre un motivo de Beethoven.

⁸ Hasta el momento la investigación más completa acerca de la vida profesional de María Martín es la llevada a cabo por Nieves Hernández-Romero (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: El Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Por su parte, el expediente personal de María Martín, como pianista de Cámara honoraria, así como profesora de piano, se encuentra en el Archivo General de Palacio (signatura AGP, PER C^a 628, Expediente 12). Se pueden encontrar las cartas remitidas a la compositora y las escritas para reclamar tanto el nombramiento como el salario estipulado.

⁹ Se trataría de Emilia Villanueva y González de Colomer (Valencia, 1806- Madrid 1857), cantante muy activa en el Liceo madrileño entre 1826 y 1846.

¹⁰ Ejecutados por las señoritas de Martín y Pedrueza (*Iberia musical* 1 de mayo de 1842). Suponemos que sería una velada en casa de Paulina Cabrero (1822-1901), perteneciente a la alta sociedad madrileña y discípula de Baltasar Saldoni. Es justamente en 1842 cuando se pueden situar sus *Primeras inspiraciones musicales*.

El género frecuentemente interpretado en la corte era el de la fantasía, capricho o variación sobre temas operísticos, aunque también se interpretaron danzas de salón, especialmente valeses y nocturnos. A partir de 1849, se observa una evolución del repertorio, dando paso, por ejemplo, a Schubert (García Fernández, 2011:48).

En 1850, concretamente el 12 de abril, se tiene constancia de su nombramiento como pianista de la Cámara Real, cargo que compaginó con el de profesora honoraria del *Conservatorio María Cristina* en 1858. La misma María Martín, el 6 de marzo de 1850, redactó una carta a Palacio rogando ser nombrada pianista de la Cámara Real para las infantas. En el Archivo de Palacio se conserva la contestación de esta carta donde se le otorga el nombramiento, firmada por el intendente de la Casa Real y sumiller de Corps de S.M., el Duque de Híjar y Marqués de Orani.

Se ha constatado que ejerció como profesora de las infantas durante unos años más. En la carta de 1853, a requerimiento de la propia pianista para que le aumentaran la dotación económica de su cargo, se verifica que la Casa Real incrementaba su salario a 8000 reales (cantidad aún por debajo de la de sus colegas que ocupaban idéntico cargo en la corte española). Sin embargo, diversos problemas acontecieron durante ese largo trasiego, porque la dotación económica no fue cobrada en su totalidad, y de nuevo la pianista dio cuenta del equívoco acontecido y requirió su pronta reparación en una carta fechada el 9 de febrero de 1857. El 30 de abril de 1858 se le concedió el cargo de maestra de piano para las infantas después de varias dilaciones. Así, en la Real Orden del 2 de julio de 1859, María Martín incrementaba el sueldo a 12000 reales anuales por su dedicación a las infantas; sin embargo, a lo largo de la década de los cincuenta, se evidenciará en la Casa Real un cierto desorden respecto a la organización económica que llevará a suprimir la Contaduría General y la creación de la Sección de Contabilidad (22 de mayo de 1853), con la consecuente demora en percibir el sueldo para la pianista.

La situación política del momento, por su continua inestabilidad, favorecía un contexto de crisis (la Revolución de 1854). La misma María Martín ruega que su nombramiento continúe años después, a pesar de que las circunstancias políticas no fueran las más propicias (con la caída del gobierno de la Unión Liberal del general Leopoldo O'Donnell en marzo de 1863). Finalmente, el 22 de abril de 1864, para conmemorar el natalicio de Doña María Eulalia (10 de marzo de 1864), se le concedió en propiedad el cargo de maestra de cámara de su majestad la Reina. Nuevamente, esto

no se ejecuta hasta mucho después, puesto que, en marzo de 1864, cuatro años antes del exilio de la monarca (1868), la pianista aún continúa reclamando el nombramiento de maestra de cámara en propiedad. Con todo ello se evidencia que María Martín sufriría bastante, tanto por las penurias económicas como por la posesión en propiedad del cargo en Palacio, como queda reflejado en las reiteradas cartas que dirigió a Palacio y que abarcaron un periodo de diez años. En una de ellas (concretamente la fechada en 1857) exponía que formaba parte del Cuarto con José Andújar y González¹¹, templador de pianos y profesor de música. Se refería al Cuarto¹² de la servidumbre que estaba en nómina en Palacio.

María Martín (conocida en Palacio con un hipocorístico, el apelativo familiar de “Mariquita Martín”) participaba en veladas musicales ligadas a la vida palaciega, una función habitual de los músicos de cámara en esta época¹³. La información conservada es fragmentaria y dispersa en crónicas sociales, por lo que no existe una biografía que precise ni su residencia habitual ni su estado civil. Se puede deducir por el tratamiento de la prensa, que permanecería soltera hasta el momento de su obituario (*Correspondencia musical*, 22 de marzo de 1883)¹⁴. Quizás, porque su espíritu

¹¹ José Andújar y González (1817-1878) estuvo casado con Teresa Barrios y tuvo tres hijos, enviudó y contrajo nuevas nupcias con Doña Juana Robles con la que tuvo dos hijos más. Vivía en Carrera de San Jerónimo. Era profesor de música y templador de pianos de su majestad en 1848 con 31 años, gracias a la recomendación de Valldemosa, sin embargo, en otro documento de Palacio, firmado por Manuel de Rosales y fechado a 20 de marzo de 1851, se refiere que su cargo fue desempeñado desde su nombramiento, el 6 de abril de 1835. El cambio de fechas no se debe a ningún error, porque en 1835 era templador del rey Francisco de Asís y Borbón, pero en 1848 obtuvo el cargo en Palacio. El 31 de diciembre de 1850 se le aumenta el sueldo de 4000 a 8000 reales, pero hasta 1857 no será efectivo el cambio, con lo cual Andújar redacta continuas cartas recordando los servicios prestados. En 1866 estaba jubilado (con un servicio activo de 31 años, 7 meses y 24 días), e incorporado a las clases pasivas el 24 de mayo de 1871 (Archivo General de Palacio, personal, Caja 94, expediente 6).

¹² Se refiere a la servidumbre de un rey o de una reina, por ejemplo, el Cuarto Militar. Vid. Diccionario de la Real Academia Española, vocablo Cuarto, acepción 19. Las notificaciones estaban a cargo del Señor inspector de Oficios y Cuadros del Real Palacio.

¹³ “Anteanoche se celebró en el Real Palacio una pequeña fiesta de familia, con objeto de que las reales personas oyeran a las señoras marquesas de Bogaraya y Martorell, quienes, acompañados por la célebre pianista Mariquita Martín, como se la llama en los círculos aristocráticos, lucieron habilidad en la flauta y en el violoncelo respectivamente” (*El Diario Español*, 16 de octubre de 1881).

¹⁴ “Hace pocos días han fallecido también tres distinguidos profesores, cuya pérdida lloran los amantes del arte. La notable profesora de la familia real D^a María Martín, se encuentra, por desdicha, en ese número. Era muy estimada en palacio y por cuantos tuvieron ocasión de conocerla por las relevantes cualidades que la adornaban y las vivas simpatías que despertaba su trato. Deja la Srta. Martín multitud de composiciones entre las que sobresalen tres bellísimas Romanzas sin palabras, en las que resplandece la inspiración y el buen gusto de su reputada autora. Han fallecido también el profesor Sr. D. Santiago Gelos, distinguido profesor de piano autor de varias obras musicales muy apreciadas, que le han conquistado bastante reputación en España, y el maestro de capilla y organista de San Luis, D. Epitafio Martínez, autor de multitud de composiciones religiosas” (*Correspondencia musical*, 22 de marzo de 1883).

emprendedor como artista y sus cargos en la corte isabelina, impidiesen que contrajera matrimonio.

3. Formación académica y profesional

María Martín se formó dentro de la tradición pianística académica española de finales del siglo XIX. Como muchas pianistas de su tiempo, compaginó la interpretación con la enseñanza, así, en una nota de prensa, fechada el 19 de mayo de 1855, para los exámenes de música y declamación del Conservatorio se cuenta con su presencia en el jurado. El señor marqués de Tabuérniga, viceprotector del Conservatorio, ha constituido un jurado de músicos muy competentes donde figura la pianista:

Entre ellos, descollaban por su ciencia y respetabilidad, los señores Nielfa y Jimeno, en cuyo lado ha sabido agrupar con mucho acierto el señor marqués de Tabuérniga otros más jóvenes, como son los señores Espin, Arrieta, Barbieri y Oudrid. Conocedores especiales de los instrumentos de viento los señores Rodríguez (don Mariano), Cascante, Villetti y algún otro señor profesor cuyo nombre no recuerdo en este instante, han sido nombrados examinadores, y para los instrumentos de cuerda fueron designados en unión de otras personas ya citadas, los señores Ortega, Campos, Arche, Castellanos, y también el señor Alaana, discípulo aventajado del célebre violinista francés Alard. Entre los pianistas que han tomado asiento en el jurado de examen, hay que citar a los señores Iizcnga (don José)[sic], Allú y Herrasti. Los señores Masarnau y Guelvenzu no pudieron asistir; pero en cambio vieron con particular agrado las alumnas del Conservatorio, y verdadera satisfacción los señores todos que componían el jurado, que la distinguida pianista señorita doña Mariquita Martín había tenido la amabilidad de corresponder a la oportuna invitación del señor viceprotector. La aparición entre los examinadores de una profesora de piano de tan reconocido mérito como es la señorita Mariquita Martín, nos da esperanzas de que podrá llegar el día en que, a imitación de lo que sucede en el Conservatorio de música de París y otras partes, veamos también en el de Madrid, confiar la enseñanza sin distinción de sexos (*La España*, 19 de mayo de 1855).

No fue la única vez que fue miembro de los jurados de concursos, y al menos desde 1860 y 1865 tomó parte en ellos de forma regular (Hernández-Romero, 2019:555). Esta dedicación a la docencia duró durante todo el tiempo profesional (por ejemplo, Saldoni manifestaba que en agosto de 1878 María Martín seguía ejerciendo la profesión de profesora de piano en Madrid). La pianista compaginó esa docencia pública con la privada, de hecho, algunas discípulas recibieron clase de piano en los salones de las casas de Flavia de Ochoa y Madrazo. Además, fueron alumnas aventajadas las que compusieron sus primeras obras dedicándolas a su maestra, como es el caso de Lefébure-Wely (1817-1869) en sus *Valses infantiles para piano* (1857).

María Martín era una reputada pianista con una formación sólida que le permitía dar clases a alumnas de la élite social del momento, compaginando la docencia profesional del Conservatorio con la del Palacio. Allegada a la familia Bengoechea y participante en las veladas musicales, Martín era una destacada intérprete del repertorio romántico, lo cual se evidenciaba en sus propias composiciones. En el ambiente familiar de los Bengoechea, Martín era la profesora de la futura compositora Soledad de Bengoechea Gutiérrez de Cabiedes (21 de marzo de 1849 - 15 de octubre de 1894). Otra de las mujeres invisibilizadas en la historiografía musical, pero que recientemente se ha rescatado del olvido¹⁵. En este contexto debemos situar la actuación de María Martín en los salones privados de la familia Zapater (Hernández-Romero, 2019:555) que representaba la cultura del salón madrileño donde muchas mujeres sostuvieron la vida musical cotidiana¹⁶.

Sin embargo, la prensa conservada de la época no ha contribuido demasiado en el trazado de un adecuado retrato artístico de María Martín. Una referencia encontrada, la sitúa en una velada musical en casa de Cabrero, donde ejecuta unos vales de Schubert con «mucha limpieza y gusto» (*Iberia musical*, 1 de mayo de 1842), justamente un mes antes de ser premiada con una medalla de oro en los Juegos Florales organizados por el *Liceo Artístico y Literario*¹⁷ (recordemos que Martín fue socia del *Liceo* desde 1838):

El jueves hubo sesión de competencia verdadera en el Liceo Artístico y Literario; tal vez, de las más interesantes y científicas que ha celebrado este establecimiento desde su creación; y decimos verdadera competencia, porque tanto las composiciones poéticas que se leyeron (guardando el incógnito), como el concierto de Weber (Endo)¹⁸ [sic] que tocaron alternativamente las señoritas López y Martín, habiéndoseles repartido por el Presidente de la sección de música con el tiempo suficiente para su estudio, (pues aunque sea dicho de paso es muy difícil); tenían que obter [sic] el premio floral designado por la junta gubernativa del Liceo para premiar el mérito de la mejor oda a la muerte de Felipe II; y la mejor ejecución del referido concierto endo [sic] de Weber. Hasta ver el fallo de los jueces nos abstenemos de hablar con respecto la filarmonía, no tardaremos en indicar a nuestros lectores quién ha sido la niña agraciada (*El Filarmónico. Iberia musical*, 5 de junio de 1842).

¹⁵ Véase al respecto todo el trabajo de documentación iniciado y publicado de Kleinman et al. (2021).

¹⁶ Es posible que se tratase de la casa de Rosario Zapater de Otal, conocida por su participación en círculos de enseñanza del canto. Hay una noticia en el periódico *Las Novedades* del 18 de mayo de 1865, que menciona la actuación de Rosario Zapater junto con Soledad de Bengoechea. Más tarde, en el periódico *El Tiempo*, el 1 de marzo de 1874 se menciona el enlace de Zapater con el brigadier Otal.

¹⁷ Se trata de *La Ilusión: fantasía de sentimiento para piano* Op.16 de Santiago Masarnau (1805-1882). Publicada por Antonio Romero en 1862.

Fuente: <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000003090.html>

¹⁸ Posiblemente se trataría del *Concierto para piano nº 1 en do mayor*, Op.11. J 98 (1811), de Carl María von Weber.

La crónica, firmada por Mariano Soriano Fuertes sobre la sesión inaugural de Joaquín Espín y Guillén, elogia la actuación de María Martín en la interpretación de una pieza de su maestro Masarnau¹⁹:

La señorita Martín, con aquella limpieza, ejecución y gusto que tanto la distingue, y con lo que ha sabido hacerse un lugar envidiable en la sociedad, ejecutó en el piano *La Ilusión*, fantasía de sentimiento por D. Santiago Masarnau[sic], recibiendo merecidos aplausos de la brillante sociedad que a esta sesión acudió (Soriano Fuertes. *Iberia musical e ilustrada*, 9 de octubre de 1842).

Dos años más tarde, en diciembre de 1844, después del paso por Madrid de Liszt, el periódico *El Clamor Público* publicaba un artículo sobre «la célebre pianista española», la cual había dado un concierto, pero no había tenido eco porque los periodistas esos días estaban muy ocupados con la gira lisztiana. Es la primera crítica musical en la que el redactor afirma que la señorita Martín había tocado «una fantasía de Thalberg sobre varios motivos del Moisés, que es una de las mejores piezas del repertorio de Liszt», además, «su ejecución no desmereció de la del célebre pianista alemán, y hallamos además en la fantasía, bellezas que no pudimos notar cuando se la oímos a aquel por primera vez en el Liceo» (*El Clamor Público*, 1844). También en esa sesión, María Martín tocó un vals de «difícil desempeño» y en todo mostró «un talento superior y un genio privilegiado para la música, que la ponen al nivel de esas notabilidades europeas de que nos hablan tan a menudo los diarios extranjeros [sic]». Este guiño patriótico no solamente se evidencia en este periódico, sino que un día después, tanto el *Eco del Comercio* (19 de diciembre de 1844) como *La revista de Teatros* (19 de diciembre de 1844) copian la misma crónica.

¿Qué cualidades se le atribuyen a esta joven pianista? Primero, «la maravillosa facilidad que muestra al ejecutar los pasos más complicados y difíciles, la finura y desembarazo con que sus dedos recorren el teclado»; segundo, «la delicadeza que se advierte en los ligados y en los trinos»; tercero, «la seguridad con que hiere las notas, y más que todo la expresión que da a lo que toca». De hecho, el crítico tiene en cuenta esa expresividad como uno de los logros de la pianista:

¹⁹ Se trata del pianista Santiago de Marsanau Fernández (Madrid 1805-Madrid 1882) muy activo en la primera mitad del siglo XIX y figura clave en la estética romántica. En 1841 funda junto con su hermano, un colegio privado donde se impartió clases de piano. La pieza que María Martín interpreta de su maestro es *La Ilusión*, una fantasía de sentimiento para pianoforte Op.16 de carácter lírico e intimista.

El piano en las manos de la señorita de Martín parece un instrumento distinto; da tal colorido de verdad a lo que toca, que afecta, conmueve y hace experimentar sensaciones ya tristes, ya alegres a medida que es melancólica o animada la música que ejecuta. Sin machacar las teclas con la fuerza que acostumbran desperdiciar inútilmente casi todos los pianistas distinguidos, da a los fuertes todo el grueso de voz que necesitan y al mismo tiempo saca los pianos con una suavidad, que apenas deja percibir el instante en que se ha apagado el sonido (*El Eco del Comercio*, 19 de diciembre de 1844).

María Martín era una virtuosa del piano que ejecutaba con sentimiento, porque los periodistas no buscan una loa fácil, sino que recurren siempre a la rigurosidad en sus crónicas; sin embargo, tenemos pocos datos de su obra artística y de su trayectoria profesional. Se sabe que frecuentaba las veladas de la corte (la pianista era maestra de la Infanta y solían tocar juntas. *Correo de los Teatros*, 1851) y amenizaba los salones de la alta sociedad madrileña, interpretando piezas de un repertorio poco habitual (salones de la casa de los Cabrero)²⁰, pero también animaba las sesiones nocturnas del Liceo (por ejemplo, es destacable el tercer concierto celebrado el 17 de marzo de 1849, cuando María Martín interpretó junto con su S.A.S. la infanta D^a María Amalia unos *Valses* a cuatro manos de Schubert) o en los homenajes de célebres poetisas (como para la poetisa Doña Carolina Coronado en la que «la distinguida pianista doña María Martín tocó luego una brillante fantasía de Prudent», *El Herald*, 6 de abril de 1848). La *Gaceta musical* (8 de julio de 1855) comentaba el concierto celebrado en el Liceo donde María Martín interpretó a cuatro manos con la señorita Marco el *Duo de l'assedio di Calais* de Donizetti, ópera escrita dentro del estilo *belcantista*, pero con un tono marcado de dramatismo por su contexto histórico: el asedio y el sacrificio de los ciudadanos de Calais. Este *Dúo* suele identificarse por su carácter íntimo y elegíaco, donde Donizetti busca una música de resistencia emocional.

La pianista era ya conocida en los círculos madrileños y en los salones burgueses, fruto de esa popularidad y reconocimiento daría paso a que el pintor Federico de Madrazo (1815-1894) la eligiera para ser protagonista de un retrato, en la exposición 1855 celebrada en el antiguo convento de frailes de la Trinidad en 1855²¹. Este convento

²⁰ «En la noche del lunes dieron un concierto las señoritas de Cabrero en su casa, platería de Martínez. La concurrencia era tan numerosa como escogida, y todos esperaban ansiosos oír la voz simpática de la señorita doña Paulina, que tan gratos recuerdos ha dejado otras veces en la sociedad filarmónica de esta corte. Y ciertamente que esa artista profunda satisfizo los deseos de los concurrentes que se veían obligados a prorrumpir en justos y estrepitosos aplausos. Sus hermanas también contribuyeron por su parte a amenizar la función, en la que además tomaron parte el niño Jesús Monasterio, la señorita Martín, hábil pianista, la señorita de Armas y los Sres. Toledo, Lahoz y Manzochi» (*La época*, abril 1849).

²¹ Aunque hemos intentando ver los catálogos sobre la obra de Madrazo y hemos consultado con el responsable de la pinacoteca del Museo del Prado, ha sido imposible averiguar dónde puede estar el cuadro de María Martín. Posiblemente pertenezca a una colección privada.

trinitario madrileño fue sede desde 1838 de un museo estatal de pintura y Madrazo pintó varios retratos femeninos de damas aristocráticas o de miembros de la burguesía dado que estaba en su momento álgido como retratista y era habitual que los realizara por encargo para las familias acomodadas.

La siguiente referencia en prensa sobre la interpretación pianística de María Martí es dos años después, concretamente el 23 de abril de 1857, donde la pianista tocaba con «profunda maestría» la plegaria del *Moisés*, arreglada para piano y órgano expresivo, junto con D. Rafael Ferraz (*La época*, 23 de abril de 1857). En la casa del señor Leopoldo Augusto de Cueto²², subsecretario de Estado y nombrado recientemente ministro de S.M. en Viena, tuvo lugar una velada musical para los escogidos, pertenecientes al círculo diplomático y al artístico. Asistieron a la misma la señorita Lanuza que cantó el aria de *La Traviata* y el bolero de *Las Visperas*, y acompañada por el señor Lázaro Puig, el dúo del tercer acto de *I Puritani*. La señorita doña María Cortina ejecutó un aria de *La figlia del reggimento* y una cavatina compuesta por el Sr. Manzochi. En la reunión estaba María Martín «la excelente, la correcta, la sabia pianista» que tocó un precioso juguete *Les hirondelles*²³. María Martín estaba en calidad de maestra de la hija del anfitrión, Flavia Cueto, la cual también interpretó («se mostró digna de tal maestra en otra fantasía no menos graciosa ni menos bien interpretada», *La España*, 3 de octubre de 1857). En estos salones, años más tarde, María Martín tocaría la plegaria del *Moisés*, arreglada para piano y órgano expresivo, nuevamente con Rafael Ferraz (*La época*, 13 de mayo de 1869).

Otro de los salones con exquisita concurrencia fue el de los Ochoa²⁴. En él se daban a conocer dos jóvenes artistas que acababan de llegar a Madrid: el polaco Mr.

²² Marqués de Valmar. Hijo del brigadier de artillería Gonzalo García de Cueto y Enriquez de Luna y de María de los Dolores López de Ortega y Prado. Estudió Filosofía en el Seminario de San Fulgencio de Murcia y se doctoró en Jurisprudencia en Sevilla. Fue agregado de la embajada española en París; allí se casó con María del Amparo Fernández de Cáceres y González de Quintanilla. En 1838 nació en Rouen su hija mayor, Flavia Cueto y Cáceres, casada más tarde con don Joaquín de Fuentes-Bustillo y Arrieta, presidente de Sala de la audiencia de Manila.

²³ Podría tratarse de la pieza de David Félicien *Les Hirondelles Chant piano*, ca.1840 o del capricho de Joseph Ascher, publicado en 1853. Nos inclinamos por este último.

²⁴ Se trata de Eugenio de Ochoa (1815-1872), intelectual español y profundamente implicado en la vida cultural madrileña. Su actividad como mediador cultural lo colocó en una amplia red de relaciones personales e intelectuales. Su casa familiar era un espacio de reunión cultural frecuente.

Mirecki²⁵ (violoncelista) y Mr. Beck²⁶ (pianista de 22 años, primer premio en el Conservatorio de París). Ambos formaban parte de una pequeña orquesta que ya había actuado en el Kursaal de San Sebastián y se proponían darse a conocer al público madrileño. Eugenia de Ochoa²⁷, hija del anfitrión, también tocó en la velada, y acto seguido, la señorita Martín que ejecutó con habilidad, calificándola nuevamente el cronista como una excelente pianista. (Asmodeo, *La época*, 26 de octubre de 1870). Tres años después, otra referencia en la prensa comenta que en el salón de la señora de Luxán se escuchó nuevamente a la señorita María Martín y al señor Zabalza²⁸, «maestros que hacen inútiles los elogios» que «contribuyeron poderosamente con su habilidad y talento a hacer más atractiva e interesante la soirée musical» (*La época*, 10 de diciembre de 1873). Se trataría, probablemente, de la casa de Elisa de Luxán Teruel, escritora y cantante, que entre 1864 y 1876 participó activamente en las reuniones culturales madrileñas, siendo conocida en los círculos sociales por sus interpretaciones musicales y en los conciertos de sociedades como la Sociedad artístico-musical de Socorros Mutuos y la Sociedad Filarmónica de Madrid.

María Martín asistía a los conciertos de la Filarmónica de Madrid («la distinguida pianista doña María Martín tocó con su habilidad acostumbrada una fantasía llena de dificultades de ejecución», *La Iberia*, 27 de marzo de 1874) o a los programados en Palacio, por ejemplo, el concierto organizado por su majestad la princesa de Asturias y al que asistieron los señores conde de Morphy²⁹, Monasterio³⁰, Valldemosa y

²⁵ Víctor Mirecki (1847-1921) era un violonchelista polaco-francés, formado en el Conservatorio de París bajo Auguste Franchomme y pronto se consolidó como un intérprete virtuoso. El contexto europeo con la guerra Franco-prusiana lo sorprendió en su gira madrileña y hacia finales de 1870 se presentó a la oposición para cubrir vacantes en la Sociedad de Conciertos de Madrid y fue nombrado primer violonchelo de la orquesta el 11 de febrero de 1871.

²⁶ Se trata de Carlos Beck, pianista francés, que junto con Mirecki se quedó en España.

²⁷ Se trataría de la hija de Eugenio de Ochoa y de Montiel y de Carlota de Madrazo y Kuntz, casada con Raimundo de Madrazo y Garreta y madre de Federico Carlos de Madrazo y Ochoa, y hermana de Rafael María de Ochoa y Madrazo, Ángela de Ochoa y Madrazo, Luis de Ochoa y Madrazo y Carlos de Ochoa y Madrazo.

²⁸ Dámaso Zabalza (1835-1894) fue uno de los compositores más interesantes del período desde su llegada en 1855 a Madrid, porque se vuelca en la composición y publicación de piezas pianísticas para aficionados en los géneros de moda. Esta actividad la compagina con la de profesor en el Conservatorio, desde finales de 1858 y frecuenta los salones aristocráticos (Nagore, 2015:700).

²⁹ Se trataría de Guillermo Morphy (1836-1899), una figura clave en la vida cultural madrileña de la Restauración, especialmente después de la subida al trono de Alfonso XII en 1874. Fue uno de los impulsores de la renovación musical española, protector de jóvenes músicos como Albéniz, promotor de conciertos, sociedades musicales y educación artística.

³⁰ Jesús de Monasterio (1836-1903) fue uno de los músicos más importantes de la vida musical. Virtuoso del violín, profesor del Conservatorio de Madrid, fundó y lideró la *Sociedad de Conciertos*, y fue maestro de toda una generación de violinistas españoles.

Guelbenzu³¹ (*La época*, 9 de noviembre de 1876). El objetivo era oír particularmente a la pianista María Martín y a Gerster³², *prima donna*, aparte de los señores Monasterio y Casella. Las obras ejecutadas fueron las siguientes:

1. *Nocturno* de Haendel, por la señorita Martín.
2. Escena y aria de *Hamlet*, de Thomas; Rondó de *Sonámbula*, de Bellini; Aria de la *Flauta mágica*, de Mozart; por la señorita Gerster, que cantó esta aria en alemán, por indicación de S.M. el rey.
3. *L'abbandono* de Mariani; melodía *Bianca y el Canto de Romeo*, por el Señor Casella.
4. *La Alhambra*, compuesta e interpretada por Monasterio.

Martín desarrolló buena parte de su carrera en los salones y en actos oficiales donde ejercía como pianista en veladas musicales y eventos culturales ligados a la vida palaciega, en recitales privados y círculos musicales de Madrid. Destacamos dos referencias en prensa: la primera, trata de una velada familiar para escuchar a los señores marqueses de Bogaraya y Martorell (flauta y violonchelo respectivamente) acompañados por la célebre pianista Mariquita Martín (*Diario Español*, 16 de octubre de 1881); la segunda, en casa de la marquesa de Valmar, donde se cita a María Martín, como antigua profesora de piano de las infantas y acompañado al recitado de una poetisa malagueña (*El Liberal*, 3 de septiembre de 1882):

El señor Tentor y la señora de Montojo la amenizaron cantando en ella varias notables piezas de los mejores maestros, a la señorita Mandly le oímos una preciosa romanza, la inspirada poetisa malagueña Pepita de Ugarte-Barrientos leyó una de sus más aplaudidas composiciones y tocó de una manera admirable el magnífico piano, colocado en el salón, la señora doña María Martín, antigua profesora de las infantas (*El Liberal*, 3 de septiembre de 1882).

No se conserva un catálogo detallado de programas, pero por las referencias disponibles se puede reconstruir el tipo de repertorio que María Martín interpretaba. Respecto a sus composiciones, la pianista es recordada por su *Romanza sin palabras*, título significativo en la época romántica:

Al morir María Martín, que fue célebre pianista, profesora de la familia real y profesora honoraria del Conservatorio de Madrid, se destaca que dejó «multitud de composiciones entre las que

³¹ Juan María Guelbenzu (1819-1886) fue uno de los pianistas y compositores más influyentes en la vida musical y un gran difusor del repertorio pianístico romántico en España, además de ayudar a consolidar la tradición pianística madrileña antes de Granados y Albéniz.

³² Se trataría de Etelka Gerster (1855-1920), una de las estrellas de la operística europea de la década de 1870. Interpretaba repertorio belcantista y romántico.

sobresalen tres bellísimas *Romanzas sin palabras*, en las que resplandece la inspiración y el buen gusto de su reputada autora. (*La Correspondencia Musical*, Núm. 116, 22 de marzo de 1883).

4. Análisis de su repertorio musical

María Martín concibió la música como una forma de expresión y no como un adorno o complemento de su educación; sin embargo, su figura que deslumbró en la sociedad del momento quedó relegada con el paso del tiempo. Su repertorio, conocido a través de la prensa, evidencia cuáles eran las piezas predilectas de la pianista o las del agrado del público para ser ejecutadas tanto en los salones burgueses como en los aristocráticos:

<i>La Ilusión: fantasía de sentimiento para piano</i> Op.16 de Santiago Masarnau.	(Soriano Fuertes. <i>Iberia musical e ilustrada</i> , 9/10/1842).
<i>Una fantasía</i> de Thalberg sobre varios motivos del <i>Moisés</i> .	(<i>El Eco del Comercio</i> , 19/12/1844).
Una brillante <i>fantasía</i> de Prudent sobre un motivo de Beethoven.	(<i>El Heraldo</i> , 6/4/1848).
<i>Valses</i> a cuatro manos de Schubert. <i>Gran marcha</i> de Schubert	(<i>La época</i> , 13/3/1849). (García Fernández, 2011:41).
<i>Juguete Les Hirondelles</i> de Josep Ascher <i>Duo dell'assedio di Calais</i> de Donizetti.	(<i>La España</i> , 3/10/1857). (<i>La Gaceta musical</i> (8/7/1855).
Plegaria del <i>Moisés</i> , arreglada para piano y órgano expresivo, junto con D. Rafael Ferraz.	(<i>La época</i> , 23/4/1857).
<i>Nocturno</i> de Haendel.	(<i>La época</i> , 9/11/1876).

La pianista conocía no solamente el repertorio italianizante de su momento, sino que ejecutaba con brillantez repertorio novedoso. La *fantasía* de Thalberg era ya muy interpretada, desde que en 1836 Masarnau había escrito un artículo elogiando al compositor y los buenos pianistas interpretaban esa fantasía sobre motivos del *Moisés* de Rossini con lucimiento (Nagore, 2015:688).

De lo poco que ha trascendido en la prensa, se ve claramente que el repertorio estaba constituido por fantasías y piezas de salón, pero fue evolucionando hacia la complejidad tanto en la ejecución como en la sutileza: piezas de Schubert, Marsanau o Chopin (Hernández-Romero, 2019:555). Cuando en 1876, María Martín se atreve con el

nocturno de Händel (pieza barroca compuesta en 1738)³³ lo interpretaría con arreglos más lentos y expresivos, adecuados a la sensibilidad del siglo XIX.

Respecto a la técnica pianística, los cronistas de la época siempre elogiaban el estilo de María Martín y admiraban tanto la facilidad, limpieza y brillantez de su ejecución como la delicadeza en la interpretación de las piezas. Ese lirismo de la pianista era considerado muy positivamente y la situaban al mismo nivel que “esas notabilidades europeas de las que nos hablan tan a menudo los diarios extranjeros” (*El Clamor Público*, 1844).

La prensa de la época comentaba también que María Martín fue compositora con una producción artística notable, aunque desgraciadamente no haya quedado constancia impresa más que de sus *Romanzas sin palabras*³⁴, compuestas probablemente en 1854 aunque publicadas ca. 1880 (tres años antes de su defunción). Estas *Romanzas* están inspiradas en las *Romanzas sin palabras* de Félix Mendelssohn (escritas entre 1829 y 1845) y forman parte de la tradición de escribir piezas breves para piano como miniaturas románticas.



Figura 1. Tres melodías por María Martín. Fondo: BNE.

³³ Cuando aparece en la prensa de la época la mención de un nocturno de Händel, lo más probable es que se refiera a un título descriptivo y podría corresponder al Largo “Ombra mai fu” de la ópera *Xerxes* de Georg Friedrich Händel.

³⁴ *Tres melodías sin palabras* para piano. Edición de Zozaya, publicado en 1880. Se puede consultar en los fondos de la Biblioteca Nacional.

La primera *Melodía sin palabras* tiene una dedicatoria especial, concretamente se trata de la marquesa de Sardoal³⁵, y posiblemente fue compuesta con anterioridad a 1858. El detallado análisis formal de la pieza se sumerge en una completa sonoridad romántica que se encuentra en los rasgos afectivos y delicados de la composición. La segunda pieza está dedicada a Luisa de las Asturias Bohorques (1823-1880), viuda del marqués de Mondéjar³⁶, y es la que más se asemeja al modelo italiano mientras que la primera y la tercera tienen más similitudes con la lectura pianística alemana del momento. La tercera está dedicada al segundo conde de Santovenia y se trata de una obra de distinta concepción respecto de las precedentes y que, dentro del contexto de un ciclo camerístico, se insinúa de mayores dimensiones³⁷.

La obra en su totalidad recurre a un constante fluir a través de la configuración motivico-temática que abandona el uso belcantista imperante por el carácter del Romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, apostando por crear una voz compositiva muy personal.

5. Conclusiones

La figura de María Martín ha sido escasamente documentada a pesar de su influencia en el Madrid decimonónico y constituye un ejemplo en esa red invisible de mujeres profesionales que sostuvieron la educación musical. Su perfil gana peso institucional por ser profesora honoraria de las Infantas dentro de la educación musical de la Casa Real, y este reconocimiento oficial manifestaba que tenía una gran

³⁵ Ángel María de Carvajal y Téllez (Madrid, 20/11/1815- 3/1/1890). Se casó el IX Marqués de Sardoal el 10 de febrero de 1840 con María África Fernández de Córdoba y Ponce de León. Hija de Luis Fernández de Córdoba-Figueroa y Aragón, XIV duque de Medinaceli y de su esposa María de la Concepción Ponce de León y Carvajal.

³⁶ Luisa Álvarez de las Asturias Bohorques y Giraldes (1823-1880) se casó en Madrid el 24 de abril de 1843 con su primo hermano José Álvarez de las Asturias Bohórques y Belvis de Moncada, XIV marqués de Mondéjar y VI de Bélgida. Habiendo enviudado en 1852, contrajo nuevas nupcias en el día de San Juan de 1854 con el marqués de Villavieja, Luis Hurtado de Zaldívar y Heredia. (J. Ezquerro del Bayo y L. Pérez Bueno, 1924).

³⁷ Esta Romanza está dedicada al segundo Conde de Santovenia que nació accidentalmente en Sevilla, pues pertenecía a una familia de terratenientes afincada en la Provincia de Matanzas. Contrajo matrimonio el 30 de noviembre de 1854 con Elena Martín de Medina y Molina, Monterrey y Sotolongo nacida en Nueva Florida de Ceiba Mocha, Provincia de Matanzas el 6 de abril de 1820. Viuda en 1865, dos años después, contrajo terceras nupcias con Don Domingo Dulce y Garay, Marqués de Castell Florite, Capitán General y Gobernador de la Isla de Cuba, Senador del Reino, Gentilhombre de su Majestad, en la Parroquia del Sagrario de la Catedral de la Habana el 23 de mayo de 1867. En 1869, Elena Martín permaneció en Madrid en la calle Monte Esquinza nº 2 hasta 1872, fecha en la que se instaló en París con sus hijos. De esta pieza existe un registro sonoro por la pianista Elisa Rapado, el cual se puede escuchar en estas páginas web: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10163706512625220&id=747065219 <https://www.facebook.com/elisa.rapadojambrina/posts/10163706512625220/>

competencia artística y pedagógica, además de poseer un prestigio social elevado dentro del mundo musical madrileño. Esta reputación consolidada en los círculos musicales contrasta con las pocas referencias documentales que existen tanto de su vida como de su obra. Además, hemos constatado que, durante un periodo de su vida, tuvo que reclamar tanto el nombramiento de la corte como su salario en reiteradas cartas que dirigió a Palacio. Estas misivas también evidencian un tratamiento de género diferente al de sus homólogos varones.

La prensa de su época elogió su ejecución pianística y su profesionalidad, más próxima al sentimiento que al virtuosismo, y manifestó que era muy competente tanto en la docencia como en su labor compositiva. Sin embargo, solamente se ha podido conservar, a fecha de hoy, una única obra titulada *Melodías sin palabras* que fue compuesta con anterioridad a 1858 (seguramente cuando compaginaba la docencia del Conservatorio con la formación musical de las Infantas en Palacio).

En conclusión, es imprescindible realizar una tarea de investigación conducente a demostrar cómo las mujeres, a pesar de las dificultades y las incomprensiones, han tenido y tienen una importancia decisiva en el devenir cultural del siglo XIX. En el caso de María Martín se ha iniciado el camino.

6. Referencias

Archivo General de Palacio (Signatura AGP, PER 628, Caja 31, expediente 12 y Caja 94, expediente 6).

Bénard, Hélène. (2000). Las profesoras de piano en torno al Conservatorio de María Cristina de Madrid, *Arenal* (7): 383-420.

El Clamor Público (3 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

El Correo de los Teatros (3 de diciembre de 1851). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

El Corresponsal (25 de noviembre de 1841). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

El Diario Español (16 de octubre de 1881). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

El Eco del comercio (19 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- El Heraldo* (6 de abril de 1848). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Heraldo* (20 de marzo de 1849). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Liberal* (3 de septiembre de 1882). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- El Tiempo* (1 de marzo de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Ezquerro del Bayo, J. y L. Pérez Bueno. (1924). *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional-Imprenta de Julio Cosano.
- Gaceta musical* (8 de julio de 1855). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- García Fernández, Eva. (2011). La actividad concertística en el Palacio Real durante el período isabelino, *Cuadernos de música Iberoamericana*, (22):7-49.
- Hernández-Romero, Nieves. (2019). *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: El Conservatorio de Madrid*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Iberia musical* (1 de mayo de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical* (5 de junio de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical e ilustrada* (9 de octubre de 1842). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Iberia musical* (27 de marzo de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Kleinman, Patricia, José Luis Palazón e Isabel Paulo (2021). Soledad de Bengoechea: música y silencios de una mujer compositora, en En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás & J. J. Yelo Cano (Eds.), *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes* (pp. 59–78).
- Labajo Valdes, Joaquina (2020). El controvertido significado de la educación musical femenina, en Machado Torres, Marisa (Coord.): *Música y mujeres, género y poder*: 85-102. SEdeM. Madrid: Ed. Editum.
- La Correspondencia musical* (22 de marzo de 1883). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (26 de abril de 1850). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (23 de abril de 1857). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (13 de mayo de 1869). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (26 de octubre de 1870). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.

- La época* (7 de julio de 1873). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (30 de noviembre de 1874). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La época* (9 de noviembre de 1876). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La España* (19 de mayo de 1855). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- La España* (30 de octubre de 1857). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Las Novedades* (18 de mayo de 1865). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Martín, María. (fl. 1854). *Tres melodías sin palabras para piano*. Edición de Zozaya, Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/2532(27). Sala Barbieri.
- Nagore Ferrer, María (2015). El lenguaje pianístico de los compositores anteriores a Albéniz (1830-1868), *El piano en España. Entre 1830 y 1920*. Gómez Rodríguez, José Antonio (coord.) García Flórez, Llorián (coord.): 655-719. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Rapado Jambrina, E. (2020, mayo 12). *Grabación de Melodía sin Palabras nº 3* de María Martín, interpretada por Elisa Rapado al piano [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/elisa.rapadojambrina/posts/10163706512625220/>
- Revista de teatros* (19 de diciembre de 1844). Madrid: Hemeroteca Digital Nacional Española.
- Saldoni, Baltasar. (1986). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: Centro de Documentación Musical. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- Sobrino Sánchez, Ramón y Gema Salas. (2011). Pérez de Albéniz, Pedro, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 635. Stanley Sadie (ed.), London.