



El magisterio de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid (1857-1891)

Junto con la creación y el folclore, adquiere relevancia en la actividad de José Inzenga la enseñanza del canto. De las horas compartidas con Manuel Patricio García en París, y pese a su formación como pianista, se interesa no sólo por la composición lírica, sino también por la docencia, actividad que desarrolla en Madrid, primero en la Sociedad del Teatro del Circo, como maestro de canto en 1854, y posteriormente, a partir de 1860, en la Escuela Nacional de Música, ocupando en esta institución la plaza de maestro de canto de Ángel Inzenga. Desde las primeras lecciones hace uso de una metodología vinculada al magisterio de Manuel García hijo, cuyas líneas principales plasma en el programa que elabora para la asignatura de canto en 1871, y que se concretan en aspectos relacionados tanto con la técnica vocal, la dramaturgia, la organización práctica de las lecciones, así como con la proyección en los escenarios del futuro cantante.

Palabras clave: Música siglo XIX, Métodos canto, Conservatorio de Madrid, José Inzenga

Together with creation and folklore, the teaching of singing was one of José Inzenga's most important activities. Despite his training as a pianist, he first became interested in the composition of stage and vocal works, as well as teaching, during the time he spent with Manuel Patricio García in Paris. In Madrid, he initially worked as a singing teacher at the Sociedad del Teatro del Circo in 1854, and subsequently, from 1860 onwards, at the Escuela Nacional de Música, in the vocal-teaching position formerly held by Ángel Inzenga. In his early lessons he already employed a methodology associated with the teachings of Manuel García, jnr., whose principles are set out in the syllabus he put together for the singing subject in 1871, and which specifies aspects relating to vocal technique, dramaturgy, the practical organisation of the lessons, as well as the stage careers of future singers.

Key words: 19th-century music, Vocal methods, Conservatorio de Madrid, José Inzenga

...Pues bien: si en vez de hacer del piano la piedra fundamental de los estudios musicales, como hoy sucede, fuera el canto la base de todos ellos, como en otro tiempo lo fue, y para cuya enseñanza es condición precisa que el discípulo desde el principio ponga en juego, no sólo su sentimiento, sino también todas las facultades estéticas que posee, ¿no sería éste un poderoso medio que evitaría el que viéramos en el mercado del arte tanto músico autómatas? Cuestión es ésta que me propongo tratar en otra ocasión, y para ello no han de faltarme seguramente los argumentos necesarios, ni el ánimo decidido y firme que siempre nos sostiene cuando abrigamos en nuestra alma el íntimo convencimiento de defender una noble causa...¹.

¹ José Inzenga: "El piano", *Crónica de la Música*, 63, 4-XII-1879, p. 1.

Compositor, folclorista, docente, crítico y musicógrafo, José Inzenga (1829-1891) es una de las figuras más representativas de la intelectualidad musical española del siglo XIX. Con dotes naturales para la música, sus cualidades no pasaron desapercibidas para su padre Ángel Inzenga, por entonces maestro de canto y compositor para la Real Capilla. De la mano de profesores como Zamora, Albéniz y Bordalonga en Madrid, y gracias a la protección económica que le brindó el duque de Osuna, con la instrucción de Caraffa, Elwart y Aubert entre otros en París, pudo adquirir una técnica depurada, una personalidad conservadora, y una predilección por un estilo de escritura cercano a los modelos de composición del romanticismo centroeuropeo, alejado de la estética wagneriana que comenzaba a imperar en Europa.

En París, donde llega a la edad de catorce años, compagina sus estudios en el Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation con el trabajo como intérprete en las principales salas de conciertos del momento. Allí se interesa especialmente por la música popular española y por la recuperación del género lírico, y, cuando en 1848 regresa a Madrid, se suma a los esfuerzos restauradores de la zarzuela, formando parte de los fundadores de la Sociedad del Teatro del Circo junto con Barbieri, Salas, Olona, Hernando, Gaztambide y Oudrid. Junto a una intensa labor como profesor de canto en la Escuela Nacional de Música, actividad a la que me referiré en líneas posteriores, y en el campo de la creación, Inzenga tuvo una especial dedicación por la recolección de cantos y bailes populares, proyecto al que consagró gran parte de sus años de investigación y que tuvo como resultado los *Cancioneros, Ecos de España*, publicado en 1873 y *Cantos y bailes populares de España*, en 1888. A lo largo de su carrera, no sólo se ocupó de aspectos relacionados con la práctica, sino que desempeñó una actividad notable como crítico, articulista y fundador de instituciones relacionadas con la música.

En 1858 Inzenga inicia su participación en el Real Conservatorio de Música y Declamación como profesor supernumerario, ocupando la plaza de su padre Ángel Inzenga, maestro de canto en dicha institución desde 1849. Gabriel Rodríguez, distanciándose de la restante crítica, adelanta un año su toma de posesión: "...Acreditado ya en Madrid como compositor de bellísima música de salón, y como excelente maestro de canto, fue nombrado en 1857 profesor supernumerario, y en 1860 profesor numerario del Conservatorio, hoy Escuela Nacional de Música..."². Probablemente no yerra Rodríguez, y aunque la primera referencia de la partici-

² Gabriel Rodríguez: "Don José Inzenga y Castellanos", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1891, p. 177.

pación de José Inzenga en la actividad del Conservatorio es de fecha 20 de febrero de 1858, donde junto con el resto de profesores firma un escrito redactado por el Director con el fin de informarles de los horarios de entrada y salida del Conservatorio, fuera contratado para el desempeño del puesto de maestro de canto durante el curso 1857-1858³.

La entrada coincide con la aprobación de dos reglamentos destinados a regular el ejercicio de la enseñanza musical firmados por Nocedal y Salaverría, el 5 de mayo de 1857 y el 14 de diciembre de 1857 respectivamente. El segundo de ellos es el que realmente tenía como objetivo una regulación exhaustiva de la materia, y estableció una división de la misma en enseñanzas superiores y estudios de aplicación. Esta nueva normativa se enmarca dentro de la reforma de la educación emprendida por el gobierno en 1857, y que culmina en la promulgación de la Ley Moyano, de 9 de septiembre de ese mismo año.

El 1 de febrero de 1860, la reina confirma la solicitud de jubilación de Ángel Inzenga “con el haber que por calificación le corresponda”, y el reemplazo por su hijo en el cargo, aunque con un sueldo menor –6.000 reales de vellón– que el que percibía su padre. El director del Conservatorio, quizás a instancia de los propios docentes líricos, solicita que este montante sobrante sea destinado a la contratación de un nuevo profesor de italiano.

27 de enero de 1860 / El Sr. Director al Sr. Ministro de Fomento proponiéndole que los 6.000 reales de D. José Inzenga sobrantes por pasar a remplazar a su padre en su clase se destinen a la enseñanza de italiano/.../:la necesidad urgente de establecerla se palpa, Excmo. Señor, en las clases de canto, donde los alumnos experimentan notable retraso en su instrucción por la falta del conocimientos en esa lengua, que es, puede decirse, peculiar de la música dramática...⁴.

Durante los primeros años de ejercicio, Inzenga residirá en pleno centro de Madrid, en la cuesta de Santo Domingo, 3, tercero, lugar donde vivirá hasta finales de los años sesenta⁵. Este es el primer domicilio conocido tras la vuelta de París, y probablemente no era compartido con sus padres, ya que siguiendo los datos que facilita Angelines Ynzenga, y aunque no recuerda la dirección exacta del inmueble en el que habitaba Ángel Inzenga, lo sitúa en las proximidades de la calle Segovia⁶. En 1869 se traslada con su mujer Carolina de Castro y Creus a un nuevo apartamento recién refor-

³ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Órdenes interiores para el Conservatorio. Legajo 12-19.

⁴ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 13-15.

⁵ F. Sopena Ibáñez: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1867, p. 61.

⁶ Angelines Ynzenga: Entrevista, Madrid 6 de junio 2004.



José Inzenga (1828-1891). Archivo Fotográfico del ICCMU

mado en la calle Desengaño 22-24, tercero izquierda, en la que será su residencia final⁷.

A pesar de que en los años finales dispuso de una vida holgada, no fue siempre así. El sueldo de 12.000 reales de vellón que llegó a percibir como maestro numerario, no le permitía desempeñar otras actividades con altruismo, o al menos sin la presión económica con la que las llevaba a cabo⁸. En una reveladora misiva enviada a Barbieri el 19 de octubre de 1860, Inzenga se lamenta de su situación:

...Te doy las gracias por las frases de buen amigo y concienzudo artista que me has endilgado en tu misiva, a la que te contesto limitándome tan sólo a decirte que cada uno es como Dios lo ha hecho y que ignorando completamente si las merezco o no, creo sin embargo que soy algo digno de mejor posición que la que hoy tengo, y que lo que no pueda obtener por el talento lo alcanzaré por la intriga, (no la intriga de baja ralea) sino la noble diplomacia que es hoy la palanca poderosa del mundo/..../Consérvate bueno, escribe con fe y cuídate mucho de la forma, pues en ese país es el todo en las artes y acuérdate del pobre que no tiene

⁷ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 14-15.

⁸ F. A. Barbieri: *Documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri II*, vol. II, E. Casares Rodicio (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 664.

otro recurso que estar desasnando a tus compatriotas desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde, si no quiere perecer de hambre y que te quiere de veras... No te alarmes por lo que oirás quizás decir en ésa respecto al tiro que han querido tirar a la Reina, pues afortunadamente sólo el susto ha sido el resultado de tan brutal intentona. Madrid está tranquilo y todos comemos nuestros garbanzos embruteciéndonos en esta atmósfera de inmoralidad y de estupidez⁹.

Su caso no era el único. Los sueldos que ofrecía el Conservatorio a los profesores, en algunas ocasiones eran inexistentes y en otras, claramente insuficientes. Las dificultades monetarias venían siendo arrastradas desde noviembre de 1835, cuando las Cortes suprimieron la partida presupuestaria destinada a la institución, facultando al Gobierno para decidir la cantidad que destinaba, y que por aquel entonces ascendía a “veinticuatro mil duros”. La prensa no dudó en criticar la situación, lo que propició que el 25 de agosto volviese a ser incluida en los presupuestos generales una referencia, eso sí, “por causas de la guerra” reducida a la mitad¹⁰. Desde aquel momento, tanto alumnos como docentes instaron al Gobierno para que otorgara una subvención al Conservatorio, alegando su probada utilidad social y la conveniencia del aprendizaje de la música. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, incluye entre sus líneas un sustancial artículo titulado “Aprobación y desaprobación” en el que, con ocasión de la entrada en el Conservatorio del profesor Julián Arcas en 1865, refiere las paupérrimas condiciones de las que disfrutaban los trabajadores de la institución.

El distinguido concertista de guitarra D. Julián Arcas, ha sido nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Música. Lo aprobamos.

Empero esta plaza la ha obtenido sin sueldo. Lo desaprobamos.

A más aún, el señor Arcas solicitó la plaza de profesor del Conservatorio con el sueldo que los de su clase perciben, y se le negó: volviola a reproducir, expresando que la desempeñaría gratis, y la clase de guitarra se le concedió ¡Oh, protección española!...

[...] No sabemos si felicitar o no al señor Arcas por su nuevo destino, bajo las condiciones que lo ha alcanzado: de lo que sí nos felicitamos, es, de que la guitarra forme parte de la enseñanza del Conservatorio por ser instrumento que puede llamarse nacional y ser el Conservatorio español. Bueno es empezar¹¹.

En su primer año de docencia como profesor numerario en el Real Conservatorio de Música y Declamación, José Inzenga compartió su condición de maestro de canto con Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Mariano Martín y Lázaro Puig. Únicamente contó con seis

⁹ *Ibíd.*, p. 664.

¹⁰ F. Sopena Ibáñez: *Historia...*, p. 47.

¹¹ “Aprobación y desaprobación”, *La Gaceta Musical Barcelonesa, Semanario Artístico*, 175, 28-V-1865.

alumnos oficiales, y aunque no presentó a ninguno de ellos a los concursos del Conservatorio, dispensó tres matrículas y dos sobresalientes¹². La asignación de discípulos no dependía de su criterio, ya que el número de plazas ofertadas cada año por el Conservatorio para dar clases de canto variaba según las demandas del alumnado y del presupuesto que el Ministerio de Fomento concedía a la institución. Una vez concretado el cupo de matriculados, la distribución de profesores la efectuaba la dirección, que en ese primer año no quiso cargar las horas lectivas del recién llegado profesor.

Aunque su actividad compositiva y su participación en la vida musical madrileña seguían ocupando gran parte de su tiempo, a partir de su entrada en el Conservatorio sería la enseñanza del canto su dedicación principal. Desde un primer momento toma parte activamente en los conciertos organizados por la institución, así como en las restantes actividades promovidas por la misma. Su fama como docente empezaba a ser cada vez más notoria, en gran parte debido a la formación de grandes voces como las de las cantantes Arsenia Velasco o Luisa Fons.

Decreto de 15 de diciembre de 1868: La Escuela Nacional de Música y Declamación

A lo largo de su trayectoria como maestro de canto, Inzenga tuvo que hacer frente a distintas reformas, la mayor parte de ellas consecuencia de la convulsa situación política que vivió la España del siglo XIX, y de la que el Conservatorio no quedó al margen. Promovida por el alzamiento del general Serrano y su triunfo frente al gobierno de González Bravo, la primera de ellas tiene lugar con la aprobación del Decreto del 15 de diciembre de 1868. Su efecto fue demoledor. Aunque se crea la figura del Comisario Regio, que tuvo como misión reorganizar el Conservatorio, se rebajan los salarios dos tercios del sueldo original y se reducen de las plazas de docentes de treinta y cuatro profesores a doce con plaza efectiva. Los reajustes administrativos no dejaron de lado las clases de canto, y aunque el número de alumnos seguía aumentado, se reducen las plazas a la mitad. Frente al curso 1866-1867 que contó con cuatro profesores encargados de la docencia, únicamente se mantienen los puestos de José Inzenga y Mariano Martín.

El 22 de diciembre se cambia la denominación de Conservatorio por la de Escuela Nacional de Música y Declamación, que se mantiene como

¹² Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Exámenes del curso 1859-1860. Legajo 13-40.

tal hasta 1900, y Emilio Arrieta toma posesión del cargo de director, puesto en el que permanecería hasta su muerte en 1894. Criticado en su nombramiento por su proximidad a los círculos palaciegos, consigue consolidar la institución e imprimir al Conservatorio un carácter europeo, superando su impronta provincial. Su etapa está considerada como una de las más fructíferas en el cultivo de la lírica. Las clases de declamación, suprimidas tiempo antes, son nuevamente instauradas, los cantantes salidos de las aulas obtienen éxito en los escenarios nacionales e internacionales y el Teatro Real vive alguna de sus mejores noches. Es la época dorada de los cantantes, entre cuyas figuras destacan Adelina Patti y Julián Gayarre.

A pesar de la situación de las arcas, una de las empresas que se afronta en este periodo es la construcción del salón del Conservatorio. Un incendio en 1867 había destruido el anterior espacio, origen de la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1863 y la de Conciertos en 1866¹³. El nuevo salón pronto se convertiría en uno de los principales centros sociales en la capital madrileña y un lugar de reuniones de la representación más selecta tanto de la música española, como de otras profesiones. Las sesiones musicales que se programaban no sólo eran a propuesta del centro, sino a beneficio de las más diversas instituciones y personalidades.

Penetremos en el salón pequeño del Conservatorio en una tarde de sesión, y fijémonos en el espectáculo que a nuestra vista se ofrece.

El reducido local está completamente lleno; apiñadas en la puerta de entrada se ven varias personas que no han logrado proporcionarse un sitio más cómodo. Bellas y elegantes damas, ante cuyos encantos ocúltanse ruborizados los ornamentos del salón, se hallan diseminadas a derecha e izquierda, sin orden ni concierto, con la inapreciable franqueza, con esa ductilidad de etiqueta propia solamente de gente d'élite.

Sentados también indistintamente se ve allí a Segovia y Castro y Serrano, la literatura selecta; a Arrieta, Barbieri, Vázquez e Inzenga, Zubiaurre, Caballero, la música y el Conservatorio; a Soriano Fuertes, Espín y Guillén, Luis Navarro, Salgado Araujo y Goizueta, la crítica; y a una multitud, además de aficionados al divino arte, que forman el núcleo más brillante del diletantismo madrileño...¹⁴.

Programa para la asignatura de canto (1871)

En virtud de cumplimentar la Real Orden del 18 de octubre de 1871, transmitida por el Rector de la Universidad Central con el objeto de uni-

¹³ M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta, de la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 437.

¹⁴ "Los cuartetos en el Conservatorio", *La Ilustración Española y Americana*, 1, 1-1-1873.

formar y coordinar los estudios y exámenes de los alumnos provenientes de la enseñanza oficial y libre, se obliga a los distintos profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación a detallar los programas correspondientes de las asignaturas que imparten. Posteriormente a su elaboración, estos fueron revisados por una comisión de profesores, y por último aprobados por el director del Conservatorio, haciéndose oficiales el 1 de diciembre de 1871. Esta directiva se enmarca dentro del Reglamento que el 2 de julio de 1871 publica Luis Zorrilla, ministro de Fomento del rey Amadeo I de Saboya, el cual trata de regular al máximo las tareas de director, al profesorado y a los alumnos. Frente al Decreto de 15 de diciembre de 1868, se aumenta el presupuesto destinado a la administración de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el salario de los docentes y se incrementa el gasto de las enseñanzas que por entonces se impartían.

Las ideas más renovadoras del Reglamento son la creación de clases gratuitas, que se impartirán en horario nocturno para difundir el amor a la música y al canto coral entre las clases menos acomodadas de la sociedad y la posibilidad que se otorga a la Escuela para abrir concursos públicos para premiar obras musicales de nueva creación. Así, en enero de 1872, se anuncia ya el primer concurso de ópera española de los que convocará el centro...¹⁵.

En la especialidad de canto el encargado de elaborar el informe de la asignatura fue José Inzenga. En 1870 Lázaro Puig había sustituido en el puesto de maestro a Mariano Martín, que volverá a ser titular en el curso de 1873-1874. Aunque Puig no era nuevo en la enseñanza, ya que en 1858 trabajó como profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación, Inzenga había dispuesto de la plaza con continuidad desde 1858 y poseía un sólido conocimiento de las necesidades tanto de la institución, como de la materia. De hecho, el programa está elaborado con anterioridad a su presentación, como así lo referencia la existencia de dos dataciones: una primera de 31 de mayo de 1860, fecha en la que José Inzenga obtiene el puesto de maestro de canto en propiedad –desconocemos si este programa fue requisito para su otorgamiento–, y una segunda de 30 de noviembre de 1871, correspondiente a su presentación como informe para la asignatura de canto¹⁶.

La principal referencia para su elaboración fueron los textos de Manuel Patricio García, con el que Inzenga coincidió durante los años de forma-

¹⁵ Tal y como señala M^a Encina Cortizo en su cita, no tenemos constancia del desarrollo de las clases gratuitas, si bien en el concurso de óperas, el importe con el que se premia a la mejor composición presentada es de quinientos duros, que se adeudarán de los presupuestos generales del estado. *La España Musical*, 291, 25-I-1872, p. 7, en M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...*, p. 440

¹⁶ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Programa de la clase de canto a cargo del profesor D. José Inzenga. Legajo 20-39.

ción en el Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation de Paris: *Memoire sur la voix humaine*, publicado en 1841, y *Traité complet de l'art du chant* en 1847. Este aspecto se pone de relieve en la nota que incluye al final del programa y que señala: "Especificar, respecto a la Escuela de García, las páginas de cada año"¹⁷. Las similitudes se concretan en aspectos relacionados tanto con la técnica vocal, la dramaturgia, la organización práctica de las lecciones, así como con la proyección en los escenarios del futuro cantante, a través de la adquisición de un amplio repertorio y la participación del alumno a lo largo de su formación en distintos recitales. Estos son:

–La enseñanza individualizada. Las cualidades, así como las necesidades y el ritmo de aprendizaje de cada alumno son diferentes, y por tanto requieren de una atención específica incompatible con el trabajo en grupo.

–Un estudio del canto no superior a tres años. Según ambos maestros, este tiempo es suficiente para poder adquirir la técnica vocal necesaria. A partir de ahí, el trabajo en los escenarios, así como el desarrollo de las cualidades necesarias para triunfar en los escenarios es trabajo de la experiencia y del alumno.

–Interés en la expresión dramática. No se conciben cantantes asépticos, sino que el desarrollo de las cualidades propias de un actor es imprescindible para el desempeño de los distintos papeles líricos.

–Trabajo de la musicalidad en el alumno. Unida al anterior apartado, está relacionada con la adquisición no sólo de una técnica vocal brillante, sino de la capacidad de interpretar las notas con el carácter musical presente en cada pieza.

–Énfasis en los registros medios y bajos. José Inzenga lo denomina en su programa de canto "Afinación en los medios tonos".

–Trabajo en el ligado de los diferentes sonidos. Esta característica es propia de la ópera francesa, de la que tanto Inzenga como García están influenciados.

–Adquisición y conocimiento de un amplio repertorio. Junto con las obras de obligado conocimiento, Inzenga dedica los dos últimos años de su magisterio a intentar construir para cada alumno un repertorio propio

–Participación del alumno en recitales y en espacios donde pueda ir adquiriendo la seguridad necesaria en la interpretación.

Se distancian en cuestiones referidas al repertorio y relación con el alumno. Dentro de las obras escogidas por Inzenga para el estudio se incluían

¹⁷ *Ibidem*.

un gran número de partituras de factura italiana y española. Este último aspecto era esencial para el maestro, que consideraba la enseñanza de zarzuelas a los cantantes como una de las piedras angulares para el desarrollo de la música española y la construcción de la identidad nacional. Por otro lado, el carácter de Inzenga proclive a la protección e incluso al paternalismo, hacía que la relación con sus alumnos se prolongase una vez acabadas sus enseñanzas, y a todos ellos trataba de procurarles carreras artísticas en las que pudieran ejercitarse. Manuel García, cuando juzgaba que alguien ya había aprovechado sus enseñanzas suficientemente, le obligaba a marchar.

Además de la figura de García, Inzenga se inspira para la elaboración de su programa en el tratado que el tenor y teórico Antonio Cordero Fernández publica en 1858: *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*¹⁸, y que la crítica ha destacado como el mejor de los métodos de canto del siglo XIX¹⁹. Cordero divide su enseñanza en tres partes fundamentales: la primera trata de la parte material del arte (técnica), la segunda de la artística (expresión) y la tercera de la intelectual (teoría), y este mismo esquema sigue Inzenga en el programa que elabora para la Escuela Nacional de Música y Declamación, cuya enseñanza basa en los siguientes aspectos: el mecanismo, referido a elementos técnicos, tales como la posición corporal, la colocación de la voz, emisión, práctica de los matices así como la correcta pronunciación del idioma en el que se canta entre otros; la inteligencia, relacionada tanto con los aspectos teóricos del canto, como con el conocimiento de la partitura que se interpreta; y la expresión, que comprende la parte relativa a la interpretación del sentimiento en la declamación y a la aplicación correcta del carácter que lleva intrínseco cada pieza.

El sistema de enseñanza que Inzenga propone no está elaborado con total libertad sino que tiene como marco el Reglamento de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Este aspecto condiciona la estructuración temporal del programa en seis años, aspecto que Inzenga hubiese dejado abierto. Tal y como especifica en el proemio al mismo, considera que un alumno con dotes naturales para la lírica, y sin defectos en la emisión de la voz, puede estar preparado para el ejercicio del canto en un periodo de tres años. En este sentido coincide con Manuel García, cuyos alumnos no estudiaban con él más de dieciocho meses, a pesar de que su tutelaje posterior pudiese durar más tiempo²⁰.

¹⁸ Antonio Cordero: *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Madrid, Beltrán y Viñas, 1858.

¹⁹ E. Casares Rodicio: *Historia gráfica de la zarzuela (II): del canto y los cantantes*, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, ICCMU, 2000, pp. 25-26.

²⁰ James Radomsky: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 280.

Siguiendo el método, el primer año se tratarían fundamentalmente aspectos de carácter técnico, así como reglas para un correcto estudio, introduciéndose en el segundo año conocimientos relativos a los campos de la inteligencia y de la expresión. Durante los cursos siguientes el trabajo consistiría en un perfeccionamiento de la técnica, así como en el conocimiento del repertorio lírico existente. Los años quinto y sexto están dedicados tanto al desarrollo de la memoria como “...al estudio de obras completas, bien sean óperas o zarzuelas a fin de que el alumno se acostumbre a caracterizar personajes y que se forme un repertorio propio del género de canto a que se dedique...”²¹. Este apartado es especialmente interesante dentro de la didáctica del canto en España, que considera las dotes teatrales y escénicas de igual importancia a la técnica vocal. Al igual que hizo primero Manuel García, y que posteriormente dejaría Cordero señalado en su método, José Inzenga otorga un cuidado especial a las cualidades interpretativas de sus alumnos.

Toda la crítica que tenemos recogida sobre la zarzuela, desde la década de los cuarenta del siglo XIX, exige del cantante español tres capacidades: en primer lugar la del canto —y aquí con distintas exigencias según los géneros—, la de expresarse con perfección en lo que son las dos conductas fonatorias diferenciadas del canto y el habla, y finalmente las dotes teatrales y escénicas. Justamente las dos últimas están comprendidas en lo que los teóricos del siglo XVII denominan “cantar y representar”...²².

Quizás por cuestiones de espacio o de olvido, es notorio que no se refiera en el Programa al trabajo de la respiración, elemento que consideraba esencial en el estudio de la lírica, tal y como señala en la evaluación que realiza del *Método de canto* publicado en 1886 por el profesor Benigno Llaneza:

Es asimismo extraño, por no decir imperdonable, que en un método de canto no se dedique un capítulo o extenso párrafo a la respiración que es la parte más fundamental de dicho arte, pues sabido es que el aire es el poderoso elemento que da vida al sonido, y tan necesario su dominio que como dejó consignado en sus memorias el célebre cantante Pachiarotti, el que sabe respirar bien, sabrá cantar bien...²³.

De acuerdo con las apreciaciones al *Método de canto*, que completan los datos aportados por su programa, Inzenga insiste en el trabajo concienzu-

²¹ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Programa de la clase de canto a cargo del profesor D. José Inzenga. Legajo 20-39.

²² E. Casares Rodicio: *Historia gráfica...*, p. 32.

²³ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Archivos y Documentos. Informes. Sección de música 1873-1894*. 1-VI-1886. Legajo 85 1/4.

do de las notas que por su especial emisión tienden a quedarse altas o bajas, y que es responsabilidad del maestro en poner en conocimiento del alumno para su correcta afinación y claridad. Junto con ello, el estudio lento de las escalas mayor y menor —esta con especial dedicación, debido a la dificultad que ofrecen las alteraciones que la conforman—, tanto en forma ascendente como descendente, el trabajo de tresillos y de grupos de notas, de trinos y adornos, preparados estos con ejercicios de carácter progresivo, así como de “las tres clases de agilidad”, es decir de las notas ligadas, picadas o martilleadas, son elementos básicos que deben incluir cualquier enseñanza del canto que quiera considerarse aceptable²⁴.

Dentro de los materiales de los que dispone para las clases de canto, se incluyen partituras y métodos didácticos. Un estudio sistemático de los mismos permite agruparlos en tres tipologías, que son representativas de las preferencias compositivas, estéticas e interpretativas de Inzenga. Por un lado está el género de la zarzuela, donde se incluiría la *Escuela de canto* de Manuel García y diversas obras líricas de autores españoles; por otro, la escuela italiana, que contiene las vocalizaciones de Bordogni, Piermarini, Bordese y Lablache, así como romanzas de Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini y Mercadante. Por último, la escuela francesa, en la que destaca el método de canto de Duprez. En un apartado especial encontraríamos obras del género religioso y operístico tanto de compositores extranjeros —Stradella, Marcello, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini y Mendelssohn—, como de autores españoles.

A pesar de las reformas que se produjeron en el Conservatorio, y concretamente las emprendidas en la clase de canto con la publicación de un nuevo programa, no faltaron las críticas, algunas de ellas dirigidas a esta disciplina y publicadas en la *Propaganda Musical*. En ellas el crítico Emilio Yela acusa a las clases impartidas por Inzenga y Puig de ineficaces, ya que siguen modelos tomados del pasado y de falta de un método común. Según este autor la carencia de buenos cantantes impedía la existencia de un teatro de ópera nacional²⁵.

Desconocemos las razones que impulsaron a Yela a efectuar dichos comentarios, pero la crítica es del todo desproporcionada. Quizás la apreciación metodológica con respecto a la utilización en las clases de canto de modelos del pasado, es admisible, ya que como he señalado, Inzenga toma como referencia el método de Cordero y es continuador de la Escuela de canto iniciada por Manuel García. Sin embargo no es cierto que su

²⁴ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Archivos y Documentos. Informes. Sección de Música 1873-1894*. 1 de junio de 1886. Legajo 85 1/4.

²⁵ Emilio Yela: “Escuela Nacional de Música. Necesidad de una reforma”, *La Propaganda Musical*, 6, 31-III-1872, p. 2, en M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...*, p. 440.

didáctica fuera ineficaz, ya que sirvió para formar cantantes que llenaron los teatros españoles e internacionales, muchos de ellos con fructíferas carreras en las cuales se alabaron tanto sus dotes vocales como la maestría en la interpretación. Al no obtener respuesta a sus escritos, un contrariado Yela, volvió a arremeter contra las clases de canto, esta vez pidiendo al mismo gobierno la reforma de la enseñanza. De nuevo, no obtuvo contestación²⁶.

La Escuela Nacional de Música y Declamación a partir de la proclamación de la República (1873-1891)

En correspondencia con los cambios institucionales y de poder que se sucedían en la España del siglo XIX, las reformas promovidas por el Decreto de 1868 tampoco gozaron de estabilidad. En 1873 tiene lugar una nueva transformación de la Escuela Nacional de Música y Declamación en el ordenamiento, motivada por la proclamación de la República previa abdicación del rey Amadeo I de Saboya. El nuevo orden político, a cuyo frente se coloca Pi y Margall, fue más positivo con la institución que la revolución de 1868, y permitió al Conservatorio aumentar el número de docentes, creándose cuatro plazas de profesores ayudantes, una de violín y otra de solfeo²⁷. La asignatura de canto no se vio en ningún caso beneficiada por las reformas, y se mantuvo el número de docentes de anteriores años, en clara decadencia con respecto a épocas no tan pasadas. En 1875 únicamente existían dos plazas en la especialidad de canto cuyos titulares eran José Inzenga y Lázaro Puig. La situación era insostenible, debido al exceso de alumnado y a la inexistencia de un profesor auxiliar que cubriese las bajas que por enfermedad, o por cualquier otra causa, pudiesen tener los maestros titulares.

La llegada de la restauración borbónica el 20 de marzo de 1875, trajo al frente del Ministerio de Fomento al conde de Toreno y al mando de la Dirección General de Instrucción Pública a José Cárdenas. El espíritu continuista en la política de Cánovas del Castillo, permitió que Emilio Arrieta siguiese al frente de la dirección del Conservatorio y que se mantuviesen los presupuestos con los que hasta entonces se había dotado la institución²⁸. Arrieta, junto con los maestros de canto, era una de las figuras principales que se alzaban contra el abandono de la enseñanza vocal por parte del gobierno, y aunque consiguieron que en curso 1876-1877, aumentasen las plazas de maestro de canto a cuatro profesores: Mariano

²⁶ Emilio Yela: "Escuela Nacional de Música. Necesidad de una reforma", *La Propaganda Musical*, 8, 30-IV-1872, p. 1, en M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...* p. 440.

²⁷ *La España Musical*, 363, 21-VI-1873, pp. 7-8, en M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...*, p. 440.

²⁸ M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...*, p. 446.

Martín, Lázaro Puig, José Inzenga y Giorgio Ronconi, seguían siendo insuficientes²⁹.

El 31 de enero de 1877, a través de una “misiva dealzada”, Arrieta vuelve a requerir al gobierno el nombramiento de un profesor auxiliar de canto³⁰. Tampoco la demanda obtuvo respuesta y no es sino más de diez años después, en el curso 1888-1889 cuando finalmente se nombra un profesor auxiliar- repetidor, de carácter temporal, puesto que recayó en José Miralli³¹.

Durante los años 1879-1880 tiene lugar la ampliación del salón teatro, lugar donde se instala el órgano construido por los talleres Merklin por encargo del Gobierno español. Para su inauguración se celebra una velada musical en la que intervinieron únicamente profesores y alumnos del Conservatorio. Con gran éxito tanto de afluencia como de público contó con la participación de José Inzenga, que junto con Monasterio y Mendizábal “[...] contribuyeron también poderosamente a la brillantez del concierto...”³².

Con la llegada de la República, Emilio Arrieta aumenta su prestigio como director, únicamente mermado por los ataques que le prodigan los institucionistas, encabezados por Giner de los Ríos, y que le ocasiona un enfrentamiento al final de sus días con Barbieri. El 23 de octubre de 1878, Giner publica en *El Pueblo Español* una carta dirigida a Arrieta, en la que le acusa de estar promoviendo músicos rudos e iletrados, que únicamente tienen conocimientos de los aspectos técnicos de la música sin preocuparse por cultivar su espíritu con conocimientos teóricos e historiográficos de la misma. Finalmente critica que, a diferencia de lo que hacía Gabriel Rodríguez en la Institución Libre de Enseñanza, no se incluyan entre las materias que oferta el Conservatorio las asignaturas de Historia de la Música, Estética e Historia del Arte³³.

Arrieta fue la figura de referencia de José Inzenga en su paso por el Conservatorio. Su larga etapa como director del centro, coincide con el periodo de actividad como maestro de Inzenga. La relación que establecieron el compositor madrileño y Emilio Arrieta fue estrecha, y no sólo vinculada a las actividades propias de la enseñanza. Junto con él, y antes de su llegada al puesto de director, había colaborado en la creación de dos zar-

²⁹ Estos continuarán con Inzenga hasta el final de su docencia, excepto Ronconi que en el curso 1889-1890 ya no participa como enseñante, sin ser sustituido por otro profesor. Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Libro de altas y bajas, curso 1876-1877.

³⁰ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 22-97.

³¹ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Libros de altas y bajas. 1889-1890.

³² *Crónica de la Música*, 55, Madrid, 9-X-1879, p. 4.

³³ M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta...*, p. 45.

zuelas, *Un trono y un desengaño* (1862) y *¡Si yo fuera rey!* (1862), sin duda el éxito más importante de toda su carrera compositiva. El afecto que le profesaba, queda reflejado en el libro de viajes *Impresiones de un artista en Italia*, folletín escrito tras la visita de algunas regiones de la península itálica, y que le dedica³⁴.

A lo largo de la década de 1870, la Escuela Nacional de Música fue consolidando su presencia social, en parte gracias a los conciertos extraordinarios organizados para la asistencia de público externo a la institución. Inzenga cada vez obtenía un lugar más notorio en el centro, tanto por su actividad como docente, como por la participación como pianista acompañante en muchos de los recitales que se celebraban. En este sentido, uno de los eventos más destacados en los que tomó parte fue la inauguración del gran salón, que tuvo lugar en diciembre de 1879³⁵. Durante su trayectoria, y en virtud de los Reales Decretos de 5 de mayo y de 27 de octubre de 1871, se benefició de distintos ascensos quinquenales, reflejados en un aumento del salario percibido³⁶. En ocasiones directamente eran devengados por el Ministerio, mientras que en otras tuvo que ser el propio Inzenga el que reclamara la cantidad que le correspondía según la normativa. El cuarto de ellos, tras veinte años dando clases, fue recogido dentro de las páginas de la *Crónica de la Música*³⁷. El 2 de febrero de 1890, y a instancias del maestro, se le concede su último ascenso de quinientas pesetas anuales por el sexto quinquenio vencido, que se le abonó sobre el sueldo de cinco mil quinientas pesetas que por entonces disfrutaba³⁸.

El 30 de junio de 1891, dos días después de su fallecimiento, Emilio Arrieta, comunica la baja al entonces Director General de Instrucción Pública, para que sea remitida a negociado, donde se harían cargo de los trámites correspondientes para la sustitución. Ese último año, Inzenga no llegó a evaluar a los alumnos matriculados en el Conservatorio, comisionado que recayó en el profesor interino Justo Blasco. Al año siguiente, debido a la ausencia de Mariano Martín, ya acontecida el anterior curso, y la única titularidad en la clase de canto de Lázaro María Puig, accede a la plaza interina de maestro de canto Carolina Casanova, la primera mujer en ocupar el puesto³⁹.

³⁴ José Inzenga: *Impresiones de un artista en Italia*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz, 1876.

³⁵ *Crónica de la Música*, 63, 4-XII-1879, p. 4.

³⁶ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Expediente personal de José Inzenga

³⁷ "Miscelánea", *Crónica de la Música*, 96, 22-VII-1880.

³⁸ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Expediente personal de José Inzenga.

³⁹ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Libro de altas y bajas, curso 1890-1891.

Los alumnos

El magisterio del canto no era para José Inzenga algo tangencial dentro de sus otros quehaceres como músico, sino que, convencido de su utilidad, dedicaba enormes esfuerzos para conseguir que sus discípulos adquirieran un desarrollo vocal adecuado. Junto a los ejercicios musicales que habitualmente procuraba en la Escuela Nacional de Música y Declamación con el objeto de ser escenario de entrenamiento para los futuros líricos, fomentaba su participación en otros tantos celebrados en distintas instituciones. A falta de descendencia, se preocupaba por los éxitos y avatares de sus alumnos, a los que seguía en sus respectivas carreras con verdadero interés. El propio Inzenga, cuando se refiere a su alumna Arsenia Velasco, señala: "...nosotros, que desde sus más tiernos años la hemos guiado sus pasos por la difícil carrera del cantante, queriéndola como una hija..."⁴⁰. Esta disposición paternal en la enseñanza, también la destaca el crítico Peña y Goñi: "Dedica toda su actividad y conocimientos a la cátedra que desempeña en el Conservatorio y su mayor felicidad estriba en el éxito de sus discípulos a los cuales ayuda y favorece con solicitud verdaderamente paternal"⁴¹.

En muchos de los conciertos en los que sus discípulos tomaban parte, Inzenga no dejaba de acompañarles al piano. Dentro de los ejemplos que encontramos, destacan el "Concierto vocal e instrumental del pianista José Trago", celebrado el día 17 de abril de 1870, donde tomaron parte en la sección vocal los cantantes Rovira y Catalá, primer premio de canto y las líricas Carolina Uriondo y Portas. El repertorio incluía obras de Rossini, Donizetti, Weber y Verdi entre otros⁴². Tres años después, en el "Concierto dado a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas", que tuvo lugar el 27 de mayo de 1873, aparecen de nuevo los nombres del tenor Catalá interpretando la "Romanza" de la ópera *Aroldo* y Carolina Uriondo y Jiménez, en este caso como intérprete del "Dúo" de *El dominó azul*⁴³.

Desde el inicio de su magisterio, no faltaron alumnos distinguidos en sus clases que ayudaron a forjar su fama como profesor de canto. Sus esfuerzos no sólo se dirigían a la formación de cantantes eméritos, sino que estaban destinados a crear una importante cantera de voces que contribuyere-

⁴⁰ José Inzenga: *Arsenia Velasco, apuntes biográficos*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1880, p. 6.

⁴¹ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Estereotipo de *El Liberal*, 1881 (ed. facs. Madrid, ICCMU, 2003), p. 486.

⁴² José Trago fue alumno del pianista Comta y primer premio de la Escuela Nacional de Música y Declamación del curso 1870-1871. Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 20-21.

⁴³ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 20-97.

sen, con un conocimiento tanto del género de la zarzuela como del repertorio italiano, a la regeneración del arte lírico español. Si bien en su escuela se formaban tanto hombres como mujeres, sin duda el número de estas últimas era claramente superior. Aunque muchos de los discípulos persiguiesen el triunfo de los escenarios, otros únicamente pretendían una formación musical suficiente que les permitiese desenvolverse con holgura en los ambientes del Madrid *salonnière*. En este sentido las mujeres, con una proyección social más acusada que los hombres, copaban las aulas de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Inzenga obtiene el puesto de profesor numerario en el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1860. Su primer año como titular apenas dispuso de seis alumnos, tres hombres y tres mujeres, entre los que se encontraban los nombres de Mariana Aguado, Emilia Caballero, Adelaida Rodríguez, Francisco Ameraga, Luis Bajeiro y José Quiroga. En relación con el resto de profesores, Baltasar Saldoni, Mariano Martín, Francisco Frontera de Valldemosa y Lázaro Puig, era sin duda el que menos discípulos disponía, aspecto comprensible por su condición de recién llegado. Poco a poco la situación fue mejorando, y en los posteriores cursos el número de alumnos dispuestos a aprender con él fue aumentando⁴⁴. De todos ellos destacan: Arsenia Velasco –a la que debido a su pronta muerte Inzenga le dedica el folletín *Arsenia Velasco, apuntes biográficos*–⁴⁵, Emilia Reynel, Carolina Uriondo, Dolores Franco Aparicio, Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons, Emilia Guidotti, Asunción Rodríguez Lantes, Juan Gil Rey y Joaquín Sastre Vanrell, entre otros.

A pesar de las intenciones de muchos de ellos por cantar y triunfar en escenarios españoles, las condiciones que por aquel entonces ofrecían nuestros teatros no eran alentadoras, principalmente por su poco atractivo económico, pero además, por la falta de proyección internacional y las jornadas de trabajo a veces excesivas. Para hacernos una idea de los cuantiosos sueldos que manejaban en las contrataciones en el extranjero, y cuán superiores eran a los percibidos en España, valga la información que José Inzenga aporta con respecto a su alumno el tenor Andrés Marín, al que tuvo la oportunidad de oír en las orillas del lago Como⁴⁶. Contratado en el Teatro de la Fenice por quince representaciones, recibió por ellas “la respetable suma de 15.000 francos”⁴⁷. Queda claro que el retorno futuro a España de todos estos cantantes, cuyos nombres apenas son conocidos a no ser

⁴⁴ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Libro de altas y bajas, curso 1860-1861.

⁴⁵ José Inzenga: *Arsenia Velasco...*

⁴⁶ José Inzenga: *Impresiones de un artista en Italia*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz, 1876, p. 78.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 47.

por las noticias que llegan de periódicos internacionales, era cada vez más lejano.

Tal y como indica Inzenga en el libro *Impresiones de un artista en Italia*, el nombre español era casi una garantía de éxito, tanto por las excelentes facultades vocales de las que disponían los cantantes que emigraban, como por el prestigio de la escuela de canto española⁴⁸. Dentro de las muchas voces nacionales que triunfaban lejos de nuestras fronteras, recuerda en este libro nombres como los de las cantantes Volpini, Peralta, De-Cepeda, Mantilla, Llanes, Cortes, Bona, Villagrán, o de los señores Carrión (padre), Abruñedo, Azula, Vidal, y Mendioroz entre otros. Junto con ellos, no se olvida mencionar a los que por aquel entonces lo hacían en Italia: las sopranos, mezzo-sopranos y contraltos Lasauca, Martí, Rissarelli, Mocorroa, Sainz Caballero, Viñolas, Moreno, Portas y Sanz; los tenores Gayarre, Aramyro, Marin, Carrión (hijo), Frapolli, Villena, Camero, Sabater, Reynes, Marimon, Roig, Rincón, Ria, Garibay, Tintorer, Gazul y Ferrer; como bajos y barítonos, Rodas, Raguer, Huetania, Visconti, Vasallo, Ulloa, Latorre, Albari, Cuyás, Calatayud, Rovira y Wanden⁴⁹. De todos ellos algunos eran alumnos de Inzenga, como la cantante Ocampo, que actuó en la temporada de 1875-1876 en el teatro de Moscú, junto a las tiples Volpini y Moreno; los tenores Andrés Marín, Aramburo y Marimon; el barítono Padilla; el bajo Raguer y el maestro Goula como director de orquesta. Sin duda hubo por aquel entonces una auténtica colonización de cantantes españoles en los escenarios de Rusia.

El Teatro de la Scala de Milán contrató a las cantantes Mantilla y Sanz, al tenor Carrión (hijo) y el barítono Wanden, María Rissarelli fue al teatro de Londres, Enriqueta Lasauca al Teatro Nuevo de Nápoles, el tenor Roig adquirió compromiso con el de Génova, y a la salida de Inzenga de Palermo, era esperada la llegada del tenor Julián Gayarre, que actuaría en dicho escenario, a la par que Calatayud y Abruñedo obtenían éxitos en Bérgamo y Monza, respectivamente. Pero no sólo los teatros europeos se poblaban de nombres españoles, sino que América también demandaba nuestros cantantes, cuyo camino decidieron tomar las tiples Ferrer, Mantilla, Camero y Latorre⁵⁰.

Entre los nombres de las alumnas de José Inzenga que consiguieron realizar una exitosa carrera en el campo de la ópera italiana fuera de nuestras fronteras, destacan los de las cantantes Llanes, Ocampo, Martínez y Rodríguez, mientras que en el del teatro lírico cabe destacar a Arsenia Velasco y María Bernal. Junto a otros alumnos, el tenor de ópera Andrés Marín y

⁴⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 45-47.

Miguel Rovira, contratado en 1875 para el teatro de Liorna, y los cantantes de zarzuela Beltrami y Orejón también realizaron fructíferas carreras⁵¹. De todos ellos, el caso de la cantante Ocampo fue especialmente significativo. Inzenga había intentado procurar su contratación por un teatro italiano en el viaje que emprendió en 1875 a las distintas regiones de la península⁵², pero finalmente no fue posible, y quedó incluida dentro del reparto de los teatros de Moscú y San Petersburgo, merced a las influencias del tenor Stagno, protector de artistas españoles de mérito⁵³. Hubo polémica tras la contratación, ya que las gestiones en los coliseos rusos se las adjudicó Inzenga en el folleto *Impresiones de un artista en Italia*, lo que mereció las críticas de sus contemporáneos⁵⁴.

Leemos en *La Correspondencia* un estrepitoso bombo al maestro Inzenga con el pretexto de haber sido escriturada su discípula la Srta. Ocampo.

Más modestia, Sr. Inzenga, y menos audacia en desfigurar los hechos.

Ni la Srta. Ocampo sirve para ocupar un puesto como el que ocupa, ni hubiera sido escriturada por el célebre maestro de canto del desgraciado Catalá; pues todos sabemos que logró escriturarse por las gestiones e influencia del Sr. Stagno⁵⁵.

Como consecuencia de la implantación del género chico en 1880 y los requerimientos que demandaba la nueva escena, el magisterio de Inzenga se fue modificando. Los teatros empezaban a contratar a un nuevo tipo de cantante en el cual las dotes vocales perdían hegemonía, y preponderaban las cualidades dramáticas en la interpretación, la frescura en la escena y "... la plasticidad de unas bellas formas femeninas, expuestas entre luces, colores, chistes 'de tirabuzón' y pocas, muy pocas varas de preciosas telas"⁵⁶. Los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación, aunque continuaban enseñando en el repertorio de zarzuela grande y del belcanto, incorporaban la nueva estética de la lírica finisecular, tanto en las lecciones diarias, como en los ejercicios y las sesiones musicales que anualmente celebraba la institución. Dentro de los conciertos más destacados y que contaron con la participación de Inzenga y sus discípulos, está la velada literario-musical organizada por la Asociación de Escritores y Artistas el 29 de mayo de 1883 a las nueve de la noche en honor de los periodis-

⁵¹ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española...* p. 485.

⁵² José Inzenga: *Op. cit.*, p. 12.

⁵³ No refieren los teatros que la contrataron. *La Ópera Española*, Madrid, Imprenta de Enrique Vicente, 11 de octubre de 1875, año 1, nº 3, p. 4.

⁵⁴ José Inzenga: *Op. cit.*, p. 45.

⁵⁵ *La Ópera Española*, año 1, nº 3, Madrid, Imprenta de Enrique Vicente, 11 de octubre de 1875, p. 4.

⁵⁶ "El guante amarillo", *El Arte del Teatro*, Madrid, 3 de abril de 1906, pp. 11-14, en E. Casares Rodicio: *Historia gráfica de la zarzuela (II): del canto y los cantantes*, Oviedo, Fundación de la Zarzuela Española, ICCMU, 2000, p. 154.



José Inzenga acompañado por tres de sus alumnos. Archivo Fotográfico del ICCMU

tas portuguesas, donde “La Niña Fons” interpretó la romaza de tiple *Los diamantes de la corona* de Barbieri y alumnas de la clase de Inzenga cantaron la barcarola *La tarde en el mar*, incluida en el *Álbum de canto* del propio Inzenga⁵⁷.

Inzenga no sólo procuró enseñanzas en sus discípulos, sino que consiguió establecer con ellos una relación personal de afecto que iba más allá del trato esperado de un docente. Tal es así que a su muerte, solicitan permiso al director del centro para organizar: “... una velada en su honor, para lo cual esperan de su acreditada bondad, les conceda la gracia y su valiosa cooperación, para que ésta tenga lugar en esa Escuela de su digna dirección...”. A su vez piden que dicha sesión musical sea presidida por un retrato de José Inzenga que sería expuesto en el escenario⁵⁸.

Como ya lo hemos indicado, D. José Inzenga ejercía el cargo de Maestro con amor paternal. Sus discípulos le respetaban y le amaban como él se merecía y una prueba elocuente y conmovedora de ello dieron, dirigiendo una atenta súplica al Director de la Escuela, para que se les permitiera consagrar una función a la memoria de su difunto y llorado Maestro. Rasgo nobilísimo, digno de ser imitado por los que reciben la educación esmerada de sus segundos padres, que los ha

⁵⁷ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 26-11.

⁵⁸ No se conserva el retrato al que se refieren sus alumnos. Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 29-98.

de elevar a la consideración de las gentes del mundo del arte, proporcionándoles una honrosa subsistencia.

La tierna conmemoración tendrá lugar en breve...⁵⁹.

La colaboración en la organización del concierto por parte del profesorado tanto de canto como de las distintas disciplinas era esencial, y a tal efecto el día 18 de enero de 1892, el director del Conservatorio Emilio Arrieta elabora una circular general en la que solicita a los profesores auxiliares de piano que dejen en secretaría las piezas que van a interpretar sus respectivos alumnos. Entre las aportaciones de los docentes destaca la de Mariano Vázquez, tanto en las labores de coordinación, como por ser parte en la interpretación del mismo como pianista acompañante. El programa estuvo formado casi en su totalidad por obras compuestas por el propio Inzenga, a las que se añadieron tres sonatas de Beethoven y piezas de Mendelssohn, Kullak y Bellini, que completaron el repertorio propuesto.

Finalmente el concierto se celebró el domingo 31 de enero de 1892 a las diez de la mañana, y dentro de los discípulos que se ofrecieron para colaborar en él, se encontraban tanto alumnos que por aquel entonces habían finalizado sus enseñanzas, como otros tantos que al morir el maestro, todavía asistían a las clases. Estos son: Encarnación Cárcamo, alumna del tercer curso de canto al morir Inzenga, Avelina Corona y Adelaida Hernández, ambas en quinto curso, Tomasa de Castro, Fausta Compagni, Francisca Hernández, Pilar González, en su segundo año, Claudia Mariscal, alumna de primer curso, Leonor Reina, en segundo curso, Socorro Segura, Maria Luisa Gómez y Pelayo, en primer curso, Dolores Sánchez, en tercer año, Blanca Las Santas, Francisco Pérez Ríos en su quinto año y Miguel Valdés⁶⁰. Para la conformación del repertorio, prevaleció el criterio de Emilio Arrieta, que tuvo en cuenta razones de popularidad, exceptuando el caso de las seguidillas *Recuerdo de Alzola*, que fue escogida por ser la última composición escrita por Inzenga. Las otras piezas interpretadas en el concierto fueron las siguientes: Fantasía de *Aires populares de España*, interpretada por la orquesta de la clase de conjunto instrumental del Conservatorio; Romanza de la zarzuela *¡Si yo fuera rey!*, interpretada por el cantante Francisco Pérez Ríos; *Una flor árabe*, canto murciano que ejecutó la cantante Leonor Reina; *Ninna nanna*, canto popular toscano que interpretó la cantante Fausta Compagni de Aranzade; *Seguidilla*, interpretada de nuevo por Compagni de Aranzade; *Plegaria a la virgen*, para tiple y coro con

⁵⁹ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. "Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1890-1891 en la Escuela de Música y Declamación", Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 22 de noviembre de 1891. Legajo 30-3 duplicado.

⁶⁰ Madrid, Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 30-31.

acompañamiento de órgano y cuya ejecución no se refiere; *La cita nocturna*, melodía de la que tampoco se refiere el encargado de su ejecución; *La vuelta del proscrito*, barcarola, interpretada por todas las alumnas de la clase de conjunto vocal⁶¹.

El acto fue inaugurado con un discurso de Emilio Arrieta, en el que, alabando tanto las cualidades personales de Inzenga como su labor musical, no se olvidó de dedicar algunas frases al también desaparecido Hilarión Eslava. Asistieron a la sesión todos los profesores de la Escuela, así como el catedrático de la universidad, el profesor Palou, junto con una amplia concurrencia. La crítica al concierto fue recogida por la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, donde se destacó la perfecta ejecución de *Fantasia de aires populares de España*, interpretada por la orquesta de alumnos de la clase de conjunto instrumental y dirigida por Zubiaurre, así como a la cantante Fausta Compagni de Aranzade en el rondó de la ópera *Sonámbula*, cuyo éxito la hizo salir en distintas ocasiones al escenario. Por último, tampoco pasaron desapercibidas las seguidillas, que impresionaron al público y según se anunciaba serían ofrecidas a los suscriptores del semanario en próximos números, con la precisa licencia de Carolina de Castro y Creus⁶².

La relevancia que adquiere la figura de José Inzenga como uno de los principales maestros del canto de la historiografía lírica en España, fue reconocida tanto por sus contemporáneos como por la crítica posterior. Numerosos son los nombres de los alumnos que pasaron por sus aulas, deseosos de obtener una buena educación vocal, así como un mentor que iniciase su carrera artística. Los méritos que acumuló como docente no dejan lugar al equívoco, y revirtieron tanto en los éxitos que conquistaron sus discípulos, como en la propia significación de su método de canto. Por último fue el responsable de que la técnica vocal moderna adquirida por Manuel García se introdujese, a través de sus lecciones, en el Conservatorio de Madrid.

⁶¹ "Primeros premios de canto", *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 98, 15-II-1892, p. 22.

⁶² *Ibidem*.