

La labor pedagógica de Emilio Arrieta a la luz de su archivo personal

On Emilio Arrieta's pedagogical work based on his personal archive

Nieves Pascual León

Conservatorio Superior de Música de Valencia

nieves.pascual@csmvalencia.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1917-6957>

RESUMEN

Emilio Arrieta (1823-1894) trabajó durante casi cuatro décadas en el Conservatorio de Música de Madrid, primero como profesor de Composición y, más tarde, desempeñando el cargo de director. Durante la segunda mitad del siglo XIX, los cambios políticos y económicos ejercieron una notable influencia en la institución del Conservatorio y motivaron una continua revisión de la legislación que regulaba estas enseñanzas. La reputación de Arrieta como compositor de ópera y zarzuela, y su experta visión de la educación musical basada en conocimiento de otros centros extranjeros fueron fundamentales en el desarrollo del entonces incipiente sistema de educación musical y siguen siendo patentes en las bases de nuestro actual sistema.

Palabras clave: Emilio Arrieta, Conservatorio de Música, Madrid, composición, educación musical.



ABSTRACT

Emilio Arrieta (1823-1894) worked for nearly four decades at the Madrid Conservatory of Music, where he first served as a professor of composition and later as the director. As the Conservatory underwent significant changes in response to political and economic shifts, Arrieta's extensive knowledge of foreign music centers and his reputation as a composer of opera and zarzuela proved invaluable. He played a crucial role in revising the legislation regulating music education, and his vision helped to shape the then-nascent system of music education in Spain. Arrieta's legacy continues to influence the foundations of Spain's current system of music education.

Key Words: Emilio Arrieta, Conservatory of Music, Madrid, composition, musical education.

Pascual León, N. (2023). La labor pedagógica de Emilio Arrieta a la luz de su archivo personal. *Cuadernos de Investigación Musical*, (18), pp. 118-133.

1. INTRODUCCIÓN

La Fundación “Lucio Gil de Fagoaga”, ubicada en la localidad valenciana de Requena, posee entre sus fondos una importante colección documental, musical y bibliográfica procedente del legado personal del compositor y pedagogo Emilio Arrieta (Puente de la Reina, 21 de octubre de 1823¹- Madrid, 11 de febrero de 1894). Aunque en la actualidad se sigue trabajando en la clasificación y catalogación de estos materiales, el incipiente estudio de los documentos identificados hasta la fecha permite ya profundizar en la caracterización de Arrieta como pedagogo y gestor educativo, una de las principales facetas de su poliédrica figura.

Puede afirmarse que la carrera de Arrieta traza, en cierto modo, una trayectoria similar a la de otros músicos españoles contemporáneos. Sin embargo, su enorme relevancia institucional y artística hace necesario el análisis de su vasta aportación al desarrollo de la educación y la composición musical durante la segunda mitad del siglo XIX. En concreto, el presente texto versará sobre su labor docente y de gestión desde su plaza de profesor numerario de Composición y director de la Escuela Nacional de Música de Madrid. En un momento, como es el actual, de renovada actividad legislativa en torno a las enseñanzas regladas de música, resulta, si cabe, más interesante esta reflexión sobre los fundamentos que originaron determinados planteamientos pedagógicos, todavía vigentes.

¹ Existe divergencia en las fuentes a la hora de determinar la fecha exacta de su nacimiento. La datación que aquí se anota corresponde al relato de Walter Aaron Clark. María Encina Cortizo, sin embargo, resuelve las dudas en torno a la fecha de nacimiento y la data en 1821 (Cortizo, 1998, p. 55).

NIEVES PASCUAL LEÓN

Los documentos –autógrafos manuscritos todos ellos— conservados en el archivo de la Fundación y vinculados con la etapa docente de Arrieta en la Escuela son los siguientes:

- Borrador de un informe sobre el estado de la enseñanza en el centro [1870/71], Caja 2.16
- Borrador de una carta dirigida a destinatario desconocido, probablemente vinculado con el Gobierno, en la que se reclaman mayores dotaciones para el centro [1887/1888], Caja 2.18
- “Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1873 a 1874 en la Escuela Nacional de Música el día 1º de octubre”. Caja 2.22
- “Discurso leído en la solemne función celebrada en la Escuela Nacional de Música y Declamación en honor a Julián Gayarre”, 1 de junio de 1890. Caja 2.23
- Ejercicios de Solfeo para alumnas, concursos de 1864. Caja 17.1.1
- Borradores de exámenes de 1º y 3º año. Caja 17.1.2
- Ejercicios de examen de 1º y 3º año. Concurso de Armonía 1869. Caja 17.1.3
- Apuntes sobre las mejoras del sistema Böhm sobre el clarinete. Caja 17.2
- Ejercicios de armonía (bajetes), apuntes sobre la fuga de imitación, examen de armonía 2º año, ejercicio de vocalización. Caja 17.2



Fig. 1: Emilio Arrieta. Madrid, ca. 1890.
(Biblioteca Musical “Víctor Espinós” del Ayuntamiento de Madrid).

A lo largo de los siguientes párrafos se ofrecerá un breve comentario sobre esta documentación en relación al engranaje educativo que la motiva con el objetivo de acercarnos a la labor de Arrieta en la Escuela Nacional de Música de Madrid –centro pionero y modélico en la instauración de la educación artística en España— y comprender el importante papel que desempeñó en el incipiente desarrollo de la formación musical en nuestro país.

2. LEGISLACIÓN EN MATERIA DE EDUCACIÓN MUSICAL (1857-1868)

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –primer centro de estas características fundado en España— fue constituido por *Real Orden de 15 de julio de 1830* e inauguró sus clases en enero del año siguiente, a la vez que se publicaba su primer reglamento de funcionamiento por *Real Orden de 9 de enero de 1831*. El irregular devenir de las primeras décadas de andadura trataría de ordenarse mediante el *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación* firmado por el ministro Cándido Nocedal con fecha de 5 de marzo de 1857. De acuerdo con esta primera norma, el centro se supeditaba a la protección de la Reina y al sostenimiento económico del Ministerio de Gobernación, pero era regido por un viceprotector, auxiliado por una Junta Consultiva. Según su art. 7, la enseñanza, gratuita, se desplegaba en un total de 27 clases: dos clases de armonía, contrapunto y fuga, y composición; cuatro de canto; una de armonía elemental; una de acompañamiento; una de solfeo para canto y dos de solfeo general; una de órgano; dos de piano; dos de violín y viola; una de violonchelo; una de contrabajo; una de flauta; una de oboe y clarinete; una de fagot; una de trompa; una de arpa; dos de declamación; una de literatura aplicada a la declamación; y una de lengua italiana.

En concreto, las cuestiones relativas al profesorado se desarrollaban en el Capítulo V del citado *Reglamento*, que establecía que el nombramiento del personal docente correspondía a la Reina, aunque se aconsejaba la convocatoria de oposición, a excepción de los casos en que no resultara posible o “cuando convenga recompensar con ella a algún artista acreditado” (art. 16). De acuerdo con el art. 20, “el primer Profesor de composición sustituirá al Vice-Protector en ausencias y enfermedades”, lo que sugiere ya la especial consideración que se tenía al profesorado de esta especialidad. Entre sus tareas se incluía la composición de “las piezas vocales o instrumentales que el Vice-Protector les indique” (art. 21).

Publicado al amparo de la *Ley de 9 de septiembre de 1857*, conocida como “Ley Moyano”, se aprobaría poco después un segundo reglamento, firmado por el ministro de Fomento, Pedro Salaverría y aprobado por *Real Decreto de 14 de diciembre de 1857*. La gestión del centro pasaría a ser responsabilidad de un director designado por el Gobierno. De nuevo hallamos en la norma un tratamiento singular de las enseñanzas de Composición: frente a la definición de los estudios de interpretación como “estudios de aplicación”, a aquella se le reserva la consideración de “estudios superiores”:

Art. 2º. Corresponde a los estudios superiores la carrera de Maestro compositor, que se hará en cinco años y en la forma siguiente:

Primer año. Melodía y contrapunto.

Segundo y tercero. Melodía y fuga.

Cuarto. Estudio de la instrumentación. Composición dramática.

Quinto. Composición religiosa. Composición instrumental. Composición libre, o sea del género más análogo a las disposiciones del alumno. Historia y literatura del arte dramático y de la música.

Los exámenes y concursos aparecían regulados en el Capítulo IV del *Reglamento*. En primer lugar, los exámenes anuales se desarrollaban a partir del 15 de junio. Además, cada dos años se celebraba en la última semana del mes un “concurso público para los alumnos que, habiendo sido aprobados en el examen del quinto y último año de la carrera, aspiren a obtener título de maestro compositor” (art. 59). El respaldo a estas enseñanzas se fomentaba también a través de la programación de las obras de los jóvenes compositores “en las funciones y ejercicios” de sus compañeros instrumentistas (art. 85).

Además, el *Reglamento* ampliaba también a 32 las plazas correspondientes a profesorado numerario, determinando que fueran dos los profesores que condujeran los estudios de Composición. Por su especial consideración, estos adquirirían la categoría de catedráticos de enseñanza superior (art. 29), con un sueldo de 16.000 reales —el doble del salario que recibían, por ejemplo, los profesores de acompañamiento, solfeo para el canto, piano, violín y viola— y asumían la responsabilidad de suplir “al director en ausencias y enfermedades [...] por orden de antigüedad” (art. 35).

Con fecha de 30 de enero de 1861, las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* firmadas por el entonces director, Ventura de la Vega, desarrollaban en su Capítulo X los aspectos básicos de la enseñanza de Composición. La metodología incluía el estudio de los tratados de Eslava, Fétis, Cherubini, Asioli, Malpugn y Reicha (art. 78). Respecto al sistema de evaluación, los artículos 80 a 84 describían los diferentes exámenes que debía superar el alumnado en cada uno de los cinco cursos que componían el currículo de Composición. Una vez más, se revelaba la responsabilidad de la cátedra de Composición, que asumía la presidencia de los exámenes de ingreso (art. 106) y la inspección académica, “para lo cual, visitará las clases y presenciara las lecciones cuando lo estime conveniente” (arts. 159 y 160).

Algunos años más tarde, la *Gaceta de Madrid* del 20 de diciembre de 1868 publicaba el *Decreto declarando disuelto el Conservatorio de Música y Declamación, y creando en Madrid una Escuela Nacional de Música*, norma que supuso el inicio de un nuevo periodo para el centro. Firmada por el entonces ministro de Fomento, Manuel Ruiz Zorrilla, aludía al objetivo de la Escuela de “contribuir a la propagación de conocimientos importantes o el de enseñar, para honra de las ciencias y las artes nacionales, aquellas asignaturas que el particular no puede aprender fácilmente por carecer de medios para ello”. El legislador consideraba “innecesaria” e “inútil” la anterior organización en cátedras y sacaba de la institución la enseñanza de la Declamación (“ni esta enseñanza especialísima pertenece en rigor al Estado, ni sería prudente en estos momentos, cuando atenciones urgentísimas y de interés universal reclaman su atención y un

lugar más preferente en el Presupuesto”). Así, de acuerdo con el *Decreto*, la Escuela se limitaría a la impartición de cinco especialidades o “materias”: Solfeo, Canto, Instrumentos, Armonía y Composición. Esto supondría la reducción de la plantilla fundamental a doce profesores: “dos para Solfeo, uno para Canto, dos para Piano, uno para Violín y Violoncelo, uno para Contrabajo, uno para Flauta, uno para Clarinete y Oboe, uno para Fagot, uno para Armonía y uno para Composición”.

Una semana más tarde, la *Gaceta* del 27 de diciembre publicaba el *Decreto aprobando el reglamento para la Escuela Nacional de Música*, en el que se concretaban aspectos fundamentales de su organización docente. La evidente incapacidad de un claustro tan reducido para atender las necesidades del elevado alumnado obligaba a contemplar la posibilidad de incorporar profesorado ayudante si existían demasiados pupilos en determinadas asignaturas. El salario previsto para los profesores de Composición (también para los de Armonía y Canto) era de 1.200 escudos mensuales, frente a los 800 que cobraban los de Solfeo, Piano y Violín, y los 600 escudos que recibían los profesores de Contrabajo y de las especialidades de viento.

El acceso a los estudios de cualquier instrumento requería la superación de un examen de solfeo; por otro lado, la enseñanza femenina estaba limitada a las especialidades de Solfeo, Canto y Piano. El reglamento regulaba también los exámenes anuales, que se celebraban a partir del 1 de junio (arts. 21 y 22), y el concurso público a premios, durante la última semana del mismo mes (art. 23-29). A continuación, la norma definía las funciones del director, que citamos aquí como soporte jurídico de la labor que Arrieta desempeñaría en este cargo:

Art. 30. El Director de la Escuela es responsable de su orden administrativo y de sus progresos artísticos; de consiguiente corresponde a su autoridad:
 Cuidar de la ejecución de este Reglamento y de las disposiciones que se le comuniquen por el Gobierno o por el Rector de la Universidad;
 Dictar las instrucciones convenientes para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Establecimiento. Dirigir al Rector o al Gobierno, en casos de urgencia e importancia, las propuestas que tengan por objeto cualquiera mejora en la marcha artística o administrativa de la Escuela.

Finalmente, es necesario hacer referencia al reglamento aprobado por *Decreto de 2 de julio de 1871*, que atribuía al director una mayor responsabilidad de gestión y enumeraba un listado de funciones en la administración tanto docente como económica del centro. En el siguiente apartado se analizará la documentación procedente del archivo personal de Arrieta y vinculada con su desempeño profesional en el centro dentro del marco normativo que reguló la enseñanza de música durante sus años de magisterio, primero, y al frente de la Escuela, después.

3. EL MAGISTERIO DE ARRIETA EN EL CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO DEL MADRID DE SU ÉPOCA

Arrieta nació en una familia humilde y quedó huérfano a temprana edad, lo que le llevó a desplazarse a Madrid, donde estaría a cargo de su hermana. Fue ella quien le transmitió las primeras nociones de música y quien facilitó el contacto del joven con Italia. Arrieta se instaló en Milán para cursar estudios de Composición en su Conservatorio. Las bases del sistema educativo de esta institución —muy vinculado al método desarrollado de forma pionera por el Conservatorio de París— motivaron en gran medida el posicionamiento que décadas más tarde defendería desde su plaza de profesor en Madrid.

Arrieta ingresó en el claustro del Conservatorio en 1857 como profesor de Contrapunto, Fuga y Composición, incorporándose por tanto a la materia entonces impartida por Hilarión Eslava, quien ocupaba el cargo de director desde 1855. Tomó posesión en el cargo el 15 de marzo, en un acto presidido por el viceprotector, junto a los demás docentes —entre ellos, el violinista Jesús de Monasterio o el actor Julián Romea— que se incorporaban simultáneamente al claustro. Tras la Revolución Liberal de 1868, Emilio Arrieta fue designado director del Conservatorio, cargo que mantendría hasta su fallecimiento en 1894. Durante esta época, Arrieta supo aprovechar la posición de prestigio de que ya gozaba como compositor y, con habilidad, fue cubriendo diversas carencias y avanzando estratégicamente en el enriquecimiento de las enseñanzas de música.

El interés por el estudio de la música era ya muy significativo en estas últimas décadas del siglo XIX. La implicación cultural y artística de la creciente burguesía madrileña iba ya mucho más allá del gusto por la ópera italiana y por el género lírico español. La creación, algunas décadas atrás, de la Sociedad de Cuartetos (1863) y de la Sociedad de Conciertos (1866) fue determinante en la introducción de un amplio repertorio europeo en nuestro país.

Hasta ese momento, la interpretación camerística se limitaba prácticamente a algunos reducidos círculos domésticos vinculados a las burguesías acomodadas de las principales ciudades. A finales de la década de 1880, la Sociedad de Cuartetos emprendió diversos conciertos en otras ciudades, como Valencia, Valladolid, Burgos, Bilbao, Barcelona o Zaragoza, lo que motivaría una progresiva asimilación de sus propuestas a través de asociaciones locales, sociedades filarmónicas e instituciones de diversa naturaleza en diferentes puntos de la geografía española. Estas se erigirían como plataformas que posibilitarían el conocimiento —muy frecuentemente, la primera aproximación— del repertorio camerístico compuesto por Haydn, Mozart o Beethoven un siglo atrás, así como de la obra de los primeros románticos. A ellos les seguiría la presentación de obras posteriores, como las de Mendelssohn, Schubert, Schumann o Brahms.

Al igual que ocurría con la música de cámara, también el sinfonismo gozó de una tardía implantación en España. Desde Madrid, la Sociedad de Conciertos desempeñó una función esencial en la programación del repertorio orquestal, que hasta entonces se vinculaba prioritariamente al papel de acompañante del género lírico. A medida que fue estableciéndose este creciente gusto por el sinfonismo, otras ciudades españolas también despertaron al interés por el género, por lo que el repertorio fue ampliándose e incorporando progresivamente lenguajes más audaces. Paralelamente, las publicaciones periódicas de

contenido cultural trataban de dar respuesta al creciente interés de las incipientes audiencias. La proliferación de escenarios, círculos artísticos y, en definitiva, núcleos de producción y difusión musical, fomentó el deseo de un mayor conocimiento musical por parte del público. Paralelamente, estas publicaciones funcionaban como foros de reflexión o debate de la intensa vida cultural.

Coincide también esta época con la creación de una sección de música en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, restringida hasta entonces a las artes plásticas. La decisión gubernamental se concretó a través del *Decreto de 8 de mayo de 1873*, publicado en la *Gaceta de Madrid* dos días después, que conllevó para la institución la adopción de un nuevo nombre que sustituía la referencia a las “nobles artes” por la alusión a las “bellas artes”. El día 28 del mismo mes se aprobó un nuevo decreto que nombraba a los doce primeros académicos que conformarían esta sección: Emilio Arrieta, Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, Juan María Güelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia (Subirá, 1953). Al igual que Arrieta, también Eslava, Monasterio, Saldoni y Hernando pertenecían al claustro de la Escuela de Música, algo que, indudablemente, serviría para impulsar iniciativas artísticas en colaboración. El mismo Arrieta reconocía en su discurso de inauguración del curso 1873/74 la importancia de esta incorporación:

La Pintura, la Escultura y la Arquitectura tenían su representación digna en la Academia de las tres nobles artes de San Fernando mientras la música vivía en la orfandad más injustificada. Hoy ya no es así, y juntas las cuatro hermanas y cambiando las tres primeras su primitivo título, forman la Academia de Bellas Artes, en donde sin pedanterías ni amaneramientos podremos fomentar y defender nuestros grandes y legítimos intereses (Arrieta, 1873, fol. 5r).

Se iniciaba así la vinculación entre estas dos instituciones, alimentada ya durante 150 años —desde 1873 hasta el reciente nombramiento a José María Sánchez-Verdú— por la labor individual de intérpretes, directores, compositores y musicólogos que, además de desarrollar su labor pedagógica en el Conservatorio de Madrid, ejercieron como académicos de San Fernando y procuraron mantener viva esta colaboración cultural y artística.

4. ANÁLISIS DE LA DOCUMENTACIÓN

La documentación perteneciente al archivo de la Fundación “Lucio Gil de Fagoaga” y enumerada al inicio de este artículo puede completarse con el cotejo de las fuentes impresas vinculadas con el desempeño de Arrieta en el centro y conservadas en la Biblioteca Nacional de España, procedentes del archivo personal de Barbieri. Concretamente, se trata de los folletos que contienen los discursos de inauguración de los cursos 1870/71, 1873/74, 1874/75, 1875/76, 1878/79, 1879/80, 1880/81, 1881/82, 1884/85, 1885/86, 1888/89, 1891/92, las *Breves palabras [...] en la función consagrada a la memoria de Gaztambide en el XV aniversario de su muerte* y el *Discurso leído en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo Arriaga*; el *Discurso [...] en la solemne distribución de premios* de los cursos 1883/84, 1885/86,

1888/89 y 1891/92, así como el discurso leído por Arrieta en la sesión pública inaugural de 1877 de la Real Academia de Bellas Artes.

De forma general, el conjunto de documentos debidos a Arrieta durante su magisterio y dirección de la Escuela Nacional de Música pueden clasificarse en tres categorías:

- a) Documentos vinculados a la enseñanza
- b) Discursos pronunciados en sesiones solemnes y de inicio de curso
- c) Escritos de carácter oficial dirigidos al Gobierno

En primer lugar, haremos aquí referencia a la documentación estrictamente relacionada con la función docente, sobre aspectos técnico-musicales y pedagógicos. Concretamente, la datación más tardía (1864-1869) de los documentos conservados en la Caja 17 del archivo de la Fundación, vinculada a la enseñanza del Solfeo y la Armonía, remite, respectivamente, a los capítulos I (arts. 7 y 8) y IX (arts. 76 y 77) de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (1861) sobre la convocatoria de cada una de las tipologías de pruebas y exámenes.



Fig. 2: Exámenes de Solfeo para alumnas, cursos 1º-3º.
(Archivo de la Fundación “Lucio Gil de Fagoga”, Requena).

Por un lado, al cotejar las pruebas de Solfeo para alumnas, se comprueba la progresiva dificultad exigida para la superación de cada uno de los cursos. Nótese cómo, a la mayor complejidad rítmica y de entonación, se añade en 3º curso el necesario dominio de la clave de Do en 1ª y el cambio de claves en un mismo ejercicio.

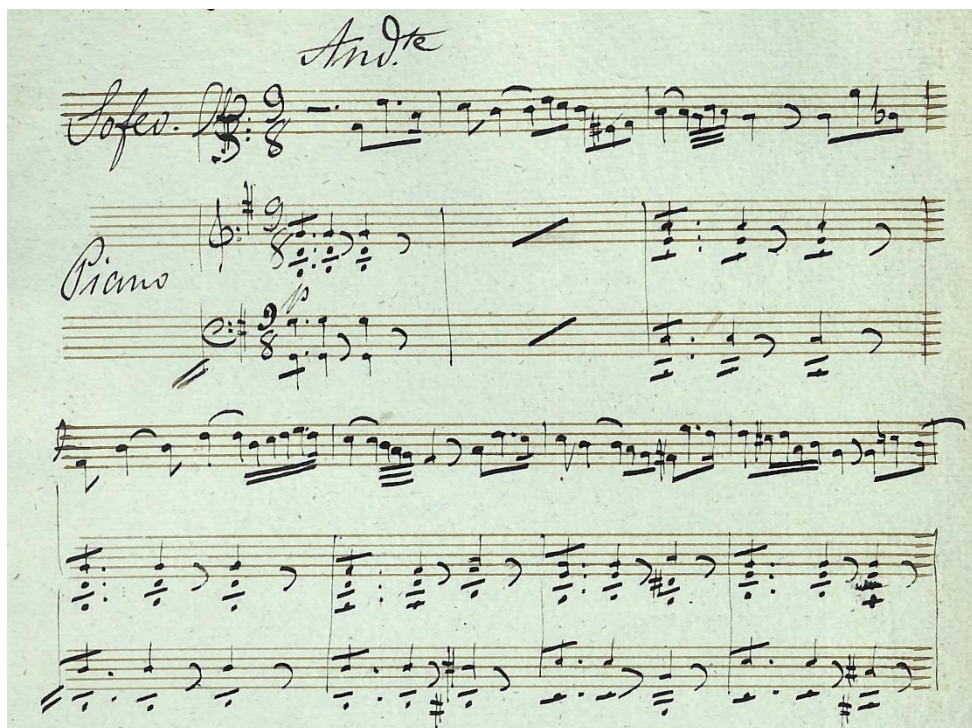


Fig. 3: Concurso de Solfeo para alumnas.
(Archivo de la Fundación “Lucio Gil de Fagogaga”, Requena).

Además, tal como se observa en el anterior borrador de examen, la dificultad de los ejercicios reservados a las pruebas de concurso es visiblemente mayor que la de los cursos preliminares. La melodía —en clave de Do en 1ª, de acuerdo con la antigua escritura reservada para la voz de soprano— cuenta con el soporte de un acompañamiento al piano. Está escrito en compás compuesto de 9/8 y las frecuentes síncopas requieren que la alumna posea un claro sentido de la subdivisión en corcheas de cada unidad de tiempo. Por otro lado, Arrieta combina la entonación predominante de grados conjuntos con la de intervalos más amplios y expresivos (c. 3: 6ª Mayor/6ª menor; c. 6: 7ª disminuida).

Nótese también cómo la riqueza en la presentación de los ejercicios de Armonía y Contrapunto testifican la ya mencionada preponderancia de los rudimentos técnicos vinculados a la escritura musical en el sistema educativo de la época. La práctica armónica consiste en la resolución de ejercicios a cuatro voces partiendo de un canto o bajo dado (“tres bajetes cada semana”, tal como se lee en la siguiente Figura). La elaboración de una fuga de escuela a partir de un determinado sujeto se ha mantenido como modelo fundamental de la docencia del contrapunto, pues exige un considerable dominio de las normas que rigen el curso combinado de las voces, si bien subordinadas a la musicalidad del propio devenir de cada una de las líneas melódicas. El lenguaje tonal tradicional predomina en estos ejemplos fragmentos de naturaleza pedagógica, pero dotado de recursos expresivos como la síncopación, los cromatismos o determinados intervalos y acordes.

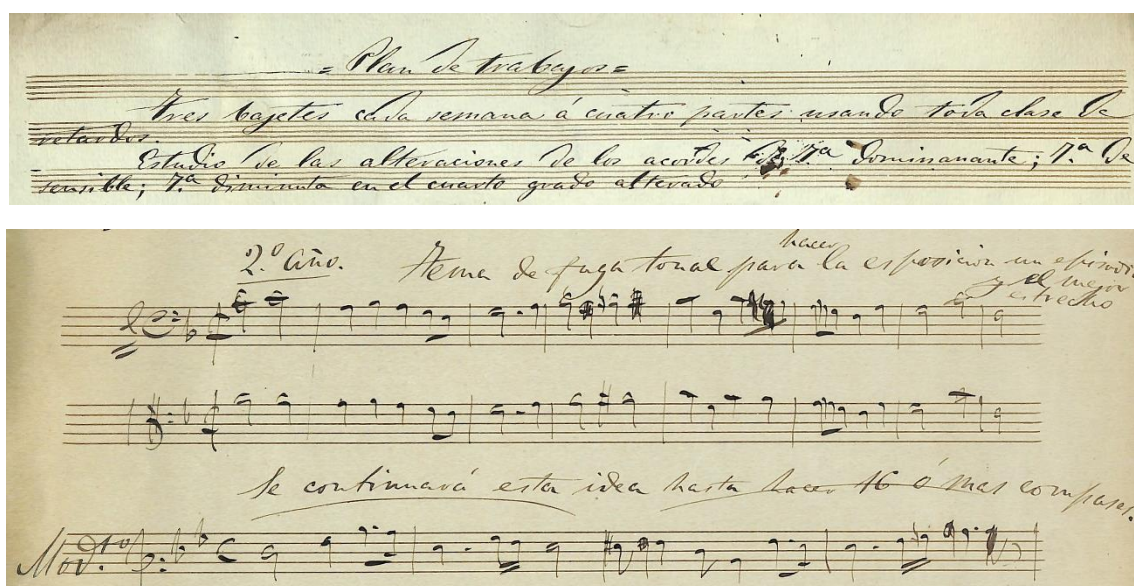


Fig. 4: Ejercicios de Armonía y Contrapunto.
(Archivo de la Fundación “Lucio Gil de Fagoaga”, Requena).

La experiencia y el conocimiento que había adquirido en sus viajes por Europa permitían a Arrieta contemplar desde una perspectiva amplia y crítica con los usos y vicios que se habían ido asimilando en Madrid. A través de los discursos con los que cada año inaugura el curso académico, Arrieta incide en la crítica a los así llamados *dilettanti* y reclama unas exigencias equiparables a los estándares europeos:

Es verdad que allí [en Austria] la juventud estudia en serio y aquí, salvo honrosas excepciones, estudia... para salir del paso. Allí enseñan los maestros al que no sabe, como manda Jesucristo; aquí hacemos mucho más, pues que enseñamos al que no quiere aprender y que parece tener miedo a romper el denso y oscuro velo de la ignorancia. [...].

Debemos comenzar por combatir valerosamente una enfermedad gravísima, de carácter contagioso, que de antiguo nos aqueja y que suele sembrar el luto, el llanto y la desesperación entre los alumnos, en el acto más solemne y crítico para ellos. Es una especie de parálisis física e intelectual, que les entumece las manos y les ofusca los sentidos, producida por la presencia de un objeto semejante al monstruo de la fábula cuya vista petrificaba a quien en él fijara la suya. ¿Y qué objeto es ese de tan maléfico y espantoso poder? Es, no os asustéis, un pliego de papel, en cuyas blancas hojas están, esmeradamente escritos, breves compases de música sencilla y agradable, que después de haber ejecutado primorosamente complicadísimas piezas nuestros queridos alumnos, no son capaces de descifrar, ni aun medianamente siquiera (Arrieta, 1873, fols. 2v-3r).

Aunque con una dosis de humor, la queja de Arrieta pone de manifiesto su preocupación por la insuficiente capacidad del alumnado en la repentinización, o lectura a primera vista. La razón de ello puede quizás relacionarse con el enfoque excesivamente centrado en el repertorio solista de carácter virtuoso que caracterizaba la enseñanza instrumental durante la segunda mitad del siglo. Es necesario vincular esta reflexión con las

LA LABOR PEDAGÓGICA DE EMILIO ARRIETA A LA LUZ DE SU ARCHIVO PERSONAL

condiciones impuestas por un contexto profesional de gran actividad escénica en el que no sería posible un extenso plan de ensayos previos a cada estreno. De este modo, la inmediatez entre composición y representación exigía del músico una actitud resolutiva ante la necesaria repentización en el trabajo orquestal cotidiano.

En segundo lugar, en los discursos dirigidos a la comunidad educativa en la inauguración del curso académico o en sesiones ilustres, Arrieta apela a argumentos de índole no solo cultural, sino también social y económica. En cierto modo, logra así definir los fines del Conservatorio más allá de su función primordial como centro educativo, extendiendo la misión de la comunidad docente hacia una imbricación más profunda que fuera partícipe de una esperada renovación. En este sentido, Federico Sopena critica estas charlas por “paternalistas” y les atribuye “una innegable blandura y una muy marcada preocupación social” (Sopena Ibáñez, 1967, p. 75).

Una de las cuestiones aludidas es a la llamativa desproporción entre alumnos y alumnas a favor de estas últimas, especialmente en Canto, Piano o Declamación: “los que con levantados pensamientos se interesan por la educación de la mujer para que pueda tomar mayor participación que hasta ahora en la ilustración y actividad propias de nuestro siglo deben regocijarse de ello” (Arrieta, 1887, fol. 2r). Tal como se ha visto arriba, el plan de estudios y la metodología difería entre ambos sexos; por otro lado, como es bien sabido, la popularización de la práctica musical en las burguesías a lo largo del siglo XIX había fomentado también el acercamiento de la mujer al estudio del canto o de determinados instrumentos “domésticos” que fueron erigiéndose tradicionalmente como “femeninos”. Esta tendencia se mantendría a lo largo de las décadas siguientes, acorde en términos proporcionales con la evolución general de la matrícula oficial del centro.

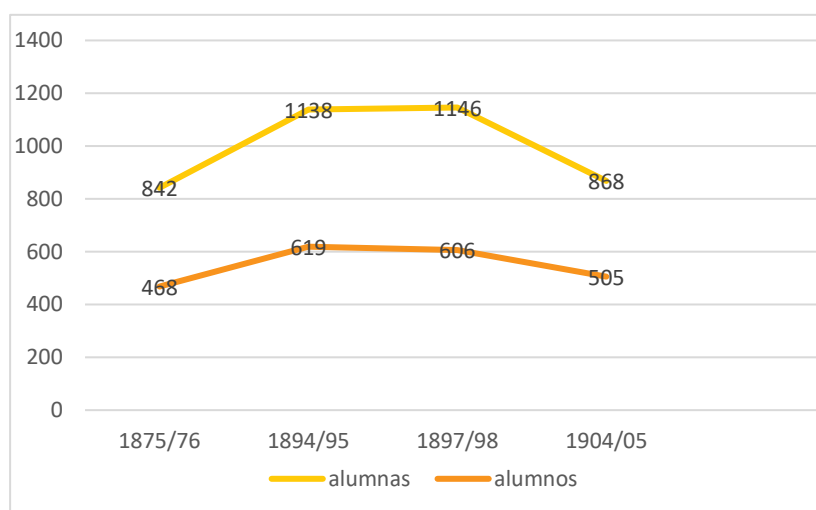


Tabla 1: Evolución de la matrícula oficial del Conservatorio de Madrid.
(Elaboración propia).

En su afán por dotar a la educación musical del necesario soporte teórico-estético que distancia la mera ejecución mecánica de la reflexiva práctica interpretativa, Arrieta logra que se cree una cátedra de Estética, a imagen de otros sistemas europeos que ya contaban con esta materia en su desarrollo curricular:

La ilustración y la cultura son medios indispensables para llegar a ser un artista serio y fecundo. Gracias a la solicitud de nuestro Gobierno en favor de la enseñanza de la música y de su digna representación entre las demás artes sus hermanas, se ha decretado hace poco la creación de una cátedra de Estética para nuestra Escuela [...]. La creación de una cátedra para la enseñanza de la Estética, ciencia que tiene por objeto investigar y determinar los caracteres de lo bello en las producciones de la naturaleza o del arte, ha venido a satisfacer una imperiosa necesidad de la Escuela siendo al mismo tiempo una cuestión vital para los que ambicionamos ofrecer a la fantasía bellos y dilatados horizontes trazándole nuevas y seguras vías que la conduzcan a regiones superiores donde el grosero vulgo jamás pudo poner su torpe planta (Arrieta, 1873, fol. 4v).

Por otro lado, Arrieta incide en la ventaja que la creación de una biblioteca supondría para el alumnado, pues “todo lo que pertenece a la música es caro, sumamente caro y superior por lo tanto a nuestros recursos pecuniarios. [...] La formación de una rica biblioteca, puesta al servicio de todos, remediaría en gran parte este mal que lamentamos” (1873, fol. 5r). En su discurso de inauguración del curso 1873/74, manifestando abiertamente su agradecimiento a todos aquellos benefactores que habían ofrecido su apoyo para nutrir la futura biblioteca, enumera los fondos de que ya entonces disponía el centro: las obras depositadas en el Ministerio de Fomento desde la publicación de la ley de propiedad literaria, 486 tonadillas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, 65 volúmenes impresos de música renacentista procedentes del monasterio de Uclés, dos donativos del editor de música Casimiro Martín y una colección completa y suscripción al diario barcelonés *La España musical*.

Por último, merecen especial atención los borradores de escritos dirigidos a instancias superiores en los que la descripción de las necesidades de la institución ante las elevadas cifras de matrícula se acompaña de una firme solicitud de mayores medios materiales con los que garantizar una oferta educativa de calidad. Lo cierto es que existía un creciente interés por el estudio de la música, acompañado de una efectiva demanda de puestos de trabajos vinculados a la interpretación orquestal en las representaciones líricas –de ópera y, sobre todo, de zarzuela— que nutrían la escena madrileña, así como a la actividad musical de los cafés y del ámbito privado.

Así, el primer informe [Caja 2.16], que podría datarse durante el primer periodo de dirección de Arrieta, cifra en “450 a 500 alumnos de ambos sexos” la matrícula anual en el centro. Por otro lado, conocemos que entre las dos convocatorias de junio y septiembre de 1875 se presentaron un total de 1310 alumnos oficiales –de los que el 64% eran mujeres— y

55 alumnos libres². El número de matrículas iría aumentando progresivamente durante los años siguientes. Muy significativo es también el afianzamiento de la matrícula libre, respectivamente³. Volviendo a las referencias anotadas por el propio Arrieta, la carta dirigida al Gobierno [Caja 2.18] algunos años más tarde —aunque el documento no está fechado, su datación se estima en el curso 1887/1888— incluye una detallada relación del alumnado, que ascendía a 2002 matrículas. Algunas clases estaban especialmente concurridas; este era el caso de Piano (658 alumnas y 134 alumnos), Armonía (137 alumnas y 111 alumnos), Violín (4 alumnas y 93 alumnos) y Declamación (70 alumnas y 19 alumnos).

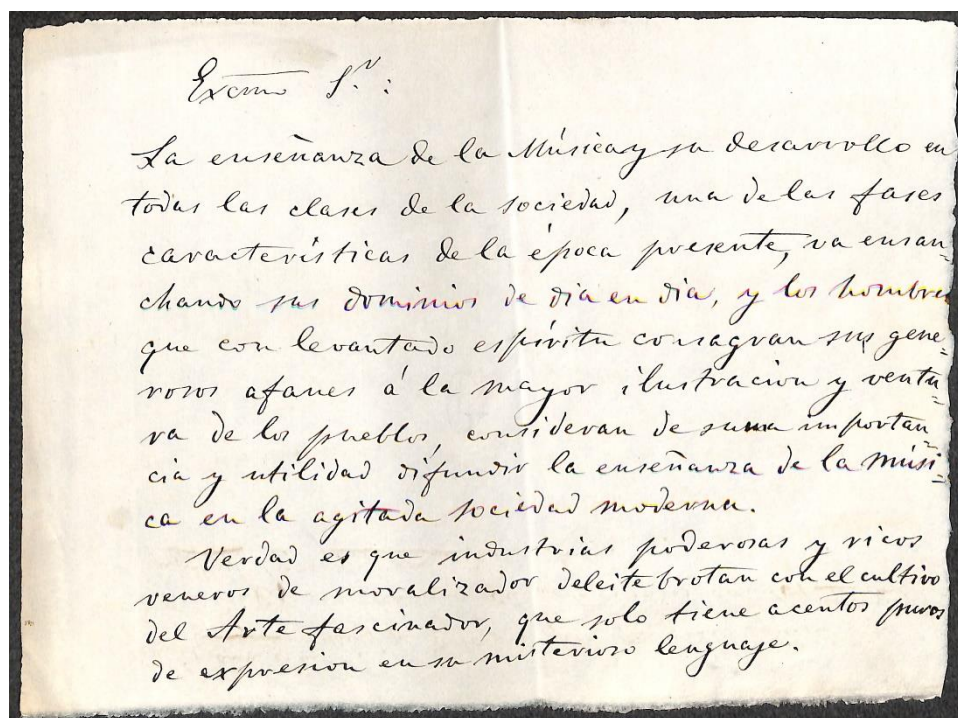


Fig. 5: Borrador de carta. Madrid, ca. 1887.
(Archivo de la Fundación “Lucio Gil de Fagoga”, Requena).

Así, en la arriba mencionada carta al Gobierno, Arrieta solicitaba la creación de una plaza numeraria y tres auxiliares en Piano, al igual que el incremento de una plaza auxiliar en Armonía y otra en Declamación. Por ejemplo, la dificultad con la que un profesor numerario y dos auxiliares podían atender convenientemente a los 97 alumnos matriculados de Violín motivaba también la solicitud de que se incrementara el orgánico en una plaza de número, “tanto por la importancia del instrumento cuanto por la conveniencia para el arte de educar un buen número de jóvenes que puedan ser sólida basa de nuestras corporaciones orquestales” (Arrieta, 1887, fol. 5r). Para ello, Arrieta proponía que Jesús de Monasterio,

² Los datos de los siguientes años seguirán apoyando esta idea en relación a la proyección del crecimiento del número de matrículas. Así, en el curso 1894/1895, alcanzó la cifra de 1711 alumnos oficiales y 730 alumnos libres, mientras que en el curso 1897/1898 se contó con una matrícula 1727 alumnos oficiales y 1298 alumnos libres entre ambas convocatorias (Sopeña Ibáñez, 1967, pp. 261-264).

³ A ello contribuiría la regulación de sus condiciones en las disposiciones de 22 de noviembre de 1883 y 3 de febrero de 1888.

profesor ya del centro, fuera designado “profesor de la clase de perfeccionamiento de violín y de música instrumental de cámara”. Estimamos que la petición pudo tener un efecto inmediato, pues en 1887 le fue concedida la plaza solicitada. Como catedrático de perfeccionamiento, Monasterio se reservaba el derecho a instruir a quienes hubieran ganado 1º o 2º premio en los últimos concursos públicos, así como al alumnado visitante o al seleccionado mediante prueba de acceso. Por su aula pasarían en aquellos años algunos de los principales exponentes de la música instrumental de la siguiente generación, como fueron Enrique Fernández Arbós, Andrés Goñi, Julio Francés, Juan Ruiz-Casaux o Pau Casals.

4. CONCLUSIONES

Como se deduce de la minuciosidad de su dedicación docente al centro y como se lee de la firmeza de sus discursos y cartas, Arrieta asumió la responsabilidad inherente al cargo de docente y de director del Conservatorio. Fue consciente del nivel educativo que se exigía en Europa y trabajó en la mejora de las metodologías docentes. Al mismo tiempo, conocedor de las restricciones económicas que, resultado de la compleja situación política y financiera de esos años, acusaban una significativa incidencia sobre la organización académica, formuló desde la dirección peticiones concretas al Gobierno con objeto de subsanar estas dificultades y mejorar la calidad de la enseñanza. En definitiva, Arrieta supo aprovechar su prestigio personal, el respeto y la amistad que le profesaban algunos de los principales protagonistas políticos y culturales del Madrid de la época para brindar a la Escuela una mayor presencia en la vida artística de la ciudad, asegurando a su vez el respaldo de la Dirección General de Instrucción Pública de la que dependía el centro.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrieta, E. (1873). *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1873 a 1874 en la Escuela Nacional de Música el día 1º de octubre por su director Dn. Emilio Arrieta*. Madrid: [Ms].
- Clark, W. A. (2001). Arrieta (y Corera), Pascual (Juan) Emilio. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Recuperado de www.oxfordmusiconline.com [Fecha de consulta: 06.05.2023].
- Cortizo, M. E. (1998). *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU.
- Moya Martínez, M. del V.; López García, N. J. & Madrid Vivar, D. (2016). La legislación educativa elemental de la música en la España del siglo XIX. *Historia de la educación*, 35, pp. 217-236.

LA LABOR PEDAGÓGICA DE EMILIO ARRIETA A LA LUZ DE SU ARCHIVO PERSONAL

- Padilla Fernández, M. (2018). El Contrapunto y la Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, desde su fundación (1830) hasta 1942. *Itamar. Revista de investigación musical*, 4, pp. 226-239.
- Sarget Ros, M^a Á. (2001). Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1831.1868). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 16, pp. 121-148.
- Sopeña Ibáñez, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Subirá, J. (1953) La sección de música de nuestra Academia. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2, pp. 143-174.

Fecha de recepción: 09/05/2023

Fecha de aceptación: 20/10/2023