

---

---

# **UNA HORA DE MECANISMO: PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA PIANO DE PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA (1867-1929)**

## **UNA HORA DE MECANISMO: AN APPROACH FOR PIANO TEACHING OF PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA (1867-1929)**

**Carmen Ramírez Rodríguez\***

### **RESUMEN**

Admirada por críticos, musicólogos, compositores e intérpretes contemporáneos, la pianista y profesora, Pilar Fernández de la Mora (Sevilla, 1867-Madrid, 1929), promovió el hispanismo musical en Europa junto a Enrique Fernández Arbós y Pablo Sarasate, difundió el repertorio camerístico centroeuropeo a través de la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos, y desplegó una importante labor pedagógica en el Conservatorio de Madrid. Este artículo recupera su trayectoria académico-artística y estudia las aportaciones a la metodología de la técnica del piano, publicadas [ca. 1900] por la Sociedad Didáctico Musical en *Una hora de mecanismo*.

**Palabras clave:** Pilar Fernández de la Mora; Piano; Pedagogía; Técnica; Pianistas siglos xix-xx; y Conservatorio de Madrid.

### **ABSTRACT**

The pianist and teacher Pilar Fernandez de la Mora (Sevilla, 1867-Madrid, 1929) was admired by music critics, musicologists, composers and performers of that period. She promoted the musical hispanism in Europe with Enrique Fernandez Arbós and Pablo Sarasate, she spread the chamber repertoire Central Europe through the Sociedad de

---

\* Profesora de Piano del Real Conservatorio Profesional de Música de Almería y miembro del grupo de investigación *Patrimonio Musical de Andalucía HUM-263* de la Universidad de Granada. Doctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería y Profesora Superior de Piano; Solfeo, Teoría de la Música y Transposición; Pedagogía musical y Musicología por los Conservatorios Superiores de Música de Málaga y Murcia.

La labor investigadora de este artículo se ha realizado gracias a la colaboración de la dirección y personal del Archivo Histórico-Administrativo y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Archivo General de la Administración (AGA) que custodian expedientes personales y de oposiciones de la profesora Pilar Fernández de la Mora, así como el ejemplar de la obra estudiada.

Recepción del artículo: 15-III-2017. Aceptación de su publicación: 14-VII-2017.

Cuartetos and the Sociedad de Conciertos and deployed an important pedagogical work at the Madrid Conservatory. This article discusses her academic-artistic career and studies the contributions to the methodology of piano technique, published [ca. 1900] by Sociedad Didáctico Musical in *Una hora de mecanismo*.

**Keywords:** Pilar Fernández de la Mora; Piano; Pedagogy; Technique; XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> century pianists; and Conservatorio de Madrid.

## I. INTRODUCCIÓN

A lo largo del segundo tercio del siglo XIX, el repertorio pianístico centroeuropeo incrementa sobremanera la composición de obras decisivas en la futura interpretación y enseñanza del instrumento. Nace el concierto público y se introducen progresivos cambios en los sistemas de construcción, con una resistencia de la tecla incomparable a la de un teclado antiguo, que determinarán de forma importante la manera de tocar y los principios mecánicos de su técnica. Miles de páginas cedieron espacios a enfoques teóricos, soluciones y fórmulas con el propósito de encontrar un procedimiento ideal que permitiera afrontar las numerosas dificultades, combinaciones y eventuales problemas musculares, susceptibles tanto de realizaciones mecánicas como de inquietudes pedagógicas diversas que la nueva literatura pianística plasmaba. En este sentido, los textos y ejercicios de orientación didáctica publicados durante la centuria constituyen una fuente de considerable valía para comprender la evolución de la técnica.

El contexto de la enseñanza musical decimonónica en España fue precario. Las reiteradas coyunturas socio-políticas desfavorables y la eliminación de la centenaria instrucción musical eclesiástica por efecto de la desamortización suscitaron su desvalorización y el desarraigo consecuente de una tradición pianística cuando en otros países arraigaba. Ante tales circunstancias, la mayoría de los talentos españoles optaron, pensionados o con sus propios recursos, por completar su formación en el extranjero, marchándose a París, Bruselas, Nápoles, Florencia o Londres.

De regreso, José Nonó, Miguel López Remacha, José Sobejano, Santiago de Masarnau, Pedro Albéniz, José Miró, José Aranguren, Pedro Tintorer, Juan Bautista Pujol, Eduardo Compta, Manuel de la Mata, Robustiano Montalbán, Roberto Segura y Manuel Penella fueron algunos de los profesores que publicaron métodos, colecciones de estudios y libros de ejercicios<sup>1</sup> de posición fija,

---

<sup>1</sup> Han aportado estudios, datos y conclusiones analíticas de estos métodos Cuervo Calvo, Laura, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, (tesis doctoral), Bordás Ibáñez, Cristina y Nagore Ferrer, María (dirs.), Universidad Complutense, 2012; Salas Villar, Gemma, “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XXII, 1, SEdeM, 1999, pp. 225-246. También Vega Toscano, Ana, “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, SGAE, Fundación Autor e ICCMU, 1998; “La escuela española de piano en el siglo XIX: métodos,

agilidad, independencia e igualdad de los cinco dedos, paso del pulgar, escalas, arpeggios, trinos, notas dobles, notas tenidas, octavas, acordes y otros aspectos esenciales del instrumento destinados a la formación pianística en los nacientes Conservatorios de Madrid, Liceo de Barcelona, Valencia, Málaga o para la enseñanza de los aficionados en ascenso. Tienen explícitos puntos de referencia con los métodos homónimos de quienes habían sido sus profesores –Herz, Pleyel, Adam, Müller, Hummel y Kalkbrenner– con agotadores ejercicios técnicos compensados, sin duda, por las recomendaciones que los acompañan y listados de obras de autores ausentes actualmente en la salas de concierto o la omisión de partituras pretéritas aún no recuperadas del olvido tras la desaparición de su autor, indispensables en nuestras programaciones.

El *Diccionario de la música Lábor*<sup>2</sup>, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>3</sup> y las monografías de Rogelio Villar<sup>4</sup>, Francisco Cuenca<sup>5</sup>, Federico Sopena<sup>6</sup>, Carlos Gómez Amat<sup>7</sup> y Antonio Martín Moreno<sup>8</sup>, inscriben a Pilar Fernández de la Mora como exponente andaluza relevante de la interpretación y la pedagogía del piano durante la España de entresiglos. Desirée García Gil y Consuelo Pérez Colodrero escogieron su trayectoria artística y profesional para ejemplificar los logros adquiridos por la mujer a través de la música en los umbrales del novecientos frente a una postergada etapa donde las expectativas y el desarrollo personal, social y laboral en España fueron predominantemente masculinas<sup>9</sup>. Sin embargo, desconocemos aspectos de su biografía académica y sus aportaciones a la historia de la música española así como los textos y ejercicios de orientación formativa, publicados para el ejercicio de su docencia en el Conservatorio de Madrid. Para ello, recurrimos a un vaciado histórico

---

estudios y literatura pedagógica”, en *Música iberoamericana de salón*, Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología, Caracas (1998), Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, pp. 93-130; Gosálvez, José Carlos, “Los métodos de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid”, en *A propósito de Albéniz: el piano en España entre 1830 y 1920*, SEdeM, Madrid, 2009; y Mota Domínguez, Margarita, “Los métodos de piano en España en el siglo XIX”. Puede consultarse en red en: <www.docenotas.com> [Consulta: 7 septiembre 2012]; “Análisis comparativo del método de piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores”. Puede consultarse en red en: <www.docenotas.com> [Consulta: 13 de octubre de 2012]. Rosa Jiménez, Juan Luis de la, *José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo*, (tesis doctoral), Giménez Rodríguez, F. (dir), Universidad de Granada, 2014; y Alemany Ferrer, Victoria, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

<sup>2</sup> Pena, Joaquín y Anglés, Higinio, *Diccionario de la música Lábor*, t. I, Madrid, Lábor, 1954, p. 894.

<sup>3</sup> Pérez Gutiérrez, Mariano, “Fernández de la Mora, Pilar”, vol. 5, Madrid, SGAE, 1999, p. 62.

<sup>4</sup> *Músicos españoles. II. Compositores, directores, concertistas, críticos*, Madrid, Librería y Casa editorial Hernando, 1917, pp. 9-20.

<sup>5</sup> Cuenca, Francisco, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura S.A., 1927, pp. 89-91.

<sup>6</sup> Sopena, Federico, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, 1958, pp. 65-66.

<sup>7</sup> Gómez Amat, Carlos, *Historia de la música española*, vol. 5, Siglo XIX, Madrid, Alianza, 1984, p. 81.

<sup>8</sup> Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Anel, 1985, p. 324.

<sup>9</sup> García Gil, Desirée y Pérez Colodrero, Consuelo, “Mujer y educación musical (Escuela, Conservatorio y Universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español”, *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 6, marzo de 2014, pp. 171-179; y Pérez Colodrero, Consuelo, “Ramillete de pianistas andaluzas durante la Restauración borbónica (1874-1931). Mujeres frente al arquetipo femenino decimonónico”, *Quadrivium*, 5, 2014, p. 79.

de relatos autobiográficos noticiados en prensa como herramienta de recogida de datos, la posterior revisión de fuentes primarias y secundarias así como al estudio del ejercicio, *Una hora de mecanismo*, publicado alrededor de 1900 por la Sociedad Didáctico Musical<sup>10</sup>.



Documento 1. Cubierta de Una hora de mecanismo.

Cortesía de la Biblioteca-Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, S. Inv-855.

<sup>10</sup> Fernández de la Mora, Pilar, *Una hora de mecanismo. Ejercicio técnico diario para piano*, Madrid, Sociedad Didáctico Musical, [s.a.]. Por el sello de la portada, “Didáctico Musical, n.º 9927”, sabemos que el 18 de febrero de 1903 se publicó la cuarta edición de este texto.

## II. BIOGRAFÍA ARTÍSTICA Y ACADÉMICA

Los críticos musicales y compositores, José Forn<sup>11</sup>, Rogelio Villar<sup>12</sup> y Adolfo Salazar<sup>13</sup>, evocaron la sensibilidad, destreza, intensa vitalidad, inteligencia, vocación y generosidad de Pilar Fernández de la Mora a su muerte, acaecida el 14 de agosto de 1929 en Madrid<sup>14</sup>. Indiscutible autoridad pedagógica del piano en aquel Conservatorio, tuvo –en palabras de Julio Gómez<sup>15</sup>– la maestría de hacer de su clase un hogar de entusiasmo y optimismo a lo largo de algo más de tres décadas enseñando a Dolores Benaiges, Eloísa Tavares, Narciso Figueroa, Isaura Mourilles, José Ávila, Casilda Castellanos, María Navarro, Carmen Coll, Pilar Castillo, Santiago Lobato, Antonio Martín<sup>16</sup>, Pedro Zuloaga, Daniel de Nueda, José Agüera, Julián Bautista<sup>17</sup>, Ramón Mendizábal<sup>18</sup>, Antonio Lucas Moreno<sup>19</sup> y José Cubiles<sup>20</sup>, entre otros alumnos.

Nació en Sevilla, el 26 de marzo de 1867<sup>21</sup>. Sus padres, Filomeno<sup>22</sup> y María Salud, quien la inició en el aprendizaje del Solfeo<sup>23</sup>, pertenecieron a la reducida servidumbre cortesana que atendió a Isabel II en el Alcázar a su regreso del destierro. A los nueve años, comenzó a mostrar precocidad para el piano recibido clases de un alumno de Czerny, el pianista-compositor húngaro, Oscar de la Cinna (1836-1906)– en el *Gran Teatro* de Cádiz<sup>24</sup> y un evento musical palaciego que, con motivo de

<sup>11</sup> “La muerte de una gran artista. Pilar Fernández de la Mora y su labor en el Conservatorio de Madrid”, *El Heraldo de Madrid*, 15-VIII-1929, p. 5.

<sup>12</sup> “Artistas españolas. Pilar Fernández de la Mora”, *La Ilustración Española y Americana*, 38, 15-X-1917, pp. 596-597; “In memoriam. Pilar Fernández de la Mora”, *La Esfera*, 26-X-1929, p. 41; “Pilar F. de la Mora”, *Ritmo*, 20 de agosto de 1930, p. 7; Rogelio Villar dedicó a Pilar Fernández de la Mora unas *Páginas románticas* para piano que la Casa Dotesio publicó en 1912.

<sup>13</sup> “Una gran figura que desaparece. Pilar F. de la Mora”, *El Sol*, 29-VIII-1929, p. 3.

<sup>14</sup> Expediente personal de la profesora Pilar Fernández de la Mora. Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>15</sup> “Pilar Fernández de la Mora”, *Boletín Musical*, 19, Córdoba, septiembre-octubre de 1929, pp. 1-3.

<sup>16</sup> *Mundo Gráfico*, 9-VII-1918, p. 16.

<sup>17</sup> *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, compiled and edited by Miguel Ficher, Marta Furman Schleifer, John M. Furman, London, The Scarecrow Press, 1996, p. 64.

<sup>18</sup> “Un concierto en el Círculo victoriano”, *Heraldo alavés*, 12-VIII-1922, p. 2.

<sup>19</sup> “De música”, *La Correspondencia de España*, 13-IV-1920, p. 4.

<sup>20</sup> El contacto de Cubiles con ella en Madrid fue decisivo y así lo reconoció: “Fue para mí todo. Fue la que desvió hacia arriba mi porvenir artístico... me acogió con los brazos abiertos”. García del Busto, José Luis, *José Cubiles: una vida para el piano*, Madrid, Sociedad Didáctico Musical, 2005, p. 14.

<sup>21</sup> Libro 89 de Bautismos, fol. 354 del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. Expediente personal de la profesora Pilar Fernández de la Mora. Archivo Histórico-Administrativo del RCSMM.

<sup>22</sup> Según reproduce Enrique Fernández Arbós en sus *Memorias (1863-1903)*, Madrid, Ediciones Cid, p. 121, el padre de Pilar fue guardajoyas de la reina.

<sup>23</sup> “Pilar Mora, eminente pianista, profesora del Conservatorio de Madrid”, *El Álbum ibero-americano*, 7-V-1907, p. 10.

<sup>24</sup> *El Comercio*, 2-IX-1876, pp. 3-4.

la visita de la Condesa de Teba, congregó el 28 de abril de 1877 a afamados cantantes italianos en la Lonja<sup>25</sup>. Un año después, se trasladó a Madrid donde alterna conciertos en Palacio, el *salón pequeño* del Conservatorio y la *Comedia*<sup>26</sup> acompañando a la *Sociedad de Cuartetos*, fundada en enero de 1863 por Jesús de Monasterio<sup>27</sup> con la colaboración de Juan María Guelbenzu. Bajo sus consejos, llegó a ser, para Federico Sopena, la pianista predilecta de la monarquía borbónica alfonsina<sup>28</sup> y motivo de reclamo en los salones de aristócratas interpretando obras de Chopin y sonatas de Scarlatti, Mozart o Beethoven<sup>29</sup>.

A comienzos de 1881, Anton Rubinstein viaja a Barcelona y Madrid. Dotado de una mano enorme y de una reseñada energía física que le permitió afrontar programas de algo más de tres horas de duración, la técnica del pianista ruso presentaba una sonoridad llena e intensa, capaz de despertar siempre un extraordinario impacto emocional<sup>30</sup>. Ofreció recitales en ambas ciudades y, probablemente por mediación del Conde de Morphy –protector de músicos españoles que trabajaba como secretario personal de Alfonso XII– escuchó a Pilar en alguna recepción particular<sup>31</sup>. Asombrado por su aptitud, la estimuló a continuar formándose en París<sup>32</sup>, partiendo en junio, pensionada por el rey<sup>33</sup> y los Marqueses de Bendaña<sup>34</sup>.

Tras dos años de formación con la profesora Louis-Agláé Masson (París, 1827-1887), ocho horas diarias de estudio y un piano mudo en los desplazamientos<sup>35</sup>, logra el 22 de julio de 1884<sup>36</sup>, tras conseguir el Segundo Premio un año antes<sup>37</sup>, ser la primera pianista española en alcanzar el Primer Premio del Conservatorio por unanimidad del jurado, compuesto por Ambroise Thomas, Mathias

<sup>25</sup> *La Época*, Madrid, 9-V-1877, p. 4.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 23-VI-1878, pp. 3-4.

<sup>27</sup> García, Mónica, “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, p. 156.

<sup>28</sup> Sopena, Federico, *Historia crítica del Real Conservatorio de Música de Madrid*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 140.

<sup>29</sup> *El Imparcial*, 23-V-1878, p. 3. Obras que interpreta en el Conservatorio de Madrid junto a alumnos de este centro, el 23 de mayo de 1878.

<sup>30</sup> Chiantore, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2015, pp. 423-424.

<sup>31</sup> Según comentó Bretón en su *Necrológica*, Rubinstein fue uno de los músicos extranjeros que frecuentaron la morada del conde. Véase al respecto, Sobrino, Ramón, “El Conde de Morphy (1836-1899)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, 1999, p. 67.

<sup>32</sup> “Música”, *La dama y la vida ilustrada*, marzo de 1909, p. 14.

<sup>33</sup> Fernández Arbós, Enrique, p. 109.

<sup>34</sup> *Crónica de la Música*, 15-VI-1881, p. 6.

<sup>35</sup> “Vida madrileña”, *La Época*, 24-X-1883, p. 3; *La Moda Elegante*, 6-XI-1883, p. 6.

<sup>36</sup> Concurrieron treinta aspirantes e interpretó el *Concierto n.º 2*, op. 22, de Saint Saëns y el Primer Tiempo de la *Sonata n.º 3*, op. 58, de Chopin.

<sup>37</sup> Interpretó el concierto citado de Saint Saëns. *Le Ménestrel* (París), 5-VIII-1883, p. 282.

Marmontel, Alphonse Duvernoy, Paul de la Nux Fissot, Pugno et Thomé Mangin, con la recompensa de un *Erard* gran cola de concierto y un legado en metálico –*Prix Popelin*– de cuatrocientos francos<sup>38</sup>.

En aquellos años, acceder a la clase de Masson o a la de Félix Le Couppey era una aspiración compleja y preciada porque sus alumnos solían ser galardonados. Casada con el violinista belga Joseph Lambert Massart (1811-1892), había sido alumna de Marie-Anna Coche (1811-1866) y Jean-Louis Adam (1758-1848) e impartía clases en el Conservatorio de París desde 1874<sup>39</sup>. El matrimonio Massart acostumbraba celebrar veladas privadas de cámara en su vivienda donde tomaron parte algunos de aquellos alumnos<sup>40</sup> y notoriedades contemporáneas como Stephen Heller, Ernest Reyer, el violista Edouard Lao, el violonchelista León Jacquard y Hector Berlioz, quien admiraba la interpretación de Masson<sup>41</sup> en los cuartetos de cuerda de Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann y Mendelssohn.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, 10-VIII-1884, pp. 292 y 294.

<sup>39</sup> Sucedió a Louis Farrenc en el Conservatorio parisino y fue profesora de piano desde el 29 de abril de 1874 hasta el 2 de noviembre de 1884. Información ofrecida por Marie Hélène Saghai-Coudroy, Paris, Conservatoire de Musique.

<sup>40</sup> Mell, Albert, “Massart, (Joseph) Lambert (1811-1892)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadir, vol. 11, New York, Grove, p. 799.

<sup>41</sup> Kolb, Katherine, *Berlioz on Music: Selected Criticism 1824-1837*, Oxford University Press, 2015, p. 162; Himelfarb, C., “Massart, Louis-Aglacé, Masson, Mme”, en Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, [S.l.], Fayard, 2003, pp. 755-756.



*Doc. 2. Retrato de Pilar Fernández de la Mora, de Pau María Bertrán Tintoré (París, 1891).  
Cortesía del RCSMM. Colección Museográfica.*

La capital francesa vivía la transición entre el salón romántico y las vanguardias finiseculares reuniendo a artistas de diferentes geografías en busca de la consagración definitiva de sus habilidades. Los pianistas españoles adquirieron relevancia y su presencia repercutió en el desarrollo de la música francesa. Procedente de Berlín, Enrique Fernández Arbós compartió conversaciones con Pilar, sus padres y un antiguo compañero del Conservatorio de Madrid, Alejandro Rey Colaço. “Contaría entonces unos quince años –expresó en sus Memorias– y tocaba el piano con muchísimo talento”<sup>42</sup>. Tomás Bretón residió en París desde septiembre de 1883 y frecuentaba los conciertos

---

<sup>42</sup> Fernández Arbós, Enrique, p. 109.



que el violinista Agustín Roger, el viola Luis Alonso, el clarinetista Manuel Gómez y otros músicos españoles brindaban<sup>43</sup>. Sobre la interpretación de Fernández de la Mora al piano, recogió el 18 de diciembre de aquel año en su diario personal: “Tiene una energía, un entusiasmo, ¡será, en fin, mañana una personalidad poderosa...!. Así se lo dije con el mayor cariño y fe”<sup>44</sup>. Fue el comienzo de una amistad que reanudó su punto de encuentro en el *Teatro del Príncipe Alfonso* de Madrid, el 8 de marzo de 1885, cuando bajo la dirección del compositor salmantino y junto a la *Sociedad de Conciertos*, interpretó con “precisión técnica, dominio, personalidad y estilo propio”<sup>45</sup> el Concierto op. 22 de Saint-Saëns<sup>46</sup>. El 13 de marzo de 1887 repitió éxito de crítica y de público con el Concierto op. 25 de Mendelssohn<sup>47</sup>.

Había asimilado los principios técnicos y estéticos de la Escuela Francesa y la *Société Nationale de Musique*, entre ellos, el interés por la música de cámara para cuerda y la difusión del repertorio moderno. Como Sarasate, Trago, Chapí, Bretón, Gerónimo Giménez, Arbós y un largo etcétera de músicos españoles que residieron en París, Fernández de la Mora fue una de las promotoras del hispanismo musical en Francia<sup>48</sup>. Desempeñó una doble labor transmisora dando a conocer las creaciones de autores españoles en Londres, Bruselas<sup>49</sup>, París, Viena, o Berlín<sup>50</sup> así como las composiciones de Bach, Beethoven, Chopin, Grieg, Saint-Saëns, Scarlatti, Schubert y Schumann en diferentes municipios de España. En julio de 1885 acompañó a Pablo Sarasate en el Palacio de Buckingham<sup>51</sup>. Había sido recomendada por Guillermo Morphy y, como era habitual, el violinista, que visitó con relativa frecuencia las diversas residencias británicas de la reina Victoria, “se volcó con su paisana, quien consideraría siempre a Sarasate como un maestro”<sup>52</sup>.

Compartió recitales a dos pianos junto a Teresa Carreño —que le auguró un porvenir brillante<sup>53</sup>— en Berlín y Leipzig<sup>54</sup>. Cuando actuó el 17 de febrero de 1888 en Bruselas<sup>55</sup> con Enrique Fernández Arbós

<sup>43</sup> Sánchez, Víctor, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 119.

<sup>44</sup> Bretón, Tomás, *Diario (1881-1888)*, Madrid, Acento, 1995, p. 340.

<sup>45</sup> “Notas de música”, *La Época*, 10-III-1885, p. 2.

<sup>46</sup> *La Correspondencia de España*, 9-III-1885, p. 3; *Revista de España*, marzo de 1885, p. 644.

<sup>47</sup> *La Unión*, 14-III-1885, p. 3.

<sup>48</sup> Iberní, Luis G., *Pablo Sarasate*, Madrid, ICCMU, 2004, p. 53.

<sup>49</sup> “La orquesta sinfónica y el maestro Fernández Arbós”, *Diario de Córdoba*, 12-IV-1913, p. 1; “La Sinfónica”, *El Progreso*, 17-IV-1913, p. 1.

<sup>50</sup> *La Época*, 17-III-1885, p. 3.

<sup>51</sup> Salazar, Adolfo, “Una gran figura que desaparece. Pilar F. de la Mora”, *El Sol*, 29-VIII-1929, p. 3.

<sup>52</sup> Nagore Ferrer, María: *Sarasate. El violín de Europa*, Madrid, ICCMU, 2013, p. 353.

<sup>53</sup> *El Liberal*, 13 de junio de 1903, p. 3.

<sup>54</sup> “Pilar Mora”, *La Correspondencia de España*, 1 de enero de 1900, p. 3.

<sup>55</sup> Programa. Première partie: 1. *Fantasiestück* pour violon et piano. Schumann. 2. Sonate en la majeur pour piano. Scarlatti. 3. Adagio et fugue en sol mineur pour violon seul. J. S. Bach. Deuxième partie (Musique espagnole). 1. *Habanera Zapateado*. Sarasate. 2. *Malagueña* de O. de la Cinna y *Habanera* de Guelbenzu. 3. *Pièces caractéristiques dans le genre espagnol*: Bolero. Habanera. Seguidillas gitanas. Fernández Arbós. Trío interpretado junto al violonchelista Edouard Jacobs.

y el violonchelista Edouard Jacobs<sup>56</sup> interpretando en la segunda parte música española en un concierto organizado por la Sociedad belga *Les Ving*<sup>57</sup>, el crítico del *Journal de Bruxelles* elogió sus cualidades: “Non seulement elle possède l’agilité indispensable à une virtuose, mais son mécanisme a de l’accent, et malgré son extrême jeunesse, ont sent percer un tempérament, une personnalité artistique”<sup>58</sup>. Sobre el concierto ofrecido en la *Salle Pleyel*, el 22 de febrero de 1893, junto al violinista Fred Hassebruck, el violonchelista Daniel Van Goens y el pianista cubano Alberto Falcón (1863-1961), apuntó la prensa: “Demuestra una ejecución perfecta y vigorosa, y una expresión poco común entre los *virtuosi* del piano”<sup>59</sup>.

Emprendió su labor docente en el Real Conservatorio de Madrid, el 14 de marzo de 1896, compaginándola desde 1898 con la enseñanza privada<sup>60</sup>. La Gaceta del 29 de octubre de 1894 había anunciado la plaza vacante de profesor numerario por defunción de Dámaso Zabalza con la dotación de 3.000 pesetas anuales. Para ello, el opositor no debía hallarse incapacitado en el ejercicio de cargos públicos, haber cumplido veintiún años de edad y desarrollar las pruebas que contemplaba el Reglamento de 2 de abril de 1875<sup>61</sup>. Junto a Pilar Fernández de la Mora, se presentaron Jenaro Vallejos Urricelqui, Mariano Barber Sánchez, Javier Jiménez Delgado, Emilio Sabater Domenech, Antonio Picó Pujol, Antonio Puig Ruiz, Ricardo Alzola Balanda y Enrique Granados. Interpretó el siguiente programa:

- 1.º *Concierto*, op. 54, de Schumann.
- 2.º *Fileuse*, de Stojowski.
- 3.º *Fuga*, de Bach.

<sup>56</sup> Stockhem, Michel, *Engène Ysaÿe et la musique de chambre*, Conseil de la Musique de la Communauté çaise de Belgique, 1990, p. 77.

<sup>57</sup> *Les XX*: Grupo artístico compuesto por veinte pintores, dibujantes y escultores belgas.

<sup>58</sup> “No solo posee la agilidad necesaria de un virtuoso sino que su ejecución tiene bravura, y a pesar de su extrema juventud ha sabido labrar un temperamento, una personalidad artística”. *Journal de Bruxelles*, 16 de enero de 1888, p. 3 ; y “Matinée musicale a l’exposition des XX”, *Journal de Bruxelles*, 19 de febrero de 1888, p. 2.

<sup>59</sup> “Extranjeros. Servicio telegráfico”, *La Correspondencia de España*, 24 de febrero de 1893, p. 3.

<sup>60</sup> AGA, caja 31-14779, expediente 37.

<sup>61</sup> 1.º Ejecutar una obra estudiada previamente a elección del opositor. 2.º Tocar otra manuscrita, a primera vista. 3.º Presentar doce obras de concierto de distintas épocas y géneros, entre las cuales, deberán incluirse una gran Fuga, Tocatta o Fantasía de Bach y otra Fuga de Mendelssohn. 4.º Poner los signos de expresión, articulaciones, pedales y digitación a una pieza escrita *ad hoc*, y contestar a las observaciones que acerca de esto pudiera hacer el tribunal. 5.º Escribir una memoria que basará [sic] sobre las siguientes materias: I. Ligera descripción del piano y la historia de su construcción hasta el día. II. Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos y de las obras didácticas más importantes para el instrumento objeto de la oposición. III. El programa detallado de la enseñanza dividido por años escolares en la forma más conveniente, a juicio del opositor. 6.º Dar una lección práctica en presencia del tribunal a dos alumnos de la escuela. El primero sin conocimientos del instrumento, y el segundo con ellos. 7.º Los opositores que no tuvieran aprobados en esta escuela, por lo menos, el 1.º y 2.º año de Armonía, deberán hacer en clausura un trabajo propio de esta enseñanza.

- 4.º *Kermesse de Faust*, Saint Saëns.
- 5.º *Andante de la Sonata* n.º 16, de Beethoven.
- 6.º *Fragmentos de la Sonata*, op. 58, de Chopin.
- 7.º *Sonata*, op. 7, de Grieg.
- 8.º *Jeux d'eaux de la Villa d'Este*, de Liszt.
- 9.º *Preludio*, de Chopin y *Coucou*, de Couperin.
- 10.º *Andante y final de la Sonata* n.º 23, de Beethoven.
- 11.º *Fuga*, de Mendelssohn.
- 12.º *Tarantela*, de Chopin<sup>62</sup>.

El 18 de febrero de 1896 fue elegida con el beneplácito del tribunal, integrado por Emilio Serrano, Manuel Mendizábal, José Tragó, Ildefonso Jimeno de Lerma, José María Esperanza y Sola, Carlos Beck y Joaquín Larregla<sup>63</sup>. A propuesta del claustro y por antigüedad, el 15 de octubre de 1928 asumió la cátedra que José Tragó (1857-1934) dejó vacante al jubilarse<sup>64</sup>.

En su casa —junto al Teatro Real, en el número 8 de la *Plaza de Oriente*— solía hacerse música interpretándose cuartetos y dúos de violín y piano por Sarasate, Monasterio, Albéniz, Fernández Bordás, Guervós, Arbós, Agustín Rubio o Ruiz de Tejada, a cuyas sesiones, además de Adolfo Salazar y Antonio Quevedo, concurrían los críticos más reputados de Madrid<sup>65</sup> y celebridades europeas, como Arthur Rubinstein, cuando arribaban a la ciudad.

Socia de honor, de mérito y protectora de varias corporaciones y sociedades artísticas nacionales y extranjeras<sup>66</sup>, fundó y dirigió la Sección de Música de la Junta Protectora del Fomento de las Artes<sup>67</sup>. Reorganizó en 1897 junto a Víctor Mirecki, Antonio Fernández Bordás, Manuel Sancho y Tomás Lestán la *Sociedad de Conciertos*<sup>68</sup>. En 1896 fue condecorada por el gobierno francés como *Officier d'Academie* por su participación en conciertos académicos y nuevamente, en 1899, como *Officier d'Instruction Publique*<sup>69</sup>, a petición de Francis Planté, Sarasate, Bernard y Louise Dièmer en reconocimiento a los recitales cedidos

<sup>62</sup> AGA, caja 32/13843, expediente 6051-33.

<sup>63</sup> AGA, caja 32/13778, expediente 6023-32.

<sup>64</sup> Expediente personal de la profesora Pilar Fernández de la Mora. Archivo Histórico-Administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Gaceta de Madrid*, 12-XI-1928, p. 970.

<sup>65</sup> Nagore Ferrer, María, Sánchez de Andrés, Leticia, y Torres, Elena, *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 393.

<sup>66</sup> Entusiasta de Wagner, fue una de las protectoras del teatro de Bayreuth. *La Dinastía*, 6-III-1888, p. 3.

<sup>67</sup> *La Época*, 25-V-1903, p. 3.

<sup>68</sup> *El Liberal*, 15-V-1897, p. 3.

<sup>69</sup> *La Correspondencia de España*, 19-IV-1899, p. 2. Este título se concedía en contadas ocasiones a mujeres.

a beneficio de las víctimas del incendio de *l'Opéra-Comique* de París<sup>70</sup>. En 1916 impulsó la creación de un premio anual que llevó su nombre en la Real Academia Santa Cecilia de Cádiz<sup>71</sup>. Promocionó a los alumnos sobresalientes costeando dos recitales anuales y prestó apoyo moral y material a cuantos lo precisaban. “Sus méritos de artista, los eminentes servicios que en la enseñanza tiene prestados y su esfuerzo a favor de la cultura patria”<sup>72</sup> fueron componentes esenciales para que, en abril de 1917, a propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ingresase en la *Orden de Alfonso XII* y recibiese con posterioridad su insignia por una comisión de profesores del Conservatorio, bajo la presidencia de Jacinto Benavente.



Doc. 3. “D.<sup>a</sup> Pilar Fernández de la Mora, ilustre profesora del Conservatorio de Madrid, en el momento de recibir las insignias de la Gran Cruz de Alfonso XII, que le ha sido concedida por S. M. el Rey. Fot. Salazar”<sup>73</sup>. (Hemeroteca Digital BNE).

<sup>70</sup> “Pilar Mora, eminente pianista, profesora del Conservatorio de Madrid”, *El Álbum iberoamericano*, 7-V-1907, p. 10.

<sup>71</sup> “El premio Pilar F. de la Mora”, *Revista musical hispano-americana*, enero de 1916, 1, p. 19.

<sup>72</sup> Fontanilla, Pedro, “Expediente sobre ingreso en la Orden civil de Alfonso XII de D.<sup>a</sup> Pilar Fernández de la Mora”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Sección de Música, Madrid, 1917, p. 76.

<sup>73</sup> *Mundo gráfico*, Madrid, 7-VIII-1918, p. 10.

Es autora del trabajo pedagógico sobre la técnica pianística, *Una hora de mecanismo*, la transcripción en notas dobles del *Estudio*, op. 25 n.º 2, de Chopin, ensalzado por Moriz Rosenthal y Louis Dièmer, así como la revisión del estudio *Die Eisenbahn*, op. 27, de Charles-Valentin Alkan. En 1890, musicó tres poemas del libro *Caritat* de Jacinto Verdaguer, que fueron premiados<sup>74</sup>.

### III. UNA HORA DE MECANISMO: EJERCICIO TÉCNICO DIARIO DE PIANO

Alejada de las extensas pretensiones teóricas, reunidas en colecciones, compendios, métodos y tratados del pianismo decimonónico tanto centroeuropeos como españoles, Pilar Fernández de la Mora se limita a presentar con este breve opúsculo una herramienta funcional que nace de las experiencias adquiridas en el desarrollo de su actividad docente para adecuar algunos de los problemas técnicos que invaden las numerosas composiciones de la literatura pianística romántica y posromántica. No obstante, se revela interesante la concisa sistematización del trabajo para comprender su concepción de la interpretación y la enseñanza.

Con este fin, propone a partir del tercer curso el trabajo diario de *Una hora de mecanismo*: sucesión de fórmulas breves y variadas condensadas en sesenta y seis compases y seis páginas que se deben practicar lentamente (*adagio sostenuto*), repitiendo entre seis y diez veces cada sección durante ese intervalo de tiempo, al objeto de ensanchar separadamente cada mano, robustecer la musculatura, asimilar el *legato*, obtener igualdad a través de la acentuación y trabajar la independencia de los dedos adoptando medios de resolución a la escasa movilidad del 4.º dedo.

A raíz de su estudio y atendiendo a los aspectos tratados, hemos dividido los ejercicios en cuatro apartados:

#### (I) Posición de la mano. Notas tenidas en posición fija e independencia de dedos

(Ejercicios n.ºs 1, 2, 3, 4, 9 y 10; cc. 1-32 y 37-40)

Le preceden unas observaciones explicativas:

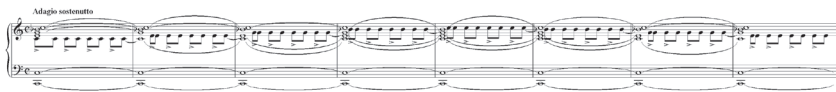
1. Los acordes acompañantes (blancas y redondas) han de quedar absolutamente tenidos y únicamente deberá articular el dedo que actúa.
2. La articulación debe hacerse levantando el dedo lo más independientemente posible. El ataque debe hacerse de cerca para obtener un sonido grande.
3. Los dedos, lo mismo para los acordes tenidos que para las notas que articulen, deben estar arqueados o redondeados, nunca estirados hasta el frente de plano, tocando con el vértice del dedo (casi la uña).

---

<sup>74</sup> Matas, Ricart, *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona, Iberia, 1956, p. 343.

En cuanto a la posición de la mano, encontramos pocas innovaciones respecto al pasado: dedos encorvados, falanges verticales, flexión centrada sobre el metacarpo y reducida porción de la yema en contacto con la tecla, debido a la cercanía de la uña y a la posición de huesos y articulaciones, adoptando una postura compacta de la mano que facilita un movimiento digital preciso y reducido. La intensidad del sonido que se extrae del piano es proporcional al impulso de los dedos que pulsán las teclas. Para generar mayor sonoridad, los dedos no necesitan levantarse más de lo estrictamente necesario evitando el menor movimiento posible.

Sin embargo, presenta una disposición de los dedos en una posición abierta de la mano poco usual, con un fuerte estiramiento del meñique.



*Ejemplo 1. Ejercicio n.º 1; m. 1-8.*



*Ej. 2. Ejercicio n.º 2; m. 9-16.*

Al acorde perfecto de Do mayor añade una séptima menor, escogiendo una tecla negra, el Si bemol, como soporte del 4.º dedo de la mano derecha para conseguir una mayor eficiencia muscular sin que por ello el movimiento del dedo desaparezca a causa del efecto dinámico de la acentuación, que indica cada dos corcheas (ejs. 1 y 2) o cuatro semicorcheas (ej. 3).



*Ej. 3. Ejercicio n.º 3; m. 17-21.*

El aspecto más sorprendente de esa disposición es indudablemente la distribución de los huecos que separan el 4.º y el 5.º dedos y, en menor medida, el 2.º y el 3.º, una característica que ayuda a entender muchas de las extensiones y arpeggios de creciente amplitud con sus digitaciones que la música de Chopin, Saint Saëns, Liszt o Moscheles nos imponen.

Estos ejercicios son una respuesta a la preocupación de la escasa movilidad del 4.º dedo, ya que la acción coordinada del 3.º, 4.º y 5.º, que poseen un único músculo flexor conectado con tres tendones independientes, aumentaba la efectividad del ataque de cada dedo al tiempo que aumentaba la relajación del conjunto, permitiendo explotar con naturalidad el peso de la mano y la coordinación de los músculos que conectan su palma con los dedos. En el número 2 observamos su predilección por los movimientos paralelos en detrimento de la posibilidad de explotar la simetría de las manos.

La acentuación demuestra que se puede conseguir diferentes sonoridades de una misma tecla. En pasajes lentos, las diferencias entre notas largas y breves son más acusadas y previenen la presión uniforme sobre el teclado. Las notas acentuadas se transforman en los momentos en que organizan la acción del dedo, variable en función del papel que cada nota desempeña en la estructura métrica. El apoyo en las notas acentuadas permite a la mano encontrar en el teclado su equilibrio. Por un lado, las notas tenidas del acorde ayudan a aligerar la mano que puede apoyarse, y por otro, limita el movimiento longitudinal del dedo. La mayor densidad del acorde obliga a contar con la interacción entre el descenso de la mano y la natural tendencia de la tecla a retornar a su posición original.

Para su realización, son necesarias dos actitudes diferentes: un ataque vertical percutido del antebrazo inicial, que tiene confiado un papel activo en la producción del sonido, y un ataque por presión ejercida por el dedo sobre la tecla. Su finalidad es facilitar la relajación de la mano para realizar adecuadamente la acentuación, en la línea de Clementi y Beethoven. Si el brazo no se limita a llevar los dedos al sitio y participa activamente en el ataque de la primera nota, favorece la relajación de la mano al tiempo que las notas reciben la oportuna acentuación.

Aunque no lo especifica, utiliza una técnica en la que la intervención del antebrazo inicial tiene confiado un papel activo en la producción del sonido. Con la inmovilidad de la mano y el brazo así como la intervención del antebrazo inicial, la sujeción de las notas deja de ser un problema digital y la mano renuncia a toda rigidez descansando sobre el fondo de la tecla, lo que compensa la falta de movilidad del 4.º y 5.º dedos.



*Ej. 4. Ejercicios n.ºs 9 y 10; op. 37-40.*

Los ejercicios 9 y 10 (ej. 4) constituyen otro testimonio que ilustra el interés de Fernández de la Mora por el ensanchamiento de la mano, el protagonismo de la muñeca, las notas repetidas,

la distribución de los acentos en su estudio y el desarrollo de la independencia del 4.º y 5.º dedos. Los ejercicios se desarrollan en escritura muy abierta apoyados por octavas en ambas manos con el propósito de trabajar el extensor del meñique. El tamaño de la mano determina la elección de la técnica que se plantea. Por esta causa, excluye de su realización a los alumnos que posean una anatomía excesivamente pequeña de la mano: una técnica de peso estaría abocada al fracaso. Un ataque digital provocado por la rígida contracción muscular con muñeca baja sin colaboraciones de peso o empujes dinámicos exigiría una utilización generosa de aductores y abductores de pulgar y meñique, sobrecargando la tensión de antebrazo y mano con manifestación de agotamiento y desigualdades en el desarrollo natural del movimiento.

La constancia del esfuerzo fomenta una tonicidad prolongada que restringe la oportunidad de flexibilizar la muñeca debiendo evitar, en lo posible, el estado de fatiga incluyendo períodos de relajación que, aunque mínimos –en las acentuaciones de las octavas– contribuyan a mantener la mano en condiciones óptimas. La utilización del peso conjunto de la mano y el brazo sería adecuada para suplantar el esfuerzo muscular planteado. La muñeca describiría una órbita en su movimiento de apoyo sobre cada dedo, y éste, a su vez, transmitirá a la tecla esa suspensión a través de una posición extendida y casi perpendicular al teclado. La elevación de la muñeca participa de sus beneficios permitiendo relajación al pulgar y el meñique.

## (II) Notas dobles. Distensión y contracción del dedo

(Ejercicios n.ºs 5-8, 11-12; cc. 33-36 y 41-53)

Herederas de la digitación clavecinística y la visión polifónica del teclado, conceden gran importancia al estudio de las notas dobles ligadas, a menudo cargadas de alteraciones, para favorecer el apoyo en las teclas negras (ejs. 5, 6 y 7) diferenciando la acentuación.



Ej. 5. Ejercicios n.ºs 5-8; cc. 33-36.



Ej. 6. Ejercicio n.º 11; cc. 41-45.



Las digitaciones confirman su atención por el *legato*, en particular en la línea externa en busca de la cantabilidad de la melodía, utilizando el teclado como una superficie que permite a los dedos ir trasladando la mano de nota a nota. En el ej. 6, las notas dobles constituyen la base de la correcta digitación, la forma idónea para familiarizarse con los diversos tipos de ataque y los movimientos simultáneos de todos los dedos.



Ej. 7. Ejercicio n.º 12; *cc.* 45-53.

Únicamente para la alternancia de cuartas y quintas del ejercicio número 12, propone “la articulación exagerada, sin estirar los dedos, sin el menor agarrotamiento de la mano y muñeca, cuidando que los brazos no se cansen”<sup>75</sup>.

### (III) Sextas

(Ejercicios n.ºs 13 y 14; *cc.* 54-56)

La realización de las sextas, se harán con una estricta recomendación: “ligadísimas, sin el menor movimiento de la mano, articulando con exageración únicamente el cuarto y quinto dedo”<sup>76</sup>.



Ej. 8. Ejercicio n.º 13; *cc.* 54-55.

Las digitaciones propuestas se relacionan con la acentuación y el *legato*. La alternancia del 5.º y 4.º dedos en la mano derecha favorece la sujeción de la nota más allá de su valor, permitiendo ligar las notas lo máximo posible, deslizarse o arrastrarse de una tecla a otra. La conexión ininterrumpida y prolongación de estas notas limita la movilidad del dedo e impide desarrollar el acusado levantamiento de la segunda articulación que caracterizará la pedagogía de la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>75</sup> Fernández de la Mora, Pilar, *op. cit.*, Ejercicio número 12. Sexta observación, p. 1.

<sup>76</sup> Fernández de la Mora, Pilar, *op. cit.*, Cuarta observación, p. 1.

**(IV) Octavas**

(Ejercicios n.ºs 15-19; cc. 57-66)



Ej. 9. Ejercicios n.ºs 15-19; cc. 57-66.

No hay sugerencias de trabajo independiente de las octavas partidas ni de la participación del antebrazo. Diferencia octavas en la mano derecha (ejercicios 15 y 16) con apoyo de octavas; octavas en la mano izquierda y derecha (ejercicios 17 y 18) con apoyo de acordes; y octavas paralelas (ejercicio 20) en sentido ascendente y descendente con acentuaciones cada cuatro semicorcheas.

Se trata de octavas de muñeca, realizadas en *staccato* y *amartellato* con la articulación de la mano, practicadas por Horowitz, Rubinstein y otros grandes pianistas. Moscheles y Chopin habían demostrando que era una de las muchas posibilidades que se le presentaban al brazo en el momento de enfrentarse al problema. Apreciamos el influjo de Kalkbrenner y la idea mecánica de que la técnica encuentra su máxima expresión en los movimientos verticales de la mano. Insiste en la necesidad de mantener la muñeca flexible y mover longitudinalmente el antebrazo para realizar las octavas. Estos tipos de ataque aportan elasticidad a la muñeca, aislándola de las demás articulaciones.

Para concluir –indica la profesora– “aconsejo a todo alumno que después de este ejercicio haga de diez a quince minutos de escalas y otros tantos de arpeggios”<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Fernández de la Mora, Pilar, *op. cit.*, Observaciones importantes, p. 1.

LA ESFERA

ARTISTAS ESPAÑOLAS  
PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA

Circunstancias especiales del azar me proporcionaron hace poco una bellísima fotografía, que me ha servido de pretexto para dedicar unas líneas en La Esfera a una artista tan interesante como Pilar Fernández de la Mora, refractaria a retratarse.

Parece una cosa demostrada en la historia de la Música que la mujer no posee aptitudes para la composición, pues son contadas las que se dedican a este ramo del Arte, y de escaso valor sus producciones; pero, en cambio, los instrumentistas son numerosas y de mérito positivo. Los nombres de las Massart, Pleyel, Farnane, Beria-Nax, Montgerath, Chamminé, Clara Wieck (esposa de Schumann), Holmes, Roger Mielos, Espófi, Teresa Carreño, Blanca Selva y otras pianistas eminentes, lo confirman.

Pilar Fernández de la Mora, dedicada por completo, desde hace más de veinte años, a la enseñanza, que ejerce como un apostolado, y en la que pone su vehementemente temperamento, sus excelentes cualidades pedagógicas y su claro talento, es una de estas artistas excepcionales.

La popularidad y la fama de Pilar Fernández de la Mora, como profesora, es general; no así su vida de concertista, verdaderamente brillante, casi desconocida de la generación actual. Porque la ilustre pianista ha tocado en Londres con Sarasate, invitada ambas artistas por la Corte, donde interpretaron obras españolas, produciendo una gran impresión en la familia Real inglesa, que la comió de elogios y de obsequios valiosos en Bruselas, con Arco y Jacobs, dió a conocer, en la Filarmónica, música española, en Berlín tomó parte en varios conciertos con Teresa Carreño, de cuya fecha data su amistad con la ilustre pianista, amiga y consejera de la artista española. Pilar es una admirable intérprete de Grieg y de Bach, Beethoven, Chopin y Schumann, que son sus autores predilectos. De los españoles, admira a Albéniz y a Falla. Ha sido una pianista de linaje y selección, nada exenta de vigor, cuyo arte de decir, de fruscar, unido a un gusto depurado, ha constituido la nota de sus atrevidas interpretaciones, que son las cualidades salientes de su escuela y de su arte de tocar el piano, reflejadas en sus discípulos más notables.

Pero consignemos algunos datos biográficos, que son curiosos e interesantes.

Nació en Sevilla, recibiendo las primeras lecciones de su señora madre (que desempeñaba por aquella época un cargo honorífico en el Palacio Real de la bella ciudad andaluza, siempra apreciadísima por la Real familia). Poco tiempo después, se encargó de la que muy pronto había de ser precoz artista el célebre pianista austriaco Oscar de la Cima (un discípulo de Czerny, que vivió mucho tiempo en España), profesor de cámara de la Reina Isabel.

A los siete años dió algunos conciertos con orquesta en Cádiz, en los que interpretó, entre otras obras, el *Concierto en re menor*, de Mozart. En Sevilla, bajo la protección de la Reina Isabel (que fue su madrina) en un concierto celebrado en la Lonja, en el que tomaron parte los famosos cantantes Nandin, Puidé y la Pozzoni, interpretó la Mora varias obras de Beethoven. Encantada la Reina Isabel con los progresos de su patrocinada, la mandó venir a Madrid, donde dió conciertos en Palacio, en el Conservatorio y en el teatro de la Comedia. La Prensa de aquella época encomia expresivamente las facultades de la pequeña artista y su arte.

Presentada a la Sociedad de Cuartetos, que

dirigía Monasterio, acompaña algunas obras de cámara. Desde entonces fué su maestro en la corte, donde entró con tan buena fortuna, el gran artista Guebenza (discípulo de Fuldner), profesor de la Casa Real y del Conservatorio, y uno de nuestros mejores pianistas.

Su estancia en Madrid la dió una notoriedad grande; pues además de tocar muy bien el piano, tenía el don de contar cuentos andaluces con mucha gracia, siendo el encanto de los salones aristocráticos.

Circunstancias de familia la obligaron a regresar a Sevilla, coincidiendo su viaje con la estancia en esta ciudad de Antonio Rubinstein el grande. Tanto se interesó el Rey por que el

profesor del Conservatorio de París, y de Planté, que fué el que la preparó durante seis meses en su casa de Mont Marsan, para las oposiciones a la cátedra de Piano que actualmente regenta en el Conservatorio.

Por cierto, que cuando estaba la Mora preparando con Planté, escribió el eminente pianista francés a Monasterio, director en aquella época del Conservatorio, una expresiva carta, en la que le decía que sería un honor para el Conservatorio el que Pilar obtuviera la cátedra. Y así ha sido, en efecto; pues la Mora es de lo más selecto del profesorado, honrando artística y personalmente este Centro.

De vuelta a España, interpretó en la Sociedad de Conciertos de Madrid, en el Príncipe Alfonso, bajo la dirección del maestro Bretón, el *Concierto en sol menor*, de Saint-Saëns, haciendo varias *tournées* por algunas capitales de las provincias españolas.

Ha tocado también diferentes veces en Palacio. En una ocasión tomó parte con Bordas en una fiesta muy artística, organizada por los Reyes, para oír recitar (con música selecta) a los célebres actores franceses hermanos Lotiebre.

Pilar F. de la Mora es socia de honor y de mérito, y protectora de varias Corporaciones y Sociedades artísticas de España y del extranjero, y fundadora y directora de la sección de Música del Fomento de las Artes, para estímulo de los obreros artistas.

Recientemente ha fundado un premio, que lleva su nombre, en la Real Academia de Santa Cecilia, de Cádiz, instituido para conmemorar la aceptación por la Reina Cristina de la presidencia honoraria de la artística Corporación.

En 1890 fué condecorada por el Gobierno francés como *Officier d'Académie*, por haber tomado parte en conciertos benéficos, y en 1890 volvió a ser condecorada como *Officier d'Instruction publique* (equivalente a una encomienda), cuyo honor fué solicitado por Sarasate, Planté, Bernard y Diemer, que costearon las insignias.

La Academia de Bellas Artes pidió hace poco para la insigne profesora la cruz de Alfonso XII (que le fué concedida) en un informe honorífico.

Nunca con más justicia pudo recaer esa distinción honorífica, que empieza a prodigarse, como en este caso; pues personalidad de los prestigios de Pilar Fernández de la Mora, cuya vida artística de trabajo, dedicada al profesorado con un resultado de los más halagüeños, era merecedora de ese honor, porque el nombre de la Mora es de los que honran las condecoraciones que se la otorgan.

Las insignias, de un gusto exquisito, fueron costeadas por un grupo de artistas, profesores, discípulos y amigos particulares, entre las que figuran algunas damas aristocráticas. Un pergamino artísticamente dibujado, encerrado en espléndido marco de plata, con más de doscientas firmas, atestigua las generales simpatías que la señora Mora tiene entre todas las clases sociales, reveladoras de la inagotable bondad de la eminente artista.

Una Comisión de profesores del Conservatorio, presidida por el ilustre Jacinto Benavente, la entregó, en su domicilio particular, las insignias de la citada cruz, con cuando así una vida consagrada a la enseñanza del piano.

RODOLFO VILLAR.



PILAR FERNÁNDEZ DE LA MORA

famoso pianista-compositor polaco oyera a la joven pianista, y fué tal la impresión que las finalidades artísticas de esta niña produjeron en Rubinstein, que la obligó a ir con él a París.

Terminadas sus *tournées* por España, se encontró con la pequeña pianista en París, donde fué presentada por el genial pianista a madame Massart (esposa del profesor de viola del mismo Conservatorio), su verdadera profesora, y a Ambrosio Thomas, director entonces del Conservatorio de París.

Instalada en la capital de Francia, ingresó en el Conservatorio, previos unos ejercicios brillantísimos, obteniendo, después de los dos cursos de estudios reglamentarios, a los catorce años, el primer premio, consistente en un magnífico piano gran cola; primera artista española que tuvo tan alto honor. Condiscípulas suyas fueron las conocidas pianistas Clothilde Kieber y Cecilia Silvevilger. En esta época estudió la Armonía con el maestro Bretón, que de regreso de su pensión de Alemania vivió unos años en París.

Durante su estancia en París, además de dar algunos conciertos en diferentes Salas, tocaba en casa del distinguido amateur Sedano y en la del editor Schott, a cuyas sesiones concurrían, entre otras personas significadas en el Arte, el crítico Victor Wiltz. Pilar F. de la Mora organizó entonces varios conciertos, en los que dió a conocer, con gran éxito, música española.

También recibió lecciones de Diemer, célebre

Doc. 4. Información periodística en La Esfera sobre Pilar Fernández de la Mora<sup>78</sup>.  
(Hemeroteca Digital BNE).

<sup>78</sup> La Esfera, Madrid, 19-VI-1920, p. 25.

#### IV. CONCLUSIONES

La creación de una escuela pianística en el Conservatorio de Madrid con alumnos decisivos en la interpretación del siglo xx otorga a la profesora Pilar Fernández de la Mora un protagonismo en la historia de la pedagogía de este instrumento en España.

A través del ejercicio analizado, manifiesta un enfoque técnico heredero de las enseñanzas de Marmontel y la estética que caracterizó al Conservatorio de París en la segunda mitad del xix, de impronta fuertemente conservadora, más atento al interés activo de cada dedo, a la articulación clara y al desarrollo de una extraordinaria flexibilidad de la muñeca que a la concepción chopiniana de la tecla como un *punto de apoyo* y a la combinación del peso del brazo y la mano para enriquecer el movimiento digital con su participación, aunque presumamos que sintiese la necesidad de enriquecer el movimiento digital con su participación para compensar la falta de movilidad del 4.º y 5.º dedos.

Sintetiza las explicaciones teóricas y muestra una preferencia hacia la práctica de fórmulas heterogéneas concisas sin sugerencias de pedal. Concentra el entrenamiento diario en dos tipos de ataque: uno generado por el movimiento del dedo; y otro, producido mediante el movimiento vertical de la mano. Adopta la repetición metódica y las notas largas mantenidas en posición fija como base del aprendizaje y la correcta colocación de la muñeca, el brazo y los dedos de cada mano.

Sin embargo, a diferencia de las conocidas fórmulas propuestas por Pleyel sobre las cinco notas inmediatas a Do, en el *Méthode pour le piano-forte* (1797), la propuesta de Chopin al posicionar los dedos cortos en teclas largas-blancas y dedos largos sobre las teclas cortas-negras o el camino que Clementi y otros educadores posteriores abordaron con los arpeggios de séptima disminuida a fin de conseguir el ensanchamiento de la mano, la autora ofrece una novedosa disposición unida al acorde de séptima de dominante. Propone trabajarla eludiendo la velocidad, la dinámica o las combinaciones sobre los distintos grados de la escala y transportarlas a tonalidades diversas. El estudio de la digitación –sin mostrar posibles alternativas al mismo pasaje– y la distribución de una acentuación adecuada son conceptos ineludibles e inseparables. En la línea de Herz, Kalkbrenner y Saint Saëns, la economía de movimientos y la inmovilidad de la mano y el brazo son términos compatibles a la relajación muscular y no son sinónimos de rigidez. ■