

EMILIO ARRIETA. UN PATRIMONIO MUSICAL POR DESCUBRIR. LOS MANUSCRITOS INÉDITOS DE LA BIBLIOTECA PARTICULAR DE D. RICARDO DONOSO CORTÉS Y MESONERO ROMANOS

M^a Encina Cortizo Rodríguez¹

RESUMEN: La localización de partituras manuscritas autógrafas de Emilio Arrieta en la biblioteca particular de Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos, ha permitido completar el catálogo de su obra, descubriendo el repertorio camerístico vocal compuesto en el Conservatorio de Milán y obras conmemorativas hasta ahora perdidas. Finalmente, se plantea la necesidad de recuperación de la obra de Arrieta.

ABSTRACT: The discovery of some autograph manuscript scores by Emilio Arrieta in the private library belongs to Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos has allowed to complete the Arrieta's catalogue, revealing his cameristic repertoire composed at the Milano Conservatory, and some other commemorative works. We demand the necessary recuperation of Arrieta's work.

PALABRAS CLAVE: Arrieta - Patrimonio - Partituras - Musicología.

Introducción

Emilio Arrieta (Puente la Reina -Pamplona-, 1821; Madrid, 1894) es una de las personalidades destacadas del contexto artístico nacional del siglo XIX. Formado en el Conservatorio de Milán, Arrieta consigue nada más regresar a Madrid el nombramiento de Profesor de Canto de la joven reina Isabel II, que pronto le otorga nuevas potestades como Maestro Compositor, construyendo un teatro en dependencias de palacio para asistir en privado a los estrenos de Arrieta y su libretista, Temistocles Solera. Cerrado el teatro en 1851, Arrieta, con dos óperas ya estrenadas -*Ildegonda* y *La conquista de Granada*-, regresa a Italia, pero ante el éxito alcanzado por su amigo Barbieri en octubre de ese mismo año, con la zarzuela *Jugar con fuego* en el teatro del Circo de Madrid, el compositor navarro vuelve a nuestro país y decide probar fortuna estrenando una zarzuela titulada *Marina*, obra que definitivamente vincula su producción con el género lírico nacional.

Arrieta obtiene la plaza de profesor de composición del Conservatorio de Madrid en 1857, y tras la revolución de septiembre de 1868, su amistad con López de Ayala -con quien comparte ideales artísticos, políticos e incluso vitales, compartiendo la misma vivienda hasta el fallecimiento de Ayala en 1879- ayuda al

¹ Universidad de Oviedo.

compositor a conseguir la dirección del centro docente, puesto en el que se mantiene hasta su muerte en 1898.

A pesar de la importante actividad que Arrieta desarrolla a lo largo de su vida en los centros culturales del Madrid decimonónico –Liceo Artístico y Literario, Ateneo, Círculo de Bellas Artes, Sociedad de Conciertos, Sociedad de Escritores y Artistas o Academia de Bellas Artes de San Fernando–, el paso del tiempo y la falta de estudios científicos sobre la figura y la obra del compositor navarro han relegado al olvido la totalidad de su obra, si exceptuamos *Marina*, que en su versión operística forma parte del repertorio nacional que permanece vivo.

En esta comunicación tratamos de presentar los resultados de un largo y exhaustivo trabajo de búsqueda, fruto del cual hemos concluido la biografía que con el título *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, ha sido publicada este mismo año por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) en colaboración con el Gobierno de Navarra. Este trabajo hace pública la localización de algunos manuscritos del compositor, hasta ahora desconocidos, que han permitido descubrir su obra camerística vocal y completar su extenso catálogo de obras conmemorativas.

1. Localización de los fondos del catálogo de Arrieta

Cuando en febrero de 1894 fallece Arrieta, víctima de una segunda trombosis, en su domicilio madrileño, calle de San Quintín, n^o 8, su biblioteca es desmantelada por sus sobrinos Saturnino Bonilla y Judith San Martín, únicos herederos del compositor². Bonilla cede o vende algunos guiones manuscritos de las zarzuelas más conocidas de Arrieta a la Biblioteca Nacional³ y entrega otros – obras conmemorativas y partes de dirigir de algunas obras líricas– a la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde el músico navarro había ejercido el magisterio desde su cátedra de composición durante treinta y siete años (1857-1894) y se había mantenido como director veintiséis (1868-1894).

El sobrino nieto de Arrieta, Adolfo Bonilla San Martín –erudito discípulo de Menéndez Pelayo, profesor de filosofía de la Universidad Central madrileña y académico de la Academia de Ciencias Morales y Políticas–, publicó varios manuscritos de Adelardo López de Ayala⁴, pero no llevó a cabo ninguna acción encaminada a recuperar la memoria musical de Arrieta, su tío abuelo, con quien había convivido entre 1892 y 1894.

Ante la dispersión documental impuesta tras el fallecimiento del compositor y la desaparición de la saga familiar, interrumpida al no haber tenido descendencia Adolfo Bonilla, la pista del compositor desaparece sin dejar huellas.

² Arrieta otorgó testamento el 16 de febrero de 1892 ante el notario José de Miguel Rubias, según figura en su partida de defunción.

³ Desconocemos si cumplía un deseo expresado por Arrieta en su testamento, al no haberse conservado en el Archivo de Últimas Voluntades ninguna copia del mismo. De la misma forma, ha sido imposible averiguar si las copias manuscritas de guiones de dirección que se conservan en la Biblioteca Nacional llegaron a través de venta o cesión.

⁴ Bonilla publicó el epistolario de Ayala con Teodora Lamadrid, *Revue Hispanique*, Tomo XXVII, Reimpres. Vaduz, Kraus Ltd. 1963, pp. 499-622.

El comienzo de nuestro trabajo nos condujo al Archivo General de Navarra, centro de referencia para el estudio de la obra de Arrieta al conservar la edición madrileña de la partitura de *Ildegonda* (1850), los tres cuadernos que conforman el manuscrito autógrafo de *La conquista de Granada*, el manuscrito autógrafo de *La estrella de Madrid*, así como numerosos fragmentos de otras obras líricas del autor, de las que destaca la partitura de *Marina* zarzuela con la que trabajó el mismo Arrieta para la transformación de la obra en ópera en tres actos en 1871, y que hemos utilizado para nuestra edición de la obra⁵.

La vinculación del compositor con el Real Palacio nos llevó a consultar también sus fondos documentales, donde localizamos el expediente completo de Arrieta y algunas copias de sus partituras líricas y cantatas.

Otro centro de referencia para el estudio del género lírico nacional es el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores y Editores en su sede madrileña, donde se localizan diecisiete partituras de Arrieta⁶, algunas de ellas autógrafas, que proceden de las galerías editoriales reunidas inicialmente por Fiscowich y finalmente por la SAE, Sociedad de Autores Españoles antecesora de la actual. Igualmente, consultamos el inventario de la Unión Musical Española, fondo editorial custodiado por el ICCMU, en proceso de catalogación; en dicho inventario localizamos la obra de Arrieta que había sido editada.

Se imponía también una consulta a los fondos de la biblioteca y archivo del Conservatorio de Milán, consulta que aportó importantes datos documentales de su expediente personal, aunque no en cuanto a fuentes musicales⁷.

El vaciado de estos fondos ofrecía, sin embargo, lagunas importantes en la producción del compositor navarro, al no contener ninguna partitura de su etapa de formación italiana y no haber sido conservadas obras conmemorativas como el *Himno a Quintana*, la *Loa a Calderón de la Barca*, los *Ayes del pueblo*, melodía escrita tras el dramático fallecimiento de la reina Mercedes, el *Himno a la paz*, etc., partituras de cuya existencia hablan las miles de referencias hemerográficas recogidas.

Cuando ya habíamos descartado la posibilidad de localizar dichos manuscritos, considerando que quizá habían sido destruidos, el contacto con un estudioso de la figura de Francisco Camprodón, Don. Sebastià Ruscalleda nos puso en contacto con Don Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos, sabio y experto coleccionista que amablemente nos permitió acceder a los fondos documentales de su biblioteca entre los que localizamos una importante cantidad de partituras manuscritas autógrafas de Arrieta, que respondían a nuestras esperanzas iniciales de localizar el repertorio perdido del compositor, completando por fin su catálogo.

⁵ Emilio Arrieta. *Marina. Zarzuela en dos actos. Ópera española en tres actos*. Madrid, ICCMU, Música Hispana, Música Lírica, Vol. 6, 1994.

⁶ El catálogo del archivo madrileño de partituras ha sido publicado por nosotros en 1994: Cortizo, M^a Encina. *Catálogos Musicales de los Fondos de la Sociedad General de Autores. Archivo Lírico de Partituras*. Madrid, Vol. I. ICCMU/SGAE, 1994.

⁷ Nos referimos a fuentes musicales, al versar la comunicación sobre patrimonio musical. Sería necesario recordar la consulta al archivo del Ayuntamiento de Puente la Reina (Pamplona), donde localizamos importantes datos personales, y la del Archivo Municipal de Pamplona, donde recabamos información sobre su figura y su relación con Navarra.

2. Fuentes localizadas en la Biblioteca Donoso Cortés

2.1. Repertorio lírico de su etapa de formación en Milán

Si excluimos un *Gloria* a cuatro voces que se ha conservado en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Madrid, e *Ildegonda*, la ópera con la que Arrieta concluyó brillantemente sus estudios en el conservatorio lombardo, desconocíamos el repertorio cultivado por el compositor durante estos años de formación. La providencial localización de la biblioteca Donoso Cortés nos ha permitido descubrir el corpus liederístico del joven Arrieta, producción en la que el compositor desarrolla un lenguaje vocal de estilo belcantista.

De este repertorio, es necesario citar sus canciones sobre poesías de Adela Curti, *A sera* e *In morte di una bambina*. La primera de ellas presenta una forma binaria AB, cuya primera sección está articulada por una introducción pianística (nueve compases) de corte dramático que conduce a la sección vocal *—Mana il giorno e un dolce raggio...—*, íntima y belcantista en un dramático si menor; un episodio más ágil, en Sol Mayor, con una exigente cadenza final, constituye la sección B. La otra canción citada, *In morte di una bambina* —de la que se han conservado dos manuscritos, uno de ellos menos elaborado que probablemente es un boceto sin concluir— adopta el carácter de lamento en la sobria tonalidad de la menor.

Hemos localizado también otra “melodía para voz de tiple” titulada *La rimembranza*, donde de nuevo recurre el compositor al esquema bipartito AB como en *A sera*; en este caso el compositor presenta una sección inicial (*Andante grave*) en sol menor *—Era pallido, era mesto...—* en estilo belliniano, que lleva a un final más breve, en el tono homónimo mayor.

En *Il destino* *—A miei baci chi via tolti...—* Arrieta recurre a una forma binaria ampliada, ABA', a la que se añade una cadenza vocal. Mientras que en la romanza *Sobre el lago*, escrita en castellano sobre un poema de F. Federico Muntadas *—De un triste pasado la idea desecho...—*, la forma estrófica, ampliada con la cadenza vocal, AA', proporciona el esquema formal adecuado. Esta obra presenta recursos lingüísticos que reutilizará el compositor años después en su célebre canción *El oasis*, como el floreo melódico superior a distancia de semitono que otorga a la obra una sonoridad algo exótica; sin embargo su melodía en fa menor y ritmo ternario está dotada de la cantabilidad propia del mundo lírico italiano.

El catálogo de canciones de este periodo se completa con varias melodías escritas en Milán, dedicadas posteriormente a Isabel II al ser nombrado profesor de canto de la soberana *—La beltá, Il pargoletto spento, La mestizia y La hija del proscrito—*, que comentaremos en el siguiente epígrafe.

Arrieta se ejercitó también en el género sinfónico, como revelan dos oberturas manuscritas —“sinfonías” según la nomenclatura de la época— que hemos localizado en esta biblioteca privada. La primera de ellas (1844) es la obertura de *Ildegonda* que fue escrita el año anterior a que fuera concluida la obra. Y la segunda, cuyo manuscrito está incompleto⁸, presenta un estilo y orquestación similares a la anterior—“flauti, oboi, clarineti en sib, fagotti, primer corno en sib, segundo corno en mib, tercero en fa, cuarto en sib, corneti a pistonni en sib, tres tromboni tenori, oficleide, timpani en sib alto e fa basso, cuerda e bassi da acompañamiento”—.

⁸ La obra está escrita en Sib M, *Andantino* y compás de 3/4.

Como recordábamos a comienzos de este epígrafe, el catálogo de esta etapa se completa con un *Gloria a quattro voci*, dedicado a interpretarse “il giorno della Madonna di Caravaggio nella Chiesa Parrocchiale della Passione in Milano”⁹. L'anno 1845 composto dall'alumno del Imperiale R. Conservatorio Emilio Arrieta”, que se encuentra en la Biblioteca Nacional y muestra el buen oficio adquirido por el compositor el año en que concluye sus estudios¹⁰. El *Gloria*, para coro mixto y órgano, está escrito en un estilo sobrio, y sigue modelos clásicos¹¹.

2.2. Canciones dedicadas a la reina Isabel II

Este repertorio, que curiosamente no se ha conservado en la Biblioteca del Palacio Real, está integrado por canciones escritas en su etapa italiana, que son adaptadas y dedicadas a la soberana en su etapa palaciega.

Hemos localizado dos manuscritos originales de una “Melodía compuesta para S. M. la Reina Nuestra Señora Da. Isabel por Emilio Arrieta”, titulada *Il parghetto spento - Chiusa all'alba...*, que sigue los modelos italianos que Arrieta conocía bien –recordemos que las “6 ariette da camera” de Bellini habían sido editadas en Milán por Ricordi en 1829–. La melodía, que se desarrolla en un registro central, adopta una estructura tripartita (ABA) con una primera sección intimista (*Andantino*, 3/4) que se sitúa en la tonalidad de sol menor, una parte central de carácter contrastante, donde aumenta la exigencia vocal –alcanzando la melodía un sol agudo– que elige la tonalidad del sexto grado descendido (Mib M), una pequeña transición de tres compases (*Sostenuto*, 2/2) y la repetición de la sección inicial en sol menor para concluir.

Arrieta reutilizó el material musical de dicha obra años después, para poner en música un poema de F. Federico Muntadas, titulado la obra *La hija del proscrito*. El manuscrito original –localizado también entre los fondos de la biblioteca Donoso Cortés–, no revela que se trata de una melodía anteriormente dedicada a la Reina, citando solamente a sus autores. Se trata de la misma obra, ahora transportada un tono más alto (la menor) al no verse condicionado el compositor por la tesitura del posible intérprete.

Otra de las obras dedicadas a Isabel II fue *La beltá*, “melodía compuesta para S. M. la Reina D^a. Isabel por Emilio Arrieta”¹². El compositor había escrito esta canción en Milán, tal y como revela el manuscrito original –“Melodía para voz de tenor o tiple compuesta por Emilio Arrieta, discípulo del I. R. Conservatorio de Milán”–, y al comenzar a dar clases a la soberana decidió dedicársela. Se trata de una canción de estructura binaria (ABAB), con una primera parte de carácter napolitano (*Andantino*, 3/8) que recurre a la ambigüedad tonal entre la menor y Do Mayor, y una segunda –sección B– más belcantista, que cierra la obra en un brillante Do mayor. El segundo manuscrito localizado de esta obra, que es el dedi-

⁹ Recordemos que este convento era la sede del propio Conservatorio de Milán, que funcionaba como internado.

¹⁰ Antes de localizar la partitura, habíamos encontrado la única referencia que existe sobre la obra, publicada en la necrología de Arrieta del *Boletín de Valencia*, Año III, nº 27, 15-II-1894, pp. 1-3.

¹¹ La falta de espacio nos impide llevar a cabo un comentario detallado de la obra, por lo que remitimos a nuestra biografía, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998.

¹² En *La Ilustración. Periódico Universal*, del 8-V-1854, hay una referencia a la canción *La beltá*, “melodía para voz y piano, con texto en italiano que Arrieta escribe expresamente para S. M. la Reina Isabel II”.

cado a la Reina Isabel, presenta la canción en un tono más grave –Sib Mayor–, sin duda para adaptarla a una tesitura apropiada a la voz de la soberana.

Hemos catalogado también una “Romanza para voz de tiple con acompañamiento de arpa compuesta expresamente para S. M. Da. Isabel II por Emilio Arrieta”, titulada *La mestizia*. Se trata de una canción de estructura tripartita (ABA) que revela de nuevo la dependencia de modelos italianos. Tras una breve introducción de arpa sola, se expone la primera sección (*Andantino*, 3/8) cantabile y expresiva, escrita en la tonalidad de Mib M; la sección central se traslada, por contraste, al relativo menor y presenta un carácter más rítmico (*Un poco piu mosso e agitato*); la obra concluye con la repetición de la sección inicial a la que se ha añadido una fermata vocal en el más puro estilo operístico.

Tras ciertas desavenencias con Isabel II, Arrieta parte de nuevo hacia Italia, y tras un triunfal periplo mediante el cual consigue estrenar *Ildegonda* en varios teatros italianos, el compositor regresa a Madrid, en marzo de 1852, decidido a participar en el proyecto lírico de sus colegas. Mientras, continúa escribiendo canciones de salón, como la *Serenata Morisca*, localizada también en los fondos de la biblioteca Donoso Cortés. Se trata de una obra para voz (tenor) y piano, cuyo manuscrito original autógrafo, está fechado en mayo de 1852. Ésta es la primera obra en la que el compositor recurre a un lenguaje claramente españolizante, ritmo ternario (9/8), modo menor (si menor), floreos a distancia de semitono en la melodía, acompañamiento pianístico que evoca las figuraciones de la guitarra, segundas aumentadas, etc., y es una de las pocas romanzas de estos primeros años de creación escrita sobre un texto en castellano (*Azucena alpujarreña/abre tus hojas al sol...*). No hemos encontrado ninguna referencia a esta obra inédita que revela la versatilidad del estilo del compositor, hecho ya demostrado a partir del estudio de sus dos óperas, *Ildegonda*, en la estética de la ópera italiana del primer romanticismo, y *La conquista de Granada*, donde a través de un tema contextualizado en el sur de España, el compositor encuentra el pretexto adecuado para aprovechar los recursos idiomáticos de la música de corte nacional, tan de moda en la Europa romántica.

2.3. *Cantata a Quintana* (1855), primera obra conmemorativa

El 25 de marzo de 1855 fue coronado solemnemente, en un acto que adquiere importancia nacional, el escritor Manuel José Quintana, encargándose para tal acontecimiento una cantata a López de Ayala y Arrieta¹³.

La partitura de la cantata revela un estilo académico y grandilocuente que entronca con la tradición europea de obras conmemorativas. La obra, escrita para coro mixto (“tiples primeras y segundas, tenores y bajos”) y orquesta, presenta una estructura seccional en la que la parte coral inicial funciona como *ritornello* formal¹⁴. La escritura, con hermosas melodías *cantabiles* y coros homofónicos, podría vincularse con la del Verdi estrictamente contemporáneo, aunque revele ciertos guiños donizettianos. La obra comienza con la sección coral que adopta el papel de *ritornello* (*Allegro assai maestoso*); trabajada con textura homofónica,

¹³ “En la ceremonia de la coronación del gran poeta Quintana se cantó un himno, letra de don Adelardo López de Ayala, y música de don Emilio Arrieta, compuesto expresamente para esta circunstancia” *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 9, 1-IV-1855, p. 71.

¹⁴ La estructura formal, que nace de la combinación de un elemento recurrente (A) con material nuevo, adopta la forma ABACA.

está formada por frases balanceadas (antecedente-consecuente), escritas en un lenguaje simple pero efectivo, en el que la orquesta dobla la melodía de la voz superior del coro en las partes más *cantabiles*. Los versos octosílabos de esta primera sección se pueden agrupar en dos estrofas de cuatro versos, con rima en los versos intermedios (2 y 3, 6 y 7, 4 y 8): “Nobles vates inspirados/por el genio de la gloria,/celebrando la victoria/vuestro canto levantad/que la Patria al fin os dice/con enérgica elocuencia/alcanzó la inteligencia/galardón y libertad”.

La sección siguiente (*Un poco meno mosso*), en la que el coro general da paso a una parte solista, cambia de contexto rítmico (frente al marcial pulso binario, metro ternario). La melodía adquiere un carácter íntimo en el dúo de tenores – trabajado en terceras paralelas–, que se mantiene en el siguiente solo de soprano. En esta sección, para lograr una mayor unidad texto-música, aparecen elementos descriptivos que hacen ascender la línea melódica ante la idea de gloria eterna. Ayala elige para esta sección versos heptasílabos, que también agrupa en dos estrofas con rima alternada (abab/cdcd): “De gozo en este día/el alma se dilata;/al fin la patria mía/dejó de ser ingrata./Cuando su gloria cantes/en la eternal mansión,/mitiga de Cervantes/la justa indignación”.

Tras esta segunda sección, volvemos momentáneamente a la cabeza del tema de la sección inicial o *ritornello* (“Nobles vates inspirados...”), tras la que aparece una nueva parte solista (*Andante mosso*), que comienza con la exposición del nuevo material melódico en la orquesta, de nuevo en metro ternario, pero en modo menor. Tras la exposición en la cuerda y viento madera de la melodía inicial, dos tiples solistas retoman la melodía trabajada inicialmente de forma vertical, para dar paso en una segunda parte al diálogo de pequeños motivos contrastantes, que permiten acelerar el discurso musical y precipitar la reaparición del *ritornello* que cierra la obra. La estrofa mantiene la rima de la sección B: “Lloraste la amargura/de la que nace hermosa,/corone la hermosura/tu frente luminosa./Jamás de genio ardiente/muriera el resplandor/si el genio solamente/rindiera nuestro amor”.

La reaparición del coro general, interpretando el *ritornello*, da por concluida la cantata. La obra fue bien recibida, y afirmó aún más la fama de Arrieta como compositor de buen oficio, deudor, en cierta medida, del país donde se formó.

2.4. Cantata a Rossini, en la inauguración del teatro Rossini de los Campos Elíseos de Madrid (Creo que 1864)

El teatro Rossini de los Campos Elíseos madrileños, es inaugurado solemnemente el 18 de junio de 1864. Para dicho evento Barbieri elige la ópera *Guillermo Tell* que fue precedida de una *Cantata a Rossini* escrita por Arrieta sobre un texto de F. Martínez Pedrosa¹⁵. La obra está escrita para coro mixto, orquesta y banda, y adopta una estructura seccional organizada en torno a un estribillo recurrente. Este *ritornello* revela un carácter marcial (*Allegro maestoso*, 2/4 y Do Mayor), acentuado por la orquestación elegida –golpes de tambor y sonoros toques de clarines y trompa–, y durante el mismo, el coro interpreta la melodía optando el compositor por una ágil textura homofónica (*¡Ah! Gloria al inmortal Rossini,/cuyo acento rasgó el porvenir...*). Tras la exposición del estribillo escuchamos tres fragmentos diferenciados: el primero transportado a un nuevo contexto tonal –

¹⁵ Tanto M. Soriano Fuertes, en su *Calendario Histórico musical para el año de 1873*. Madrid, Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, p. 61, como *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, nº VI, Madrid, 15-II-1877, p. 99, hacen referencia a este hecho.

Sib Mayor-, de carácter más íntimo (*Feliz cisne canoro/que en mágico sonido...*); el segundo -ahora en Sol Mayor- reservado a las voces masculinas; y el tercero en el que reaparece el coro general, que sirve de transición hacia la reexposición del estribillo. La obra concluye con la repetición del estribillo mediante una densa orquestación ("Banda, orquesta y tuti li mondi", según indicación del manuscrito).

2.5. Obras en honor de Bretón de los Herreros. *La sombra* (1873)

El fallecimiento de Manuel Bretón de los Herreros el 8 de noviembre de 1873 promueve la organización a finales de año de una serie de homenajes en recuerdo a su persona¹⁶. Así, la Asociación de Escritores y Artistas -de la que Arrieta era presidente- organiza una sesión conmemorativa¹⁷, que tiene lugar en el Senado el 21 de diciembre, en la que se estrenan dos obras de Carlos Coello y Arrieta: una cantata y la barcarola *La batelera de Pasajes*, muy aplaudidas, en la interpretación dirigida por Monasterio¹⁸.

Arrieta escribe una obra clásica, que retoma el estilo de cantatas anteriores¹⁹. La primera parte, de estructura seccional, adopta una forma bipartita, integrada por una introducción, con un recitado dramático de bajo solo -*Andante maestoso*, en si bemol menor-, y una segunda sección cantábil, en el tono homónimo menor, donde la tristeza de las exclamaciones solistas iniciales -*¡Bretón ha muerto...!*- se torna en patriótico entusiasmo -*Ensalce al poeta su móvil sublime...*-, acentuado en la *stretta* final -*Unidos como hermanos, siquiera por un día...*-. La barcarola presenta un trabajo menos elaborado, en la que destaca el sabor popular de la melodía coral.

En opinión de Castellanos y Luceño, críticos de *El Arte*, "la cantata fue muy aplaudida... tanto por la originalidad y delicadeza de los motivos, cuanto por la magnífica instrumentación". La obra fue ejecutada con acierto por la orquesta y coro de alumnos del Conservatorio, destacando el solo de bajo interpretado por Cruz, alumno de Inzenga. Parecidas palabras de elogio mereció la barcarola *La batelera de Pasajes*, interpretada para finalizar el acto²⁰.

Estas obras fueron interpretadas también en uno de los ejercicios líricos organizados en el Conservatorio, el viernes 23 de enero de 1874²¹, ocasión aprovechada por Peña y Goñi para publicar un elogioso artículo a Arrieta. Aunque "no son la cantata ni la barcarola de esas obras que llaman grandemente la atención por

¹⁶ El fallecimiento de Bretón provocó incluso un curioso debate sobre la posibilidad de cambiar el nombre al nuevo teatro Apolo, denominándolo teatro Bretón de los Herreros, posibilidad que finalmente se desechó. J. Ruiz Albéniz. "Chispero". *El Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Española, 1953, pp. 23-24.

¹⁷ Véase *La España Musical*, Año VIII, n^o 384, 22-XI-1873, p. 7.

¹⁸ Véase "Noticias generales. Nacionales". *La Correspondencia Teatral*. Año I, n^o XI, 27 y 28-XII-1873, p. 84. Ya *El Arte*, Año I, n^o 11, 13-XII-1873, p. 7, había anunciado la composición de dicha cantata.

¹⁹ Además del manuscrito autógrafo de la cantata y barcarola que se encuentra en la biblioteca particular de Donoso Cortés, hemos localizado otra copia de la obra en el Archivo del Conservatorio de Madrid.

²⁰ J[uan] C[astellanos] y Á[lvaro] L[uceño] "Solemnidad artístico-literaria dedicada a la memoria de D. Manuel Bretón de los Herreros". *El Arte*, Año I, n^o 13, 27-XII-1873, pp. 2-3.

²¹ "Sección de Espectáculos". *El Imparcial*, 25-I-1874. *El Arte*, Año I, n^o 17, 25-I-1873, p. 2, publica una crónica de Tomás Luceño y Becerra que incluye el programa completo de dichos ejercicios.

su desarrollo, ni por el empleo de recursos excepcionales de exhibición”, se trata de obras de “mérito real y verdadero. La introducción de la cantata, en la que se oye uno que pudiéramos llamar recitado dramático, ejecutado por los trombones, revela el carácter fúnebre que domina en la primera parte de la composición. «¡Bretón ha muerto!» exclama la voz en un sentido lamento. «¡Bretón ha muerto!», repite con ansia lastimera el coro de mujeres, mientras la orquesta une sus acentos de tristeza a las voces, expresando con suma claridad las ideas dolorosas del compositor. Feliz en inventiva y con talento perspicaz, introduce Arrieta en la segunda parte de la cantata una frase apasionada, fruto de un momento de inspiración, frase que viene a ser un canto de apoteosis y que al par que presta variedad a la composición, tiene una significación elocuente: la inmortalidad del inolvidable poeta. Una orquestación delicada, fina y dramática, al mismo tiempo, un trabajo armónico severo y una melodía apasionada, hacen de la cantata una pieza que honra a Arrieta y que debe ser colocada en lugar preferente entre las composiciones de tan reputado maestro”.

La barcarola merece un comentario aparte, exclamando el crítico: “¡Cuán ingeniosamente imita Arrieta en el preludio el ritmo tan difícil del zortzico...! *La batelera de Pasajes* presenta con la mayor claridad la fisonomía artística de Arrieta. Es imposible desconocerla en medio de aquella melodía dulce y animada, de aquel ritmo ligero y entrecortado, de aquella estructura general en la que Arrieta ha querido tal vez describir artísticamente el carácter de las célebres bateleras de Pasajes”²².

También en esa fecha escribe Arrieta una balada dramática titulada *La sombra*, que fue regalada a los suscriptores de *El Arte*, según anuncia el número del 29 de noviembre²³. *La sombra* pone en música un texto de Antonio Arnao (1828-1889), conocido poeta coetáneo, y está dedicada a su esposa, Sofía Vela. La balada fue editada por Villegas y Martín.

La canción recurre a la forma bipartita ampliada –ABA’– que había utilizado ya el compositor en su producción liederística anterior. Así, presenta una primera sección, integrada por una introducción pianística de dieciocho compases y una sección cantábil, de carácter íntimo –*Cuando el pálido albor de la luna...*– en mi bemol menor; una segunda parte contrastante, en el tono homónimo mayor y la repetición de la sección inicial, ampliada con una pequeña coda cadencial de catorce compases que, por balance tonal, permite a la obra concluir con un acorde de Mib Mayor, al aparecer mayorizada la tercera del acorde final.

Peña y Goñi dedicó un breve párrafo de su crítica en *El Imparcial* a esta balada dramática, afirmando que se trata de “una declamación descriptiva, bellísima, matizada con los más delicados colores y llena de sentimiento y espontaneidad”, y llegando a afirmar que “Arrieta inicia en esta balada un movimiento de progreso hacia las grandes modernas doctrinas de Gounod”²⁴.

2.6. Cantata a Cervantes (1875)

El 23 de abril de 1875 estrena Arrieta una *Cantata a Cervantes* sobre un texto de J. Campo-Arana, también conservada en la biblioteca Donoso Cortés. La obra, que se interpretó en una velada literario-musical celebrada en el Senado como

²² A. Peña y Goñi. “Crítica Musical. Cantata y Barcarola a la memoria de Manuel Bretón de los Herreros, poesía de Carlos Coello. Música de Emilio Arrieta. *La sombra*, balada de Antonio Arnao, música de Emilio Arrieta. *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas*, por Francisco Asenjo Barbieri, arreglada para piano a cuatro manos por Mariano Vázquez. Una esperanza menos”. *El Imparcial*, Madrid, 25-I-1874.

²³ Véase “Variedades”. *El Arte*, Año I, n° 9, 29-XI-1873, p. 7.

²⁴ A. Peña y Goñi. “Crítica Musical”. *El Imparcial*, Madrid, 25-I-1874.

homenaje al autor de *El Quijote*, presenta una estructura seccional integrada por una sección coral –*Andante maestoso*, 2/4 y Sib M– *Nos llama un grito santo, lleguemos sin tardar...*, interpretada inicialmente por los contraltos, tenores y bajos a los que, tras una aceleración rítmica, se unen las sopranos y voces blancas; un solo de Marcela titulado “El desdén”, al que se añaden las sopranos y contraltos –*Andante*, 6/8 y Mib M–, *Ni venció mis rigores/de un pastor del anhelo...*; una tercera sección titulada “El amor” que es interpretada por las sopranos Lucinda y Dorotea –*Andante*, 6/8 y Solb M–, *Le prestaron su acento/los pardos ruiseñores...*; y la repetición del material coral inicial a modo de estribillo.

2.7. *Himno a la paz y nuevas cantatas a Cervantes (1876)*

Tras el estreno de *Entre el alcalde y el rey*, Arrieta regresa a la composición de obras conmemorativas; así, para celebrar la triunfal entrada en Madrid del Ejército del Norte tras la victoria frente a los carlistas, Arrieta escribe un *Himno a la paz*, fechado el 15 de marzo de 1876. La obra, con texto de Ricardo Puente y Brañas, fue estrenada por un coro de alumnos de la Escuela Nacional de Música, en un acto patriótico celebrado en abril de 1876 en dicho centro, quizá provocado por la etapa de euforia vivida tras el final de la Guerra Carlista –recordemos que este hecho junto con la posterior pacificación de Cuba por la Paz de Zanjón, firmada por Martínez Campos el 12 de febrero de 1878, ayudan a configurar la leyenda de Alfonso XII como “el Pacificador”–. El *Himno a la paz*, escrito para coro mixto y orquesta, adopta una sencilla estructura estrófica AbAcA: estribillo inicial *Marcial majestuoso* en Si bemol Mayor, interpretado primero por los bajos y posteriormente por el resto del coro –*Gloria al valiente soldado...!*–; primera estrofa interpretada por las voces femeninas a dúo –*Alfombra su camino de flores...*–; repetición del estribillo; solo de tenor, a modo de segunda estrofa –*Éste es un hijo gozoso, ¡aquél un amante ufano...*–; y reexposición del estribillo para concluir.

El 23 de abril, en un acto en honor de Cervantes celebrado en el teatro Príncipe Alfonso, se estrenan dos nuevas obras de Arrieta dedicadas al autor de *El Quijote*: la *Cantata número 2, a Cervantes*, y *Cervantes en Lepanto –Narración de la batalla–*, obra escrita sobre una “epístola de Miguel de Cervantes, cautivo”, dedicada a Mariano Vázquez, según figura en el manuscrito autógrafo de la obra, propiedad de Donoso Cortés. *Cervantes en Lepanto* está articulada en dos cuadros: un monólogo de Cervantes (bajo) que se divide en dos secciones: *Andante* en re menor, en el que el solista expone en un parlato casi recitado sus sentimientos durante el cautiverio turco –*Diez años ha que tiendo y mudo el paso...*–, y una segunda sección cantáble en Sib Mayor, marcial y grandiosa; y un segundo cuadro coral, en el estilo homofónico y grandilocuente propio de este tipo de obras conmemorativas²⁵.

2.8. *Los Ayes del pueblo (1878)*

El 26 de junio de 1878, seis meses después de su boda con Alfonso XII, fallece la joven reina Mercedes a los dieciocho años de edad. “Pretuberculosa, el matrimonio precipitó su muerte y fueron vanos todos los esfuerzos para salvarla, porque el mal no tenía remedio... El cadáver se depositó en el Monasterio del Escorial y el poeta Adelardo López de Ayala pronunció su famosa oración fúnebre, recogiendo el dolor del pueblo”²⁶.

²⁵ La obra fue editada por Andrés Vidal.

²⁶ F. Hernández Girbal. *Julián Gayarre*. Madrid, Ed. Lira, 1970, p. 362. Luis de Oteyza recoge íntegro el discurso de Ayala, pp. 185 y ss.

El funeral de la Reina tuvo lugar el 28 de junio en la capilla de San Juan y Santa Ana del Real Monasterio del Escorial; la parte musical de dichos funerales estuvo dirigida por Hilarión Eslava, a pesar de su avanzada edad y delicadísimo estado de salud²⁷. El 17 de julio se celebraron nuevas honras fúnebres dispuestas y costeadas por el estado en la Iglesia de San Francisco el Grande; en este acto, fue Barbieri quien dirigió la capilla de música²⁸.

La temprana muerte de la joven reina impactó de forma profunda a la sociedad española, celebrándose durante el año gran cantidad de actos en recuerdo a su persona; así, en el acto de inauguración del curso escolar en el Conservatorio madrileño, Arrieta estrena una "melodía dramática en la sentida muerte de D^a Mercedes de Orleans y Borbón", titulada *Los ayes del pueblo* escrita durante el mes de agosto en recuerdo de la soberana.

La obra había sido escrita sobre un poema de Ángel Avilés y Merino, escritor cordobés que además de la poesía, cultivó el periodismo y la política²⁹. Avilés era buen amigo de Ayala, quien le había proporcionado un puesto de trabajo cuando llega a ser Ministro de Ultramar en el primer gobierno provisional tras la Revolución del 68, presidido por Serrano³⁰.

La obra, de carácter descriptivo, escrita para soprano o tenor solista y orquesta –violines, violoncellos, contrabajos, órgano expresivo, piano y bombo–, presenta un interesante trabajo armónico³¹. Podríamos dividirla en tres grandes secciones: una primera parte integrada por la introducción en la tonalidad principal, mi menor, la exposición del primer grupo temático en la tonalidad principal –*La bandera está de luto, de luto mi corazón, por aquella reina hermosa/que muy pronto se murió*– y la del segundo, más cantábil y lírico, en el tono homónimo mayor –*Como la Reina era un ángel y tan bonita y tan buena/se la llevaron los ángeles*–. Una sección central, en la que la voz, casi con carácter de recitado, dialoga con el material temático del acompañamiento, de nuevo en la tonalidad inicial. La reexposición del tema en Mi Mayor, ahora con un texto diferente –*¡Madre, la pena que tengo/me hace un nudo en la garganta! ¡Madre, la Reina se ha muerto...!*–, seguida de un pequeño clímax, cierra las tensiones del desarrollo en la tonalidad principal y da paso a la repetición del tema de la introducción para concluir la obra configurando una estructura ABA'.

Estos *Ayes del pueblo* causaron gran impresión al ser interpretados en la Escuela Nacional de Música a modo de plegaria-homenaje a la joven reina ya fallecida. La *Crónica de la música* publica una breve descripción de la misma, destacando su descriptivismo: "Empieza la composición con un elegante preludio, escrito en compás de compasillo, que bien representa la majestad cubierta de luto por la expresión distinguida de las frases y por las notas y ritmo de la *Marcha Real*, de la que se ha valido muy oportunamente Arrieta, alterando su tonalidad y movimiento, y dando a sus magníficos acordes un carácter muy pronunciado de grandiosidad fúnebre. Después se oyen, convenientemente indicados por los instrumentos, los disparos que anunciaron el aniversario del nacimiento de la Reina,

²⁷ J. M^a Esperanza y Sola. "Hilarión Eslava". *Crónica de la Música*, Año I, n^o 1, Madrid, IX-1878, p. 2.

²⁸ *La Ilustración Española y Americana*. Año 1878, n^o 28, 30-VII-1878, p. 55.

²⁹ Véase Cejador, *Historia de la lengua y literatura española*. Madrid, 1918.

³⁰ Como curiosidad, podemos añadir que a Avilés está dedicada la primera edición del libreto bufo de *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco.

³¹ En la biblioteca Donoso Cortés se encuentra no sólo la versión orquestal, sino también la reducción de voz y piano.

y se confundieron con los de su muerte. La orquesta prorrumpe entonces en verdaderos gemidos que se enlazan más adelante con las voces, formando un conjunto conmovedor y constituyendo la justificación del título. El preludio contiene dos distintas ideas musicales, la primera en compasillo y la segunda en tres por cuatro y tono de mi natural menor; ambos son elegantísimas y ambas constituyen las ideas características de la composición. La forma resulta muy nueva y muy original como ya hemos indicado. El procedimiento armónico empleado por Arrieta para expresar los *ayes del pueblo*, ha llamado mucho la atención de los artistas, y es en realidad un caso raro y que produce grandísimo efecto³².

2.9. Loa *La mejor corona*, a Calderón de la Barca (1881)

Con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón –que se cumpliría el 25-V-1881–, se desarrollan en Madrid diversos actos en su memoria, encontrando ya en enero referencias de prensa a la organización, a cargo de “la Comisión Auxiliar de la Prensa y la Asociación de Escritores y Artistas”³³. El director de *La Correspondencia de España*, Manuel M^a Santa Ana, edita el 21 de febrero desde la imprenta de su periódico *El centenario de Calderón*, primer “boletín oficial de la junta directiva”, en el que se anuncian los proyectos de tal celebración; y siete días más tarde, ve la luz el segundo boletín que incluye ya las comisiones organizadoras. La de la Escuela de Música, donde encontramos a Arrieta y Monasterio, decidió celebrar la efeméride calderoniana el 23 de mayo, mediante una función extraordinaria³⁴ en la que se estrenaron dos obras de Arrieta, un *Capricho para orquesta sobre música sacada de obras de Gaspar Sanz*³⁵ y la loa *La mejor corona*, escrita sobre un texto de López de Ayala, cuyo manuscrito autógrafo pertenece a la biblioteca Donoso Cortés³⁶.

Esta loa, de estructura seccional, adquiere solemnidad gracias al carácter marcial de sus tema corales y a la orquestación escogida por el compositor, en la que destaca el trabajo de clarines, arpas y órgano. La forma –ABA– se organiza en torno a tres grupos temáticos. El primero, un *Moderato maestoso* –¡Honor al poeta, honor, honor...!–, *ritornello* en el que el coro expone una solemne melodía en Lab Mayor acompañada de tresillos en la orquesta, presenta carácter marcial gracias al trabajo rítmico, la textura homofónica y los diseños del acompañamiento. Una sección para cuarteto solista, actúa como episodio contrastante, de carácter femenino; esta sección B, escrita en ritmo ternario (9/8) frente al binario del estribillo, se sitúa en la región de Reb Mayor. Tras sufrir dos procesos de aceleración temporal (*Un poco piu mosso* y *piu mosso* que actúa casi como *vuelta*), la repetición de A cierra la loa con una orquestación más densa, mediante el doblamiento de las líneas melódicas³⁷.

³² *Crónica de la Música*. Madrid, Año I, n^o 3, 10-X-1878, p. 1.

³³ Arrieta era entonces vicepresidente primero de dicha Asociación. “Centenario de Calderón”. *La Correspondencia Musical*, Año I, n^o 14, 6-IV-1881, p. 3.

³⁴ Esta función se anuncia ya en *La Correspondencia Musical*, Año I, n^o 5, 2-II-1881, p. 4; y en el n^o 20, 18-V-1881, p. 4, se inserta el programa completo de dicho evento, que hemos comentado en el capítulo 12. *La Crónica de la Música*, Año IV, n^o 140, 25-IV-1881, p. 3, publica un breve comentario de la loa de Ayala y Arrieta.

³⁵ La partitura autógrafa de esta obra, así como los materiales manuscritos, se conservan en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

³⁶ Se trata de la versión reducida para coro (tiples 1 y 2, tenores y bajos) y piano, fechada el 27-IV-1881. Arrieta adjunta recortes de prensa publicados en dicha fecha.

³⁷ *La Correspondencia Musical* elogia la partitura en un comentario publicado el Año I, n^o 21, 25-V-1881, pp. 4-5. También Peña y Gofri analiza los actos conmemorati-

Emilio Arrieta. Un patrimonio musical por descubrir. Los manuscritos inéditos de la Biblioteca particular de D. Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos

Los fondos de la biblioteca Donoso Cortés se completan con fragmentos manuscritos de otras obras de Arrieta (*Marina, Entre el alcalde y el rey*, etc.), la edición del himno *¡Abajo los Borbones!*, así como algunos recuerdos personales del compositor como un autógrafo del mismo Rossini.

Conclusión

El conocimiento de estas fuentes musicales ha permitido completar el catálogo de Arrieta, compositor sin duda aún por descubrir. Asimismo, la localización de parte de su epistolario y el acopio de su importante producción hemerográfica como crítico de *La Nación* en 1854, han resultado fuentes documentales de primordial interés para la realización de la biografía del compositor que ya ha visto la luz, permitiendo elaborar un importante documentario que será publicado en breve. Con estas actuaciones –junto con la publicación de su obra lírica, habiendo ya sido editadas *Marina, El dominó azul y El grumete*– se trata, una vez más, de hacer justicia a la figura de Arrieta, personaje imprescindible para la comprensión y estudio de la historia de la música española del siglo XIX.

vos de Calderón, dedicando algunos párrafos a la loa de Arrieta en la misma revista, nº 22, 1-VI-1881, pp. 1-2.

